

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

85. Ausgabe März 2020



Wiener Oboe-Pionierin – Gespräch mit Margit Quendler

Ludwig van Beethoven – Die Trios für 2 Oboen und  
Englischhorn, 1. Teil (Andreas Helm)

In memoriam Walter Kirchberger  
„Dreioboer“ bei *Prima la Musica* erfolgreich



# Editorial

**Liebe Freunde, Förderer, Mitglieder!**

Die Bundestheater sind abgeriegelt, Großveranstaltungen und Familienfeiern abgesagt, die Reisefreiheit ist eingeschränkt und der Black Monday ausgerufen! O du lieber Augustin, ist schon alles hin? Nein, denn die Spezialisten von der 1. Allg. Wiener Oboen-Klinik leisten erbitterten Widerstand. Mit einem dreifachen Hoch auf unseren Wahlspruch **O b o i b u s u n i t i s** setzen wir dem **V i r i b u s** die **C o r o n a** auf. Wir helfen bei spontanen Gesundheitskontrollen vor Bühneneingängen und bei der Durchführung von peinlichen Befragungen: Weist Ihr Instrument grippeartige Symptome auf? Stammt es aus einem (frankophonen) Risikogebiet? Erkrankte Instrumente tauchen wir ausnahmslos ins heiße Ölbad. Und wir verbuchen erste Erfolge! Bei der Fahndung nach der Erstinfizierten, der berüchtigten **O b o e N u 1 1**, haben wir einen Treffer gelandet: Die SOKO Teigtascherl hat sie in der Tiefkühltruhe einer illegalen Zuleger-Werkstatt gefunden, wir haben sie aufgetaut und sogleich um 0.5 % gekürzt. Das hat die Finanzmärkte stabilisiert und die FED gefreut. Inzwischen arbeitet unser Laborteam mit Hochdruck an der Entwicklung eines Serums. Als aussichtsreichster Kandidat gilt ein Gemisch aus Wiener Klang und Humor. Dieser Impfstoff ist billig in der Herstellung, er kann nur bei uns produziert werden (sichert den Wirtschaftsstandort), er kennt keine Nebenwirkungen, und er hat in der Vergangenheit schon viel schlimmere Furchterreger in die Flucht geschlagen. Also, Kopf hoch, Rohre schaben, weitermachen!

Mit kollegialen Grüßen  
Prof. J. Bednarik  
Verwirrologe und Chefanalyst der Rohrblattbank  
Atzgersdorf-Mauer

## Einladung zur GENERALVERSAMMLUNG

**Sonntag, 26. April 2020, 14 Uhr**

Mnozil's Gastwirtschaft zum Kellergwölb  
1010 Wien, Seilerstätte 13

**Sollte aufgrund der Corona-Krise eine Verschiebung der Generalversammlung notwendig sein, werden wir Sie per Newsletter und auf unserer Homepage informieren!**

### **Tagesordnung:**

Beschlussfähigkeit  
Bericht des Obmannes  
Bericht des Kassiers  
Bericht des Rechnungsprüfers  
Entlastung des Kassiers  
Beschlussfassung über diverse Vorhaben  
Allfälliges

### *Einige wichtige Auszüge aus den Statuten:*

§4: Anträge zur Generalversammlung sind mindestens fünf Tage vor der Generalversammlung beim Vorstand schriftlich einzureichen.

§6: Die Generalversammlung ist bei Anwesenheit der Hälfte aller stimmberechtigten Mitglieder beschlussfähig.

Ist die Generalversammlung zur festgesetzten Stunde nicht beschlussfähig, so findet sie 20 Minuten später mit derselben Tagesordnung statt, die ohne Rücksicht auf die Anzahl der Erschienenen beschlussfähig ist.

Stimmberechtigt sind alle ordentlichen (O) und ordentlich ermäßigten (Oe) Mitglieder, die im Jahre 2019 oder bereits 2020 ihren Mitgliedsbeitrag beglichen haben.

### **Zum Cover:**

Unser Karikaturist Jan Daxner hat in dieser Zeichnung mit zitathaftem Bezug auf das bekannte Gemälde von Eugene Delacroix die Quintessenz unseres Interviews mit Margit Quendler visuell dargestellt, ohne diese konkret zu porträtieren...

„Wir unterstützen mit Leidenschaft“

**Ihre Berater der Raiffeisen Regionalbank Mödling** 

**Meine Bank in Perchtoldsdorf**

# Wiener Oboe-Pionierin

## Gespräch mit Margit Quendler

**M**argit Quendler, von 1971 bis 2000 Solooboistin des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters, war im wörtlichen Sinn die Primadonna der Holzbläuserszene und schuf solcherart die Basis dafür, dass diese auch als Holzbläserinnenszene denkbar wurde. Und da sie nicht nur streitbar, sondern musikalisch auch wirklich eine prima donna war, gelang es ihr, sich in einer bis dahin reinen Männerdomäne dauerhaft zu behaupten. Immerhin hatte es Anfang der 1970er-Jahre in diesem Orchester (wie auch in jenem der Volksoper und im neu gegründeten Radiosymphonieorchester) bereits Frauen in den Streichersektionen gegeben, aber die im inoffiziellen Ranking als Wiener Spitzenorchester geltenden Vereinigungen waren immer noch pure Männerbünde. Man glaubt es heutzutage ja kaum noch: Ausgerechnet jene Institutionen, die für sich beanspruchten, im für Österreich

150-jährigen Männerbund zu sprengen. Etwa zu dieser Zeit schrieb Margit Quendler eine Diplomarbeit, die sich am Beispiel der weiblichen Orchestermitglieder des Tonkünstlerorchesters generell mit der Situation der Frauen in diesem Berufsfeld befasste und die horrenden Defizite innerhalb einer sich offiziell zur Gleichbehandlung bekennenden Gesellschaft aufzeigte. Liest man diese Studie heute, kann man immerhin mit einiger Genugtuung feststellen, dass sie ein Vierteljahrhundert nach ihrer Abfassung überholt ist und scheinbar fest zementierte Konventionen sich (wie in allen Bereichen des sozialen und gesellschaftlichen Lebens) als historisch bedingt und daher veränderbar erwiesen haben. Da der Mensch bekanntlich schnell und leicht vergisst, drohen inzwischen die diskriminierenden Umstände, mit denen sich junge Musikerinnen noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts konfrontiert sahen, ihrerseits in Vergessenheit zu gera-

Hadamowsky hat sogleich den bedeutenden Satz gesprochen: „Beruflich haben Sie als Frau überhaupt keine Chance, in ein Orchester zu kommen.“

identitätsstiftenden Bereich klassischer Musikausübung humane Gesinnung zu tradieren, erwiesen sich auch ein halbes Jahrhundert nach der ohnehin verspäteten Einführung des Frauenwahlrechts als Hotspots sozialer Diskriminierung. Sie gewährten Frauen kein allgemeines Spielrecht in ihren elitären Ensembles und begründeten dies u.a. mit dem Hinweis auf das legitime Recht von Männerklöstern, Frauen aus ihren Vereinigungen auszuschließen. Die gesellschaftliche Öffnung der Kreisky-Ära brachte diese (durch Hinweise auf für den normalen Dienstbetrieb schwer verkraftbare permanente Schwangerschaften ergänzte) Argumentation gehörig unter Druck, aber erst handfeste Drohungen in Richtung Subventionskürzungen seitens der Gemeinde Wien veranlasste die Wiener Symphoniker, ab 1980 Frauen zum Probespiel zuzulassen, und im Falle der Wiener Philharmoniker mussten amerikanische Frauenvereine Mitte der 1990er-Jahre ausrücken, um den gerade erst gefeierten

Unser hier präsentiertes Gespräch mit Margit Quendler ist daher in erster Linie allen jungen Kolleginnen aller Holzbläsergruppen gewidmet, die auf Grund der „Gnade später Geburt“ eine grundlegend gewandelte Situation vorfinden, in der sie die Früchte harter Arbeit in Musikunis, Konservatorien und Akademien in Form offen stehender Engagements auch wirklich ernten können. Aus historischer, männlich-zynischer Perspektive formuliert: Sie haben heute das Privileg, gleichberechtigt zu sein und sogar gleiche Bezahlung für gleiche Leistung zu erhalten. „Wir schauen nach vorn, nicht zurück“ ist einer der schauerlichen Stehsätze, mit denen wir auf Augenhöhe mit zeitnahen Phrasen am Ende des Tages konfrontiert sind. Aber der Blick aus weiblicher Perspektive zurück auf die Berufsgeschichte soll den kritischen Blick für die Gegenwart schärfen – inwieweit ist Emanzipation tatsächlich gelungen? Und wo sind latent Formen von Diskriminierung auch heute noch vorhanden?

*Sie sind Jahrgang 1943, also ein Kriegskind. Welche Erinnerungen haben Sie an die unmittelbare Nachkriegszeit?*

Ich bin in der Leopoldstadt in Praterhauptallee-Nähe gemeinsam mit meiner zwei Jahre älteren Schwester aufgewachsen. Meine Eltern wurden zwischen 1944 und 46 geschieden, ich hatte keinen besonders guten Kontakt zu meinem Vater. Da er Reifen vulkanisierte und später auch Reifen und Felgen erzeugte, wurde er niemals eingezogen. Aber er hatte in dieser Zeit für uns ein Urlaubsquartier in Oberösterreich organisiert, er war sehr findig in solchen Dingen, konnte immer auch während des Krieges Essen für uns organisieren, Spielsachen, die es damals ja kaum gab, Buntstifte. Er hat einen Roller aus Gasrohren für mich gemacht und Autoschläuche zu Schwimmreifen umfunktioniert. Wir hatten damals in Wien zunächst keine Wohnung. Da meine Eltern schon in Scheidung standen, wohnten wir alle, auch die Schwester meiner Mutter mit ihrem kleinen Sohn, bei meinen Großeltern in der Vereinsgasse, wo mein Großvater eine Herrenschniderwerkstätte hatte. Dort war meine Mutter auch aufgewachsen. Das war ein ausgesprochenes Judenviertel, die beiden Mädchen hatten fast nur jüdische Freundinnen und Freunde, Juden Hass war da kein Thema – sie haben auch deren Auswanderungen bzw. Deportierungen miterlebt. Meine Großmutter war im Alter von 12 aus Tschechien nach Wien gekommen, als Dienstmädchen zu einem jüdischen Rechtsanwalt und war da auch sehr gut behandelt worden.

Heute unvorstellbar waren z.B. die Zustände im Krankenhaus. Ich bin als kaum Zehnjährige mit der Hand unter eine Straßenbahn gekommen. Im Spital bekam ich vor der Operation eine Äther-Narkose, was kurz danach verboten wurde. Man hat den bloßen Knochen gesehen, es hat schlimm ausgeschaut, und ich habe Angst gehabt, man könnte mir die Hand abschneiden, deshalb habe ich mich verzweifelt gegen die Narkose gewehrt, wollte nicht eingeschläfert werden. Niemand hat mit mir ein Wort gesprochen, niemand von den Schwestern hat mich vorbereitet oder beruhigt. Meine Mutter konnte ja erst später kommen, denn ich wurde sofort auf den OP-Tisch gelegt und fest angeschnallt. Auf der Tafel hinter meinem Bett stand dann, wie ich herausfand, als Diagnose „Gehirnerschütterung“. Als ich bei der Visite sagte, ich hätte aber nie Kopfweg gehabt, schrieb der Arzt einfach etwas anderes hin, und dann durfte ich wenigstens aufstehen. Es gab kaum eine Besuchszeit.

Schrecklich, aber wir durften einfach nicht zimperlich sein. Allerdings hatte ich auch Glück: ein junger Arzt, der mich operiert hatte, war sehr stolz auf die gelungene OP und führte mich herum, um zu zeigen, dass ich meine Finger bewegen konnte.

*Wodurch wurde Ihr musikalisches Interesse geweckt?*

Meine Mutter war sehr musikalisch, sie hatte eine sehr schöne Altstimme und konnte auf dem Klavier nach dem Gehör begleiten. Sie hat nach dem Krieg einen Flügel gekauft und wollte, dass ihre beiden Töchter Klavier lernten. Ich habe mit 4 Jahren begonnen und konnte Noten früher als Buchstaben lesen. Mein Vater hatte in Praternähe eine schöne Wohnung für uns aufgetrieben. Wir haben eine Klavierlehrerin in unserer Nähe gefunden, von der ich viel profitiert habe, obwohl ich nie üben wollte. Sie hat „Gemeinschaftsstunden“ für ihre Schüler veranstaltet, in denen ich die Intervalle, auch die enharmonische Verwechslung lernte, und Noten- und Rhythmusdiktate gemacht. Ich bin zwar mit dem Klavier nicht sehr weit gekommen, aber ich habe schon in der Volksschule komponiert und konnte alles notenmäßig und rhythmisch richtig aufschreiben. Meinen Volksschullehrerinnen ist auch aufgefallen, dass ich ein absolutes Gehör hatte und das musste ich oft vorführen, obwohl ich das gar nicht verstanden habe. Mit zehn oder elf Jahren habe ich mich plötzlich in den Klang einer Geige verliebt und wollte unbedingt dieses Instrument lernen. Meine Eltern waren nicht sonderlich begeistert, aber mein Vater hatte einem Zigeuner einmal eine etwas kleinere Geige abgekauft, ich habe bei einem Bekannten begonnen und bin nach einem Jahr ins Konservatorium in die Johannesgasse gegangen. Da war ich schon im Gymnasium. Dort kam ich zusammen mit der bekannten Gitarristin Brigitte Zaczek, die später Professorin und Abteilungsleiterin für Streichinstrumente an der Akademie bzw. Universität für Musik wurde. Wir wurden gute Freundinnen und haben in der Schule oft miteinander musiziert. In der sechsten oder siebten Klasse habe ich dann die Aufnahmeprüfung in die Akademie bestanden und war zwei Jahre bei Eduard Melkus. Aber nach der Matura wollte ich Sängerin werden und habe nach absolvierter Aufnahmeprüfung an der Akademie vier Jahre Gesang studiert. Ich hatte aber das Gefühl, trotz eines Lehrerwechsels nicht wirklich vorwärts zu kommen, die ewigen Stimmübungen hatten meiner Ansicht nach eigentlich nicht viel mit Musik zu tun, Korrepetition gab es nur selten. Außerdem habe

ich eingesehen, dass ich nicht genügend extrovertiert war, ich war kein Bühnentalent und nicht der Typ einer Opernsängerin. Ich ging natürlich sehr oft in die Oper und sehr oft in Konzerte und da habe ich auch den Klang der Oboe gehört. Bei Gesprächen in der Kantine kam die Rede auf Hans Hadamowsky, er wurde als sehr nett geschildert. Eigentlich aus einer spontanen Laune heraus bin ich dann in seine Klasse gegangen und habe ihm erklärt, ich würde gerne Oboe spielen. Immerhin war ich da schon zwanzig Jahre alt, aber ich hatte natürlich eine gute musikalische Vorbildung. Ich konnte auch ganz gut Blockflöte spielen – mit etwa 12 Jahren hatte ich irgendwoher eine einfache Sopranflöte samt Griffabelle bekommen und den ganzen Nachmittag geübt, am nächsten Tag konnte ich im Musikunterricht schon einiges vorspielen. Ich hatte auch einen Oboenwettbewerb im Rundfunk gehört, aber ich hatte keine Ahnung, was eine Wiener Oboe sei und dass man dieses Instrument nur in Wien spielte.

Aber ich ging einfach in die Klasse von Hadamowsky mit dem Wunsch, dieses Instrument zu lernen. Hadamowsky hat sogleich den bedeutenden Satz gesprochen: „Beruflich haben Sie als Frau überhaupt keine Chance, in ein Orchester zu kommen.“ Ich habe ihm geantwortet, ich wolle eigentlich nur Kammermusik spielen, an eine berufliche Tätigkeit würde ich sowieso nicht denken. Er schickte mich zu einer Aufnahmeprüfung, für die mich anzumelden ich fast vergessen hätte. Ich war dann aber gerade im Haus, und hörte, dass ein Stunde später schon die Prüfung wäre, bei der ich gar nichts machen musste – was hätte ich denn auch vorspielen sollen? Meine musikalische Vorbildung reichte jedenfalls für die Aufnahme und ich war fortan in der Klasse Hadamowsky, und ich war die einzige Frau in der Oboenklasse. Damals waren noch Turetschek, Lehmayr, Kitir, Mezera und Wagner Schüler von Hadamowsky, außerdem Kopriva und Ratheiser und natürlich mein späterer Ehemann Hans.



*Goldene Hochzeit 2015: Margit und Hans Quendler*

Da ich sehr bald mit der Oboe etwas Geld verdiente und bei verschiedenen Ensembles spielte, auch zweimal je vier Monate Kurorchester (Bad Hall und Lindau), gab ich das begonnene Biologiestudium auf, denn da wäre kaum Zeit für die Musik geblieben. So musste ich auf meine zweite große Liebe verzichten, habe zu Germanistik und Geschichte gewechselt und sollte Mittelschullehrerin werden (mein Vater verlangte ein „solides“ Studium von mir, von meinen künstlerischen Betätigungen hat er nicht viel gehalten).

In der Oboenklasse ging es zunächst überhaupt erst um ein Instrument. Ich konnte eine alte (lange) Zuleger-Oboe ausleihen, meine Mutter weigerte sich aber, dafür die Haftung zu übernehmen, schließlich hat die Mutter einer Freundin unterschrieben.

*Wie ging das mit dem absoluten Gehör zusammen?*

machen, aber wir haben alle in großzügiger Weise von Hadamowsky Rohre bekommen. Mir ist von Anfang an alles sehr leicht gefallen, als die Kollegen für die Probespiele vorbereitet wurden, konnte ich schon alle Probespielstellen spielen. Aber es wäre völlig unrealistisch gewesen, mich für ein Probespiel zu bewerben, als Frau wäre ich nirgends eingeladen worden. In dieser Zeit habe ich auch meinen Mann kennengelernt, wir haben 1965 geheiratet. Er hatte damals schon die Stelle beim NTO. Ich muss es nochmals betonen: Ich habe das Oboestudium ohne berufliche Perspektive gemacht. Wenn ich gut vorgespielt habe, sagte Hadamowsky: *„Ihretwegen werden die Philharmoniker ihre Statuten ändern müssen.“* Das ist natürlich nicht geschehen ... Er hat auch später einmal zu mir gesagt, ich hätte mehr für die Wiener Oboe getan als sonst jemand – wobei ich den Hintergrund dieser Äußerung

Der verhältnismäßig späte Entschluß, Orchestermusikerin zu werden, hängt auch mit der allgemeinen Ausbildung zusammen: Beinahe alle Musikerinnen haben eine höhere Schulbildung und begannen erst nach der Matura über eine konkrete Berufswahl nachzudenken

Margit Quendler, Orchestermusikerinnen in Wien - Die Situation der Musikerinnen in den Orchestern Wiens 1950-1997 unter besonderer Berücksichtigung der Musikerinnen des NTÖ (Diplomarbeit 1997)

Ich bin mit einer tieferen Stimmung aufgewachsen. Das hing mir mein ganzes Leben nach. Ich habe mich natürlich dann umgestellt, aber ganz verändert hat sich das nie. Als ich zum ersten Mal die Partitur der *Zauberflöten*-Ouvertüre gesehen habe, war ich sehr überrascht, die Noten in Es-Dur zu sehen.

*Wie war das Studium am Beginn?*

Ich habe im Februar begonnen, die anderen Anfänger waren schon seit Herbst da, die hatte ich aber schnell überholt. Hadamowsky war mir gegenüber ein „Kavalier alter Schule“. Meine Mitstudenten mussten mir in den Mantel helfen, heruntergefallene Sachen aufheben... Ich erinnere mich an die erste Etüde: Da hat mir Hadamowsky jeden Ton ausgebessert. Das fand ich zunächst schrecklich, aber ich wusste bald, was er wollte, und ab der zweiten Stunde hat er nur mehr wenig korrigiert.

Nach eineinhalb Jahren Studium bin ich ins Kurorchester nach Bad Hall gefahren und habe dort praktisch schon alles gespielt. Da konnte ich schon eigene Rohre

nicht kenne, also was er konkret damit meinte, das habe ich nie erfahren.

Ich habe eigentlich nie sehr viel geübt. Einerseits habe ich schnell gelernt, und andererseits war eben ein mögliches Engagement in einem Orchester nicht absehbar. Warum also hätte ich stundenlang üben sollen? Alles, was ich gemacht habe, hat mir auch Freude bereitet. Ich denke, ich habe so viel Verschiedenes, aber eigentlich nichts „umsonst“ gemacht, und ich hatte letztlich z. B. auch durch das Gesangsstudium einen ganz anderen Zugang zum Oboespielen gehabt.

*Wie kam es dann doch zum Engagement im NTO?*

Das war insofern ein Zufall, als Alfred Dutka zu den Symphonikern gegangen ist. Ich hatte vorher kein einziges Mal im Tonkünstlerorchester gespielt, ich habe nicht einmal verstärken dürfen. Mein Mann war ja dort bereits engagiert, aber das war für mich kein Vorteil. Man wollte mich nicht als Oboistin. Es gab ja keine einzige Holzbläserin, sondern nur zwei ältere Streicherinnen, aber auch zwei jüngere. Ich

habe mich dennoch beworben und wurde – Welch ein Wunder! – auch eingeladen. Meine Tochter war gerade drei Jahre alt. Damals hatte ich endlich ein eigenes Instrument. Kirchberger, Instrumentenbauer der Zuleger-Oboen, war eigentlich auch der Ansicht, eine Frau würde keine Oboe brauchen, ich hatte ewig auf das Instrument gewartet. Schon im Kurorchester in Bad Hall habe ich für den Instrumentenkauf gespart. Schließlich wurde ich einmal in seiner Werkstatt richtig zornig, und daraufhin hat er sich herabgelassen, mir eine Oboe zu geben. Leider war das kein sehr gutes Instrument, die Höhe ging extrem schwer. Ich habe ihn später nach langen Diskussionen überredet, mir ein neues Oberstück zu machen, das hat dieses Problem dann auch behoben. Aber ich hatte den Eindruck, dass er passive Resistenz machte, weil ich eine Frau war...

*Es gibt Erzählungen, dass die wirklich guten Instrumente von den Philharmonikern beansprucht wurden...*

Ja, das stimmt und das war auch noch bei den Yamaha-Instrumenten der Fall. Ich hatte z.B. dort ein Instrument bestellt, es war fertig, und ein Philharmoniker hat es bei einer Japan-Tournee einfach mitgenommen, weil er es gut fand – ich musste wieder ein halbes Jahr warten... Ich muss aber auch sagen, dass meiner Meinung nach die Zuleger-Instrumente mehr klangliche Substanz und Tragfähigkeit des Tons hatten als die Yamaha-Instrumente, die natürlich viel genauer gearbeitet waren. Ich habe aber später auch wieder auf einer Zuleger-Oboe gespielt. Mein erstes Instrument hatte noch keine Resonanzklappe – es war in der Technologie noch sehr einfach, ich erinnere mich, was es für ein Trapezakt war, die Cis-Dur-Stelle in der *Neuen Welt* zu spielen – mit zusätzlich gegriffener es-Klappe...

*Wie verlief das Probespiel?*

Ich konnte die Stellen alle spielen, war aber sehr aufgeregt und es passierten Kleinigkeiten, ein Ton ist mir abgerissen – aber Wallberg, damals Chefdirigent, war zufrieden und hat die Holzbläser gefragt, ob sie sich vorstellen könnten, mit mir zu arbeiten. Und zum Glück gab es wirklich sehr nette Kollegen, die mich voll akzeptiert haben. Die ganze „erste Reihe“ war auch musikalisch exzellent, auch die Klarinetten, wir haben sehr gut zusammengespielt ... Natürlich

gab es im Lauf meiner Orchestertätigkeit immer wieder kleinere Konflikte, aber dabei ging es nie um Diskriminierung im Sinne von Gender-Vorbehalten. Einer, der beständig gegen mich eingestellt war, war mein erster Direktor – der äußerte mir gegenüber noch in der Zeit, wo ich wirklich schon etabliert war, ich müsste froh sein, dass ich ins Orchester aufgenommen worden bin. Mit den Direktoren stand ich eigentlich fast immer auf Kriegsfuß – die einzige Ausnahme war Pietsch, der genügend Wissen hatte, um beurteilen zu können, was jemand leistete und das auch wirklich schätzte. Aber es gab auch immer wieder nette Menschen, die mir Mut machten. So kam z. B. einmal Hans Hotter in die Garderobe (das war in meinem ersten Jahr im NTO) und sagte zu mir, ich sei seine Lieblingsoboe... Das war schon eine große Ehre, von einem so berühmten Bassisten so gelobt zu werden!

*Wie war der Beginn im Orchester?*

Nun war es also plötzlich ernst, ich musste viel mehr üben als bisher, hatte zum Glück keine Probleme mit dem Rohrbau, aber das Repertoire kennen zu lernen war



CHRISTIAN RAUCH  
WERKSTÄTTE FÜR  
HOLZBLASINSTRUMENTE

Innsbruck, Hallerstraße 19  
0512 269343  
rauch@woodwind.at  
www.woodwind.at  
www.oboe.cc

natürlich eine Herausforderung. Ich bin deshalb vor dem Probespiel auch zu Schaeflein gegangen, den ich sehr schätzte und den Hadamovsky ja eigentlich als seinen Nachfolger haben wollte, und habe ihn gebeten, mit mir die Orchester-Solostellen durchzunehmen. Ich bin dann auch ein Jahr bei ihm geblieben und habe bei ihm die Reifeprüfung gemacht. Danach war ich noch bei Kautzky, aber mit ihm bin ich nicht zurande gekommen – er war in manchen Dingen päpstlicher als der Papst...

*...also päpstlicher als Hadamovsky?*

Hadamovsky hatte nie etwas ausgesetzt an meinem Spiel, obwohl ich von der strengen Wiener Linie etwas abgewichen bin. Ich habe zwar auch vibriert, aber sicher nur sehr dezent, und das hat er akzeptiert. Auch Schaeflein hat das voll akzeptiert. Kautzky aber wollte mir einreden, ich müsse völlig vibratofrei spielen. Letztlich spielen ja fast alle mit irgendeiner Art Vibrato, auch Kautzky machte oft ein ganz beträchtliches, das Übel war ja nur, dass das nicht gelehrt wurde, deshalb hat es jeder nach seinen Vorstellungen erzeugt und eingesetzt – meine Bemerkung dazu, dass mancher zittert, mancher meckert oder Lippenvibrato macht, aber es kaum jemand professionell einsetzen kann, hat Kautzky sehr missfallen. Sicher ist Vibrato auf der Oboe besonders schwierig, durch den starken Luftdruck ist es schwieriger als auf den anderen Holzblasinstrumenten. Ich habe mich schon beim Geigenstudium für die Technik des Vibratos interessiert (das ist natürlich ganz anders) und mich in meinem ersten Orchesterurlaub intensiv damit beschäftigt. Ich empfinde es als Mangel in der Ausbildung bei der Wiener Oboe, dass professionell eingesetztes Vibrato nicht gelehrt wurde und vielleicht noch immer nicht wird. Marie Wolf hat mir erzählt, dass bei den Symphonikern ein Dirigent von ihr Vibrato verlangt hätte, aber sie hatte keine Ahnung, wie sie das machen sollte. Man muss es einfach können – ob und wie man es dann einsetzt, hängt natürlich von der Komposition und auch vom eigenen Geschmack ab. Übrigens kam einmal ein deutscher Oboist zu mir in die Wohnung, um mein Vibrato genauer zu studieren – er sagte, in Deutschland, wo er studierte, werde es zwar unterrichtet, aber alle machten es gleich und bei mir gefalle es ihm viel besser. Auch die Doppelzunge war, als ich studierte, verpönt. Nach einigen Wochen Übung, als meine Kollegen den Unterschied zur einfachen Zunge nicht mehr wahrnehmen konnten, habe ich sie bei vielen

Stellen auch ganz selbstverständlich eingesetzt. Es kann immer ein Dirigent kommen, der es schneller haben will – oder wie Schaeflein sagte: was machen Sie, wenn ein Verrückter kommt? Ich muss dazu auch sagen, dass es in „gewöhnlichen“ Orchestern bezüglich Dirigenten etwas andere Voraussetzungen gibt, als bei den Philharmonikern ...

*Haben Sie sich an bestimmten Vorbildern orientiert und deren Art zu spielen imitiert?*

Ich habe nie Aufnahmen angehört, bevor ich ein Stück selbst gespielt habe – ich wollte niemals irgendetwas imitieren, wollte immer meinen eigenen Zugang finden. Von der Tonbildung her waren in meiner Akademiezeit Lehmayr und später Schaeflein Vorbilder. Aber nach dem Studium sollte man erwachsen und befähigt sein, seinen eigenen spezifischen Ausdruck zu formulieren.

*Haben Sie bestimmte Stücke besonders gern gespielt?*

Mahler in erster Linie, gibt es für die Oboe im Orchester Schöneres als *Das Lied von der Erde* oder die *Kindertotenlieder*? Auch Richard Strauss – eigentlich alles, wo es besonders auf Ausdruck ankommt.



Schnelle Passagen musste man eben können, aber darüberhinaus fand ich sie eigentlich nicht so interessant. Viel eher waren es die langsamen Soli, wo man eine Phrase aufbauen und gestalten musste. Damit habe ich mich gerne intensiv befasst. Es ist auch ein Unterschied, was man gerne spielt und was man gerne hört. Richard Strauss z.B. höre ich nicht gar so gern, aber zum Spielen waren viele Stücke interessant – z. B. die *Alpensymphonie* oder *Tod und Verklärung* und natürlich *Don Juan*. Umgekehrt höre ich Mozart lieber als ihn zu spielen. Schaeflein sagte einmal, Bruckner sei gar nicht schön zu spielen, einfach für die Orgel komponiert, und das fand ich auch... Hertel, das ganze Gegenteil von mir, hat Bruckner sehr gerne gespielt. Das kam seiner Art sehr entgegen – und ich habe mich fast immer für Mahler eingeteilt.

*Welche musikalische Erfahrungen konnten Sie vor Ihrem Tonkünstler-Engagement sammeln?*

Ich hatte zuvor schon in verschiedenen Ensembles gespielt, z. B. habe ich mit dem Klebel-Ensemble *Musica antiqua* und im Clemencic Consort Barockoboe und Pommer, auch Krummhorn gespielt...

*...aus Interesse an den alten Instrumenten?*

Ich durfte ja sonst kaum irgendwo spielen. Ich erinnere mich an ein Konzert mit Melkus, der ja auch ein Ensemble für alte Musik hatte, da spielte ich gemeinsam mit Hertel Barockoboe. Ich hatte ja bei Melkus Geige studiert, zwei oder drei Jahre später hat er mich überhaupt nicht mehr erkannt, aber meine gute Phrasierung ist ihm aufgefallen, darauf hat er mich angesprochen.

Mit dem Wiener Kammerorchester habe ich auf Tourneen je dreißigmal *Don Giovanni* und *Figaro* gespielt, mit Klebel und Kitir. Aber immer 2. Oboe – obwohl der Dirigent, der mich spielen hörte, einmal fragte, wieso ich nicht erste Oboe spiele.

Ich hatte keinerlei Erfahrung auf der ersten Oboe, die auch in diesen Ensembles ausschließlich von Männern gespielt wurde – das war schon schwierig: plötzlich auf die Erste gesetzt zu werden, ohne diesbezügliche Routine. Zum Glück konnte ich aber, als ich schon engagiert, aber noch nicht tätig war, in Ossiach für die Dirigentenschüler einmal alle Beethoven-Symphonien spielen (außer der 9.), das hat mir natürlich geholfen.

*De mortuis nihil nisi bene: Das Thema Alfred Hertel müssen wir jedenfalls ansprechen...*

Also bene: Hertel war ein absolut verlässlicher Kollege, der sich niemals krank gemeldet und Abmachungen streng eingehalten hat – das war ein absoluter Pluspunkt. Wir haben ja keine Beurlaubungen bekommen, aber ich konnte sozusagen illegal im Vertrauen darauf, dass Hertel auf jeden Fall spielen würde, Schifahren gehen. Das wäre niemals offiziell bewilligt worden. Ursprünglich hatte Hertel ja einen Doppelvertrag im Burgtheaterorchester und bei den Tonkünstlern. Dann hieß es: Das geht nicht mehr, und man hat ihm einen Sondervertrag bei den Tonkünstlern angeboten, wenn er das Burgtheater aufgibt. Dieser Vertrag hat im Honorar ein oder zwei Solokonzerte im Jahr beinhaltet, d.h. das Orchester musste ihn für diese Solodarbietungen nicht extra bezahlen. Das

**STEPHAN BÖSKEN**  
Meisterwerkstatt  
für  
Holzbläser  
WIEN

REPARATUR - VERKAUF - ZUBEHÖR  
OBOE - FAGOTT

Goldeggasse 20/11  
1040 Wien  
Österreich

tel.0664/3642325  
www.boesken.biz  
info@boesken.biz

war natürlich ein Nachteil für mich, deshalb durfte ich nur selten solistisch auftreten.

*Sie haben ja eigentlich kaum jemals mit ihm zusammen gespielt...*

O ja, nachdem er auf die zweite Oboe zurückgegangen war. Und bene hin oder her: Das war schon schwierig, denn er hatte einen unbezwingbaren Rededrang. Einmal sagte ich zu einem Dirigenten: „*Entschuldigen Sie, ich habe Sie nicht verstanden, mein Kollege redet andauernd.*“

*Haben eigentlich die Kritiker irgendwie darauf reagiert, dass eine Frau Solooboistin ist?*

Nein, überhaupt nicht. Es wurde oft in den Kritiken die Oboe gelobt, einmal z.B. „*die mit auffallend*

beurlaubt) an mir aus. Es begann mit: „*Sie haben das Pult zu hoch und die Oboe zu tief. Sie sind doch eine schöne Frau, geben sie das Pult tiefer, man will sie ja sehen.*“ In dieser Situation konnte ich diese Worte nicht als freundliches Kompliment auffassen. Der „Chef“ wollte mir zeigen, daß ich nicht ernst genommen wurde. Es ging weiter in dieser Art und war ziemlich schlimm für mich. Beim Konzert lagen meine Nerven dann blank. Aber das war ein Härtetest, in der Folge hat Wallberg meine Leistungen sehr gelobt und anerkannt.

Als unser späterer Chefdirigent Isaac Karabtschewsky zum ersten Mal beim NTO zu Gast war, wollte er sich vor der ersten Probe – eigentlich ganz unüblich – die Musiker ansehen. Ich saß an meinem Platz, er kam zu mir und fragte: „*Sie spielen aber 2. Oboe?*“ und konnte zuerst nicht glauben, daß ich erste Oboe spielte, das hätte er ja noch nie gesehen. Dann mokierte er sich über mein Instrument, er (selbst Oboist) hatte noch nie

### Der Frauenanteil in den Orchestern — nicht nur in Wien, auch nicht nur in Österreich, steht in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zum Renommée der Orchester

Margit Quendler, Orchestermusikerinnen in Wien - Die Situation der Musikerinnen in den Orchestern Wiens 1950-1997 unter besonderer Berücksichtigung der Musikerinnen des NTÖ (Diplomarbeit 1997)

*schönem Ton spielende Oboe*“ aber es war nie die Rede davon, dass es sich um eine Frau handelte. Dieser Umstand wurde anscheinend absichtlich verschwiegen.

*Und wie reagierten die Dirigenten?*

Mit ihnen hatte ich eigentlich nie Schwierigkeiten. Ein Dirigent ist im Grunde ja ein armer Mensch, weil er völlig von den Musikern abhängig ist. Allein kann er überhaupt nichts ausrichten. Deshalb sind Dirigenten froh und zufrieden, wenn man schön spielt. Ich habe – im Gegenteil – sehr oft Anerkennung von Dirigenten bekommen, wirklich persönliches Lob, obwohl ich niemals versucht habe, mit einem Dirigenten Kontakt aufzunehmen, sondern immer nur, wenn ich direkt angesprochen wurde. Auch von Kollegen bekam ich viel Anerkennung, aber kaum jemals von Direktoren.

Dirigenten sind mittlerweile den Anblick von Frauen im Orchester gewohnt und zeigen kaum mehr negative Reaktionen. Das war anders zu Beginn meiner Laufbahn im NTO. Einer meiner ersten Dienste mit dem damaligen Chefdirigenten Heinz Wallberg war für mich qualvoll. Wallberg ließ seinen Unmut darüber, daß er mit einer Anfängerin arbeiten mußte (mein Kollege war

eine Wiener Oboe gesehen. Wir probierten die 1. Sinfonie von Gustav Mahler – und bevor wir noch bei einer sehr schwierigen Stelle waren, verlangte er diese von den beiden Oboen allein. Das war wie ein privates Probespiel, von da an wurde ich von ihm aber voll akzeptiert und besonders nett und verständnisvoll behandelt, mein Instrument nannte er „*die wunderbare Oboe*“. Diese Geschichte ging noch etwas weiter. Nach diesem Konzert mit der 1. Mahler, während applaudiert wurde, stand Karabtschewsky plötzlich vor mir und überreichte mir eine rote Rose, die ihm eine Verehrerin vom Balkon zugeworfen hatte.

*Waren oder sind Frauen bei Probespielen benachteiligt?*

Natürlich. Ich war ja später einmal bei einem Probespiel im ORF. Da hat man schon in der ersten Runde unter dem Vorhang durch meine Stiefel als Damenstiefel identifiziert und damit war es gelaufen. Aber auch später, insofern, als die Karenzfrage indirekt immer mitgespielt hat, wenn nicht – wie z.B. in der Volksoper – in diesem Fall sofort ein Ersatz für diese Zeit bestellt wurde. Das war bei den Tonkünstlern nicht der Fall, da mussten die Kollegen diesen Ausfall durch vermehrten Dienst kompensieren. Das fand ich

total ungerecht, und darüber habe ich ständig mit dem (jeweiligen) Direktor gestritten. Die Überlegung der Kollegen bei einem Probespiel lautet im Zweifelsfall dann natürlich: Wenn wir eine Frau nehmen, bekommt sie vielleicht drei Kinder, und wir müssen jahrelang mehr arbeiten, also entscheiden wir uns lieber für den Mann. Ich fand das auch arbeitsrechtlich nicht in Ordnung. Das Orchester hat ja keine Kosten in dieser Zeit und kann folglich einen Ersatz bezahlen. Das sollte eigentlich verpflichtend sein. Diese Meinung teile ich auch mit Kolleginnen in anderen Ländern.

Ich möchte hier aber noch hinzufügen, dass in der Frauenfrage Musiker und Publikum in einem Fall sogar einer Meinung waren. Ein Kollege (es war sein Thema für eine Arbeit) hat in den 90er-Jahren eine Befragung beim Publikum der Philharmoniker-Konzerte durchgeführt, ob es besser fände, dass nur Männer bei den Philharmonikern spielen würden. Ergebnis der Befragung: die Mehrzahl war für ein „reines“ Männerorchester. Beschämend – das spricht nicht gerade für die Qualität des Publikums. Man muss sich die absurde Situation vergegenwärtigen: Da studieren so viele Frauen an Musikunis, Hochschulen, Konservatorien, Akademien, und dann haben sie einen sehr eingeschränkten Zugang zum Beruf, ganz egal wie gut sie sind. Und dieser Zustand war für viele Lehrer, für die Mitglieder großer „Kulturorchester“ und für ihr Publikum ganz normal. Aber wir Tonkünstler hatten ein Stammpublikum, das Frauen gegenüber viel aufgeschlossener war (als ich in der Schwangerschaft ausfiel, fragten Besucher oft meinen Mann, wie es mir ginge, nahmen Anteil, kamen auch mal zu mir und erzählten mir, dass sie sich über jedes meiner Soli freuten, das ist doch wirklich nett!). Und ich möchte sagen, dass wir einige wirklich hervorragende Musikerinnen in unserem Orchester hatten! Offenbar war aber die Idee auch in den Köpfen mancher Konzertbesucher sehr hartnäckig, dass ein Männerorchester elitärer sei.

*Hatte das Damenquintett, in dem Sie spielten, einen sozusagen programmatisch-feministischen Aspekt?*

Ja, das war schon ein Anreiz, zu zeigen, dass wir das genauso gut können. Es war ursprünglich die Idee von Elisabeth Schmid und mir, Hedi Zwickl, die ja bei der 1. Geige im NTO war, hat nebenbei Fagott studiert und war bereits sehr gut, hat auch im NTO manchmal mit dem Fagott substituiert. Als die Hornistin Ingrid Muik in unser Orchester kam und wir die Klarinetten



stin Kathlen Bryan kennenlernten, dachten wir, jetzt wäre es möglich, ein Quintett zu gründen. Es gibt ja wunderbare Musik für diese Besetzung. Wir hatten während der fünf, sechs Jahre, die das Ensemble bestand, Konzerte in Wien, Eisenstadt, Linz, München, London, mindestens zwei Fernsehauftritte (mit Günther Tolar und Heinz Conrads), die uns Franziska Fast und in Salzburg Johanna Dohnal organisiert haben, wir spielten auf vielen Feiern etc. Und wir hatten auch Werke von Komponistinnen am Programm, von Frieda Kern und Sylvia Sommer. Frieda Kern lebte damals noch und war wie auch Sylvia Sommer persönlich anwesend.

*Wie erlebten Sie die oftmaligen Ausfahrten des Orchesters in niederösterreichische Kleinstädte?*

Eigentlich zumindest in der ersten Zeit als gemütlich. Man geht gemeinsam essen, es ist eine ganz andere Form von Kommunikation als im normalen Konzertbetrieb. Natürlich gab es auch Nachteile: enge Garderoben, schlecht beheizte zu kleine Einspielräume, auch die Säle oft nicht gut beheizt, was die reine Stimmung sehr erschwerte. Ich habe

z.B. durchgesetzt, dass in den Einspielräumen nicht geraucht werden darf, und mit einer Unterschriftenliste habe ich erreicht, dass es nun einen Raucher und einen Nichtraucherbus gibt. Überhaupt haben solche Initiativen eigentlich immer die Frauen des Orchesters ergriffen! Das betraf in meinem Fall z. B. auch eine Reform der Probespielordnung. Ich habe durchgesetzt, dass (bei Bläserprobespielen) jeweils die ganze Gruppe abstimmen durfte. Vorher durfte nur der dienstältere erste Bläser abstimmen!

*Sie hatten bei Kollegen den Ruf einer streitbaren Frau – sahen Sie sich als Feministin?*

Ja, sicherlich, ich bin immer für Frauen eingetreten. Meine Kindheit in einem Frauenhaushalt hatte da sicherlich starken Einfluss – ich kam nie auf die Idee, dass Frauen in irgendeiner Hinsicht geringer sein könnten als Männer – ich hatte nie erlebt, dass Männer bevorzugt und bedient wurden – damit hatte ich immer ein Problem, obwohl mein Vater seinen späteren Sohn natürlich sehr bevorzugt hat und genau der Typ Mann war ... aber das war ja damals auch noch durchaus üblich. Es war damals auch bei Frauen üblich, sich vom feministischen Gedankengut zu distanzieren – ja nicht als Emanze gelten. Das habe ich nie verstanden. Und ich war sicher eigenständig und selbstbewusst. Z. B. war ich mit 17 in England als au pair zunächst bei einer englischen Familie, bald danach habe ich die bekannte Fotografin Lotte Meitner-Graf kennen gelernt und bin zu ihr übersiedelt. Sie war die Schwägerin von Lise Meitner, die ich aber leider nie persönlich kennenlernte. Ich habe mich damals schon für Fotografie interessiert und hatte bei einem Konzertbesuch die Künstlerfotos in der Royal Albert Hall gesehen – und nachdem ich den Namen der Fotografin gelesen hatte, vermutet, dass sie vielleicht eine emigrierte Wienerin war. Damit lag ich richtig, ich habe sie im Atelier in der Old Bond Street aufgesucht und sie bei dessen Renovierung unterstützt. Daraus wurde eine Freundschaft über einige Jahre. Sie hätte mich gerne in London behalten, ich hätte dort studieren können, aber ich habe mich dann anders entschieden. Sie hat mich später auch nochmals eingeladen.

*Wie war für Sie die Zeit, als Ihre beiden Kinder noch klein waren? Standen Sie da nicht unter immensem Druck?*

Das war schon eine schwere Zeit. Mein 1976 gebo-



rener Sohn war zu früh gekommen und zu leicht, ich musste ihn im Dreistundenrhythmus füttern, konnte überhaupt nicht schlafen, bin spätabends noch im Dienst gewesen und war um vier Uhr früh wieder wach – ein Alptraum. Aber ich glaube, wir haben auch mehr ausgehalten als die heutige Generation. Als kleines Beispiel: Heute müssen die Kollegen und Kolleginnen während der Proben dauernd etwas trinken, haben ihre Mineralwasserflaschen unter dem Pult stehen – das war damals undenkbar... Meine Tochter war bei Ikea, da hatten schon die Lehrlinge das Burnout-Syndrom, die schafften das Aufstehen in der Früh kaum – wir waren einfach nicht so verwöhnt und auch nicht so betreut wie Kinder heute von den sogenannten Helikopter-Eltern. Meine Mutter hat mich, als ich ungefähr vier Jahre alt war, in den Eislaufverein gebracht, dort hat mich ein „Lehrer“ ein paar Runden herumgeschoben, und dann hat er mich einfach laufen lassen. Später hat mich dann meine Mutter wieder abgeholt. Ich bin auch allein mit der Straßenbahn von einer Besatzungszone in die andere gefahren.

*Sie waren bis zu Ihrer Pensionierung auf der ersten Stelle...*

Ich hätte auf die zweite zurückgehen können, aber Entlastung wäre das für mich keine gewesen, denn ich hätte Englischhorn spielen müssen, und mit dieser Literatur hatte ich überhaupt keine Erfahrung. Ich hatte ja schon lange meine Dienstjahre, dass ich zurücktreten hätte können wie die meisten ersten Bläser. Ich hatte zwar einmal auch ein Flöte-Englischhornkonzert gespielt, eigentlich habe ich dieses dankbare Instrument ja gerne gespielt – Hadamowsky hat mich bei einem seiner Stücke z. B. schon sehr früh zum Englischhorn eingeteilt, ich habe es auch bei der Bachgemeinde bei Prof. Peter gespielt, aber das alles war sehr lange her. Im Orchester ist das wieder ganz anders. Ohne Englischhornverpflichtung wäre ich wahrscheinlich länger geblieben, aber diese Möglichkeit hat man mir nicht gegeben.

Weil ich oft gefragt worden bin, ob es in diesem Bereich Probleme gab, möchte ich noch ein paar Worte zur Zusammenarbeit mit meinem Mann als 2. Oboist sagen. Es war damals eine erste Stelle ausgeschrieben, ich hatte also keine Wahl. Hans hingegen hätte sich um diese Stelle bewerben können, aber er war immer gerne 2. Bläser, es gab also niemals Neid oder Eifersucht, ganz im Gegenteil. Ich hatte einen Musiker an meiner Seite, den ich fragen und von dem ich jederzeit ein ehrliches Urteil erwarten konnte, der auch meine Wünsche immer angenommen hat und mit dem ich fallweise Stellen vorbereiten konnte – was uns auch einmal Lob eingebracht hat: In Bartoks *Konzert für Orchester* - da gibt es kleine Duette, 2 Oboen und dann 2 Fagotte - da hat sich ein Dirigent mal gewundert, wie synchron wir das spielen konnten, das hat einfach Freude gemacht.

*Haben Sie in der Pension weiter Oboe gespielt?*

Ich finde, es hat keinen Sinn, weiterzumachen, denn wie im Orchester kann man nicht mehr spielen, den Ansatz hat man nicht mehr, und wenn man schlechter spielt als vorher, macht es keine Freude. Ich habe dann wieder mit dem Singen begonnen. Wir hatten in Pension eine kleine Partie, die Operetten aufgeführt hat, da bekam ich kleine Rollen, das hat mir Spaß gemacht. Auch in Kirchen singe ich noch immer, eigentlich singe ich den halben Tag. Aber die Atemtechnik beim Singen ist so unterschiedlich von jener der Oboe, das harmoniert überhaupt nicht. Bei der Oboe drückt man den Atem hinaus, beim Singen muss man ihn hereinholen (das bekannte „inhalare la voce“), Es gibt ja auch noch viele andere spannende Beschäftigungen. Ich fotografiere seit meiner Kindheit gerne. Ich war Mitglied bei einem Fotoclub und habe mit einigen Fotografien Preise gemacht. Ich habe auch Kalender mit Computergrafik für einen Verlag gemacht.

*Gehen Sie noch in Konzerte oder hören Sie überhaupt klassische Musik?*

Ich gehe selten in Konzerte. Ich war nie eine sehr gute ZuhörerIn, schon als Kind wollte ich alles selbst spielen. Mein größtes Vergnügen lag immer im aktiven Musizieren. Aber ich habe zufrieden festgestellt, wie gut das Tonkünstlerorchester inzwischen geworden ist – das kann sich wirklich hören lassen.

*Das Gespräch führten Josef Bednarik und Ernst Kobau*

## **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®**

# Ludwig van Beethoven – Die Trios für zwei Oboen und Englischhorn

Von Andreas Helm

## 1) Instrumentale und musikhistorische Voraussetzungen

### Das Englischhorn

Die erste Grundlage für die Entstehung des Genres Oboentrio war die Entwicklung des Englischhorns.

Das Tenorinstrument der Oboenfamilie war unmittelbar nach der Entwicklung der Oboe (ca. 1670 abgeschlossen) vor allem in den Doppelrohrblattensembles (Oboebands) verwendet worden. Nachdem diese Musik immer mehr an Bedeutung verlor und die Funktion der Oboe immer mehr in Richtung Orchesterinstrument ging, war auch die Tenoroboe kaum mehr im alltäglichen Musikleben anzutreffen. Die Bläserensembles entwickelten sich Schritt für Schritt in Richtung Harmoniemusik; im Barock noch rein aus Oboen und Fagotten bestehend, setzten sie sich nun aus zwei Oboen, zwei Hörnern und ein bis zwei Fagotten zusammen. Die Hörner hatten dabei vor allem Füllstimmenfunktion mit vereinzelt melodischen Momenten, sie waren nicht mehr, wie im französischen Barockstil, in einen polyphonen Satz eingebaut.

Auch die Entwicklung neuer Instrumente (vor allem Klarinetten) machte das Tenor-Register bei den Oboen überflüssig. Bald gesellte sich ein Klarinettenpaar zum Harmoniemusiksextett und es entstand die wichtigste Besetzung: das Bläseroktett.

Auch als solistisches Instrument, als Oboe da Caccia, verlor das Tenorinstrument nach Bachs Tod an Bedeutung. Neben Bach waren es ohnehin nur Fasch, Graupner (2 Stücke) und Ferrandini, die das Instrument einmal verwendeten.

Um ca. 1750 taucht plötzlich in den Partituren der Wiener Opern eine Stimme auf, die mit „Englischhorn“, „Cor Anglais“ oder „Corno Inglese“ bezeichnet wird. Zu Beginn werden Englischhörner meist paarweise eingesetzt und jeweils ganz bestimmten Charakteren oder Emotionen zugeordnet. Namhafte Komponisten wie Gluck, Jomelli oder Hasse schienen sehr von dem neuen Klang angetan gewesen zu sein.

Interessant wäre in diesem Zusammenhang, warum sich das Englischhorn überhaupt entwickelt hat und ob es vielleicht doch eine direkte Weiterentwicklung der Tenoroboen war. Anders als auf *Wikipedia* zu lesen, kann man davon ausgehen, dass diese Ent-

wicklung nicht in Frankreich passiert ist, denn ein Englischhorn ist in Paris nachweislich 1782 zum ersten Mal erklingen. Vielmehr muss sich die Entwicklung in unseren Breiten abgespielt haben. Hier ist noch einiges an Forschungsarbeit nötig, vielleicht ließe sich dann sogar eine direkte Verbindung der barocken Tenoroboe und des Englischhorns finden.

Die ersten Modelle waren jedenfalls ähnlich der Oboe da Caccia gebogen und mit Leder überzogen. Erst später (ca. um 1790) entwickelte man das bautechnisch einfachere und praktischerer Instrument mit dem Knie. Hier gibt es z.B. im Stift Kremsmünster besonders schöne und sehr gut funktionierende Instrumente aus der Werkstatt von Grundmann in Dresden, neben Greiser der wichtigste Oboenbauer dieser Stadt.

Auch in zahlreichen Orchesterwerken fand das Englischhorn Verwendung: Die beiden Brüder Johann Joseph und Johann Michael Haydn sind wohl die bekanntesten Vertreter. Ab den 1760er-Jahren wird das neue Instrument auch zunehmend in Italien verwendet, was vor allem mit der Verbreitung der Opern der oben genannten Komponisten zu tun hat.

Am Ende des 18. Jahrhunderts verbindet man in Wien mit dem Englischhorn vor allem einen Namen: Philipp Teimer. Er war neben seinen Brüdern Johann und Franz ebenfalls als Oboist bei Fürst Schwarzenberg angestellt und trat auch als Bassist auf den Wiener Opernbühnen in Erscheinung.

### Die Harmoniemusik des Fürsten Schwarzenberg – Die Gebrüder Teimer

Die Familie Schwarzenberg, ein böhmisches Adelsgeschlecht, das aber vor allem in Wien weilte, hatte schon ab dem 17. Jahrhundert reges Interesse an Musik. In den 1770-er Jahren wurde dann unter Fürst Josef Adam zu Schwarzenberg, dem Geschmack der Zeit entsprechend, eine fixe Harmoniemusik installiert. Das Besondere war die Besetzung, die ein Englischhornpaar statt der beiden Klarinetten verwendete.

Die Oboisten dieser *Harmonie* waren Georg Triebensee (ab 1780 Mitglied der kaiserlichen Harmoniemusik), Ludwig Partl, ab 1771 Johann Wendt und Ignaz

Teimer (bis 1789) am Englischhorn, ab 1783 seine Söhne Johann und Philipp und ab 1788 Franz.

Die Besetzung mit Englischhörnern führte auch dazu, dass es, anders als bei allen anderen *Harmonien* in Wien, vier Oboisten gab. Das war sozusagen der Nährboden, auf dem sich das Oboentrio entwickeln konnte.

Leider gibt es über die alltäglichen musikalischen Tätigkeiten der Harmonien wenig Zeugnisse, einige öffentliche Auftritte wurden kommentiert bzw. angekündigt und so wissen wir von zwei besonders wichtigen Auftritten:

Die Brüder Franz, Johann und Philipp Teimer spielten am 23. Dezember 1793 bei einem Benefizkonzert der *Tonkünstler-Societät* ein Trio von Wenth. Und am 23. Dezember 1797 wurde bei einem weiteren solchen Konzert das Beethovensche *Variationstrio* zur Aufführung gebracht. Franz und Johann Teimer waren hier schon verstorben, neben Philipp am Englischhorn spielten die Oboisten Czerwenka und Reuter in diesem Konzert. Nach diesem Konzert scheint das Oboentrio schon wieder in Vergessenheit geraten zu sein. Es

war vor allem das Brüder-Trio Teimer, dass dieser Besetzung zu großer Popularität verhalf.

Beethoven war vielleicht bei ersterem Konzert im Publikum oder hat das Trio bei einer anderen Gelegenheit gehört, jedenfalls scheint ihn die Besetzung zu seinen beiden Trios inspiriert zu haben. Besonders die kompositorische Qualität und die Anforderungen an die Oboisten im großen Trio lassen darauf schließen, dass er drei großartige Musiker im Kopf hatte. Durch diese Kompositionen konnte er auch eine Nähe zu Fürst Schwarzenberg schaffen, was ihm aber nicht wirklich gelang.

Philipp Teimer hat am 15. Juli 1799 ein „Inventarium oder Beschreibung der nachstehenden Musikalien für die fürstliche Harmonie“ verfasst. In diesem ist eine große Anzahl an Trios zu finden, vor allem wenn man bedenkt, dass es nur eine Randerscheinung darstellte und die besonders aktive Zeit vermutlich nur zwischen 1788 und 1796 war – die Zeit, in der die Brüder Teimer in der *Harmonie* tätig waren:

<b>Zugekommen</b>				
139.	Beethoven	<i>Terzetto von Beethoven</i>	1	No 62 K 23
140.	Went	<i>Terzetten von Went, in 1<sup>em</sup> Band</i>	6	No 34a K 23
141.	Triebensee	<i>von Tribensee 3. Kramer 1. Wra-</i>	6	
	Krommer	<i>nizky 1. Pössinger 1. in einem</i>		
	Vranický	<i>Band beisammen</i>		
	Pössinger			
142.	Triebensee	<i>Variaciones von Tribensee 1.</i>	6	No 35f K 23
	Went	<i>Went 1. Kramer 1. Went 2. Dutiliè</i>		
	Krommer	<i>1. zusammen in einem Band</i>		
	Dutiliéu			
143.	Hochmayer	<i>Trio von Hochmayer</i>	3	
144.	Triebensee	<i>Quartetten von Tribensee</i>	1	
145.	Weber	<i>d<sup>o</sup> di W. Vermutl. Weber</i>	1	
146.	Went	<i>Petit Serenade von J. W.</i>	1	
147.	Went	<i>Trio con. von J. W.</i>	1	
148.	Beethoven	<i>Variaciones von Beethoven</i>	1	
		<i>in I Band</i>		
149.	Haydn	<i>Schlag Andante von Haydn</i>	1	
		<i>8stimmig</i>		

Anmerkung zu No 138-148: "den 15. July 1799 in meinem Zimmer H. Eichinger übergeben."

Quelle: *Studien zur Musikwissenschaft*, 44. Bd (1995), pp 175-190 - Jiří Zálaha (Böhmisch Krumau): *Das Repertoire der Schwarzenbergischen Bläserharmonie zu Ende des 18. Jahrhunderts*

## 2) Gedanken zur Aufführungspraxis der Variationen über „La ci darem la mano“ für zwei Oboen und Englischhorn

Möchte man das bekannte Variationstrio Beethovens erarbeiten, stehen momentan zwei Ausgaben zur Verfügung, die in ihrem Aussehen sehr unterschiedlich sind:

- Verlag Breitkopf und Härtel, eine Ausgabe aus dem Jahr 1914 - „Zur Aufführung eingerichtet von Fritz Stein“
- Verlag G. Henle, Herausgeber: Egon Voss 2009, Hersteller Nummer: HN 947

Interessanterweise ist die weitaus ältere Ausgabe des Breitkopf-Verlags immer noch im Umlauf, wohl vor allem auch deshalb, weil sie gratis downloadbar ist. Für die Henle-Edition ist auch ein umfassender kritischer Bericht vorhanden, schließlich folgt dieser Verlag in seinen Beethoven-Publikationen der Beethoven-Gesamtausgabe.

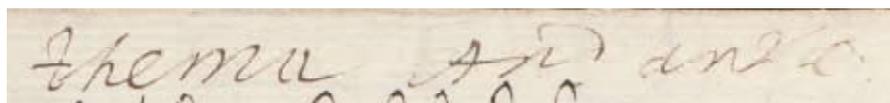
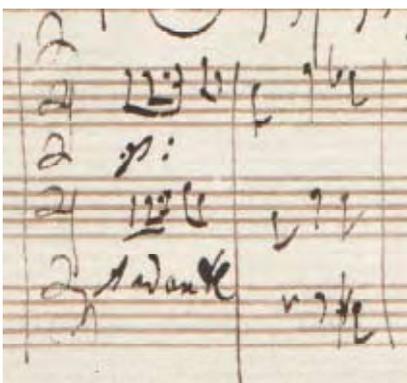
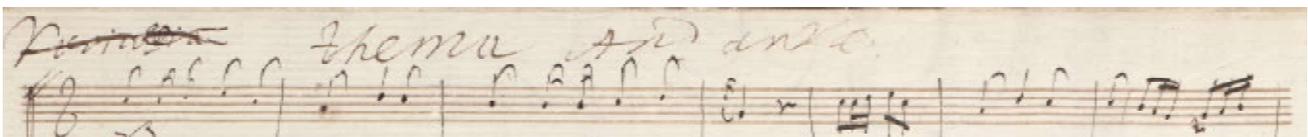
Weiters als Download erhältlich ist auch die einzige erhaltene Originalquelle dieses Werks, nämlich die Manuskript-Partitur Beethovens, die dankenswerterweise von der Staatsbibliothek zu Berlin digitalisiert und online gestellt wurde:

[https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN773000305&PHYSID=PHYS\\_0005&DMDID=](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN773000305&PHYSID=PHYS_0005&DMDID=)

Wir können nun also nicht nur die beiden modernen Ausgaben vergleichen, sondern auch noch überprüfen, wie genau dieses Trio in der Beethoven-Gesamtausgabe herausgegeben wurde, was besonders insofern interessant ist, da es tatsächlich nur dieses eine Vorbild gibt.

Folgt man der Breitkopf-Ausgabe, spielt man zwangsläufig die Interpretation des Herausgebers Fritz Stein. Das betrifft sowohl Tempo-Angaben als auch zahlreiche hinzugefügte Artikulationen, die man im Manuskript nicht vorfindet. Hier die Vergleiche im einzelnen:

Im Manuskript gibt es zwei Tempoanweisungen: *Andante* am Beginn und am Ende (nach der Coda), bei Breitkopf finden wir: *Andante, Allegretto, L'istesso Tempo, Andante, Allegro moderato, Moderato, Lento espressivo, Allegretto scherzando, Allegretto giocoso, Coda vivace* und *Andante*.



Obwohl die Tempoangaben in Klammern stehen, also als Zusatz deklariert sind, werden sie trotzdem gerne als Vorschlag angenommen, zahlreiche Aufnahmen auf Youtube und CD zeugen davon.

In meiner intensiven Auseinandersetzung und Erarbeitung dieses Werkes mit meinen Studierenden an der MUK wurde ich nach und nach immer überzeugter davon, dass Beethoven bewusst keine Tempoanweisungen gab, meiner Meinung nach profitiert der Charakter der einzelnen Variationen sehr von einem durchgehenden Tempo. Die Angabe *Andante* bezieht sich natürlich auf die langsam in Vierteln fortschreitende harmonische Bewegung und nicht auf die Achtel in der Melodiestimme. Bei einem Tempo von MM Viertel ca. 75 wird der Charakter des Themas leicht, und die Einfachheit der Melodie kommt wunderbar zur Geltung. Dieses Tempo ließe sich nun bis zur Coda durch alle Variationen durchhalten. Hier die einzelnen Variationen im Detail:

**Variation 1:** Die vom Herausgeber hinzugefügten Bindungen in der ersten Stimme sind nach wie vor „State of the Art“ und stellen natürlich bei einem schnelleren Tempo eine technische Erleichterung dar. Spielt man diese Variation aber im Tempo des Themas ergibt sich ein gänzlich anderer Charakter. Der mühevoll mit Pausen notierte punktierte Rhythmus wird plötzlich sehr lebendig und kraftvoll.

The image shows a musical score for Variation 1, consisting of three staves. The top staff features a complex rhythmic pattern with dotted notes and slurs, marked with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves show simpler rhythmic patterns, also marked with a piano (*p*) dynamic. The time signature is 2/4.



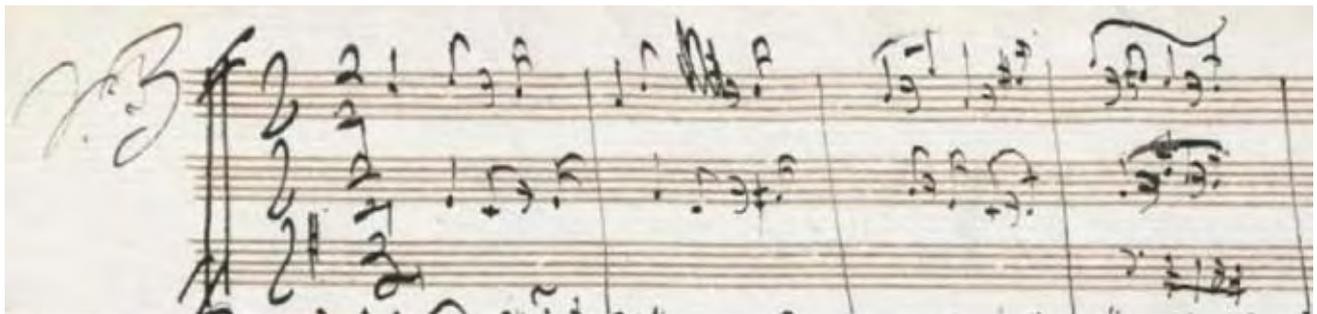
**Variation 2:** Auch hier wird der Charakter durch das etwas langsamere Tempo dahingehend verändert, dass das Englischhorn die Triolen-Kette gut ausspielen kann. Vor allem auf einem klassischen Instrument kommen dadurch die einzelnen Register besser zur Geltung. Auch die Staccato-Notation in den beiden Oboen verleitet zu einem sehr kurzen und harten Spiel, was nur eine von vielen Ausführungsmöglichkeiten darstellt.

The image shows a musical score for Variation 2, consisting of three staves. The top staff is mostly empty. The middle staff features a rhythmic pattern with slurs and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff features a complex rhythmic pattern with triplets and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The time signature is 2/4.

**Variation 3:** Die Notation mit Pausen am Beginn dieses Teils erinnert, wenn sie genau oder sogar etwas überpunktet ausgeführt wird, stark an den Charakter einer barocken Ouvertüre. Auch das Weglassen der vorgeschlagenen Bindebögen lässt eine andere Gestaltung zu, die Zwei kann auch mit etwas mehr Gewicht als unter der Bindung gespielt werden. Dieser erste Teil steht dann im starken Gegensatz zum lyrischen Mittelteil. Die dynamische Gestaltung könnte dann genau gegenteilig gemacht werden, *f* zu Beginn und *p* ab dem neunten Takt. Das würde den Unterschied zwischen diesen beiden Teilen noch verstärken.

Im Takt 4 werden bei Breitkopf die ersten beiden (deutlich sichtbaren) Töne des Englischhorns nicht notiert, vielleicht deshalb, weil im Manuskript offensichtlich ein Fehler ist. Anstatt d<sup>4</sup>, c<sup>4</sup>, h<sup>3</sup> muss das Englischhorn e<sup>4</sup>, d<sup>4</sup>, c<sup>4</sup> spielen.

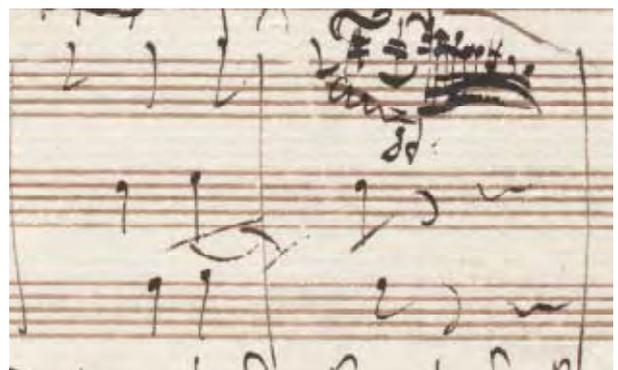
Ein kleines Detail wurde bei der Henle Ausgabe vergessen, im Manuskript steht unter dem d<sup>4</sup> in der ersten Oboe ein *sf*, das nicht in die Beethoven-GA übertragen wurde.



Takt 4 korrigiert



sforzato Takt 14



**Variation 4:** Die Aufführung auf Originalinstrumenten ist hier besonders interessant, weil die Chromatik durch die nicht vorhandenen Klappen besonders charaktervoll klingt. Interessanterweise gibt es hier zwei Unterschiede zwischen der Beethoven-GA und dem Manuskript, die aber wiederum bei Breitkopf richtig übertragen wurden. Die Variation beginnt mit einem Auftakt, was eindeutig aus dem Taktstrich zu Beginn hervorgeht, auch wenn die Auftakt-Note nur sehr schwer zu erkennen ist. Weiters ist im Manuskript schwer aber doch im Takt 12 folgende Tonfolge in der ersten Oboe zu lesen: h<sup>4</sup>, c<sup>4</sup>, d<sup>4</sup> – das d<sup>4</sup> wurde bei Henle zu einem h<sup>4</sup> gemacht.



**Variation 5:** Im Original finden wir hier weder in der virtuososen ersten Stimme noch in der Begleitung Bindebögen. Vor allem in der ersten Oboe könnte man die Bindungen viel mehr dem Verlauf der Melodie anpassen.



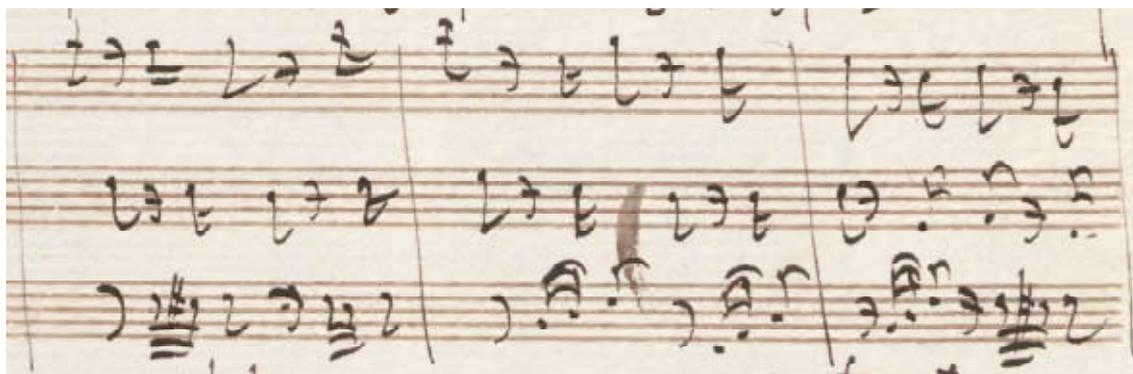
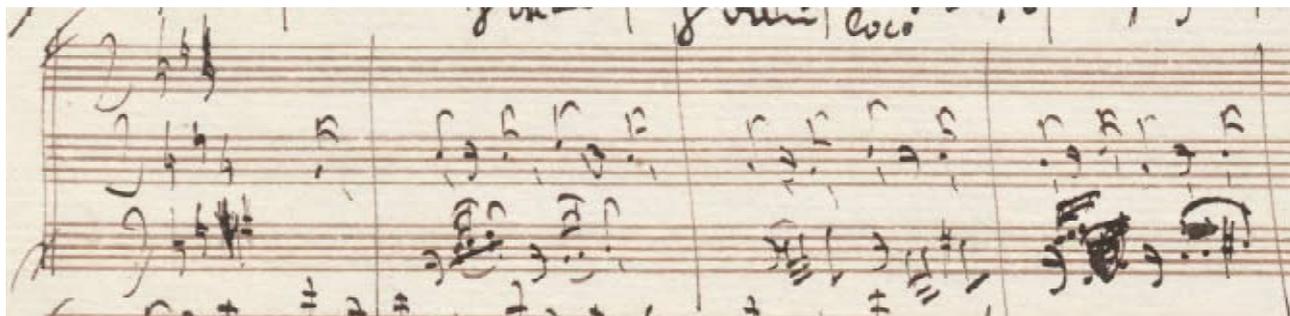
Vorschlag A. Helm, Bindungen der Melodie entsprechend



**Variation 6:** Durch die Änderung der Tonalität nach Moll ändert sich der Klang so stark, dass es meiner Meinung nach auch hier keiner Tempoänderung bedarf. Wie schon mehrmals auch in den vorangegangenen Teilen finden wir wieder vom Herausgeber eingezeichnete Ritardandi, hier wohl eine Verwechslung mit dem von Beethoven notierten *rinf.*



**Variation 7:** Die Bindung in den kurzen Englischhorn-Kommentaren sind im Manuskript nur ganz am Anfang zu sehen. Einerseits kann man darauf schließen, dass diese Artikulation für das ganze Stück gilt, andererseits könnte man besonders bei den Dreiklangsmotiven am Ende auch auf die Bindung verzichten und dadurch einen noch aufgeweckteren Charakter erzeugen.



Ein Klassiker neu aufgelegt

## *Die Wiener Oboe*

Spielt sich leicht und klingt einmalig!

Wir bauen die Wiener Oboe in der Tradition der Wiener Zuleger-Oboe oder in französischer Griffweise.

Sprechen Sie mit uns – wir sagen Ihnen mehr dazu.



Holzblasinstrumente

**Guntram Wolf Holzblasinstrumente  
GmbH & Co. KG**

Im Ziegelwinkel 13 · D-96317 Kronach

Tel. 09261 506790 · Fax 52782

E-Mail: [info@guntramwolf.de](mailto:info@guntramwolf.de)

[www.guntramwolf.de](http://www.guntramwolf.de)



**Variation 8:** Auch hier finden sich, nun in der zweiten Oboe, im Manuskript keine Bindungen, was wieder deutlich mehr Gestaltungsspielraum für den/die Spieler\*in offen lässt. Vor allem bei den Verbindungen mit fis' würde man mit der klassischen Oboe eher artikulieren, da sich diese Bindung nur sehr schwer ausführen lässt.



Artikulationsvorschlag A. Helm:



**Coda:** Am Ende schlägt Fritz Stein ein *diminuendo* ins *pp* vor, Beethoven hingegen lässt den Interpreten die Gestaltung des Endes offen, ein Schluss im *f* würde wohl genau so gut passen. Parallelen sehe ich hier zur Auf-führungstradition des Oboenquartetts von Mozart, bei dem der Schluss meistens im *diminuendo* gespielt wird, was aber auf einer zweiklappigen klassischen Oboe eher wenig Sinn macht.



Mit diesem Vergleich möchte ich die Arbeit von Herrn Stein keinesfalls schlecht machen, ich wünsche mir nur, dass bei Neuauflagen von Ausgaben (diese stammt ja aus dem Jahr 1914 und war überhaupt der erste Druck dieses Werks) zumindest eine genauere Bezeichnung der editorialen Zusätze gemacht wird oder eine Liste mit diesen angeführt wird. Nur so können sich die Interpreten ein Bild des Stücks machen, ohne von einer vorgeschlagenen Interpretation auf andere Fährten gelockt zu werden.

Ich möchte meinen Studierenden Agnes Glaßner, Manuela Mitterer und Laura Hoeven danken, die sich mit mir auf dieses Abenteuer des Entstaubens eingelassen und das Trio im Rahmen der MUK-Oboentage und eines Konzerts im Gläsernen Saal des Wiener Musikvereins aufgeführt haben. Letzterer gebührt auch noch großer Danke für das Entziffern des Manuskripts und das Erstellen einer Partitur, die nun auf dem allerletzten Stand der Forschung sein sollte!

*Andreas Helm studierte Blockflöte, Oboe und Instrumentalpädagogik am Linzer Brucknerkonservatorium und anschließend historische Oboeninstrumente am Conservatorium van Amsterdam.*

*Er ist Professor für historische Oboeninstrumente an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien und hatte diese Funktion 2014-2019 an der Kunstuniversität Graz inne. Er unterrichtet außerdem auf zahlreichen Gastkursen und Masterclasses im In- und Ausland.*

*Er ist künstlerischer Leiter des Ensembles Barucco und erster Oboist der Capella Leopoldina, der Gachinger Cantorey, der Bach Stiftung St. Gallen, der Barocksolisten München und des Irish Baroque Orchestras.*

*Dieser Artikel ist die Zusammenfassung eines Referats, das Andreas Helm im Rahmen der „Oboentage 2020“ im Februar dieses Jahres in der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien gehalten hat.*

*In der Juni-Ausgabe des Oboenjournal folgt ein Artikel Andreas Helms über Beethovens Trio für 2 Oboen und Englischhorn C-Dur op. 87*



**VOTRUBA**  
**MUSIK**

[www.votruba-musik.at](http://www.votruba-musik.at)

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

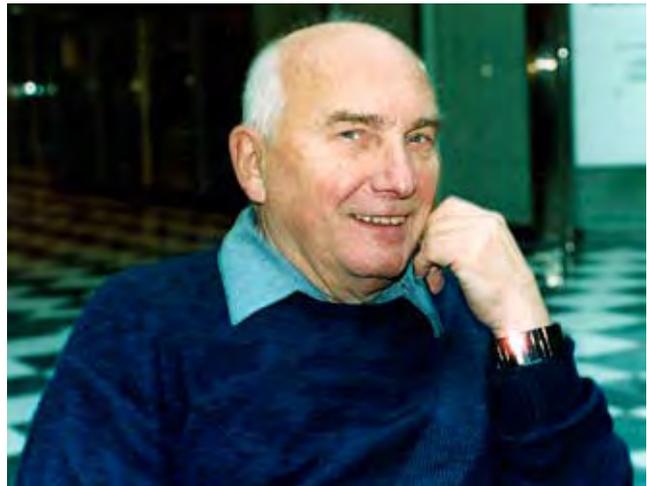
Wiener Tradition mit Fortschritt

**Meisterwerkstätte für Holz- und Blechblasinstrumente**

## In memoriam Walter Kirchberger (13.6.1928 - 10.2.2020)

Vor einem Monat ist Walter Kirchberger, Inhaber einer legendären Wiener Holzbläserwerkstatt, verstorben. Er hatte bei Hermann Zuleger (1885-1949) das Handwerk erlernt und seine Werkstatt übernommen. Mehrere Oboistengenerationen besuchten mehrmals jährlich die Phorusgasse auf der Wieden, um ihre Instrumente (general)reparieren zu lassen oder in regelmäßigen Abständen den Meister an sein Versprechen zu erinnern, eine neue Oboe zu bauen. Alle älteren Kollegen wissen, dass Geduld zu den meistgefragten Tugenden im Umgang mit Walter Kirchberger zählte. Der Erwerb einer neuen Oboe war eine Angelegenheit von Jahren und unzähliger Interventionen, letztlich auch eine Glücksache, denn zum endlich fertig gestellten Instrument gab es keine Alternative. Kirchberger-Instrumente waren in jeder Hinsicht unwiederholbare Einzelstücke, auf bejahrten Maschinen gefertigt, oft klangschön und intonationsmäßig ausgeglichen, manchmal aber auch weniger geglückt (siehe zu all diesen Aspekten auch das Interview mit Margit Quendler in dieser Ausgabe). Als Yamaha mit dem Bau von Wiener Oboen begann, waren die Techniker verblüfft, bei ihrer Suche nach einem Prototyp vor allem bezüglich der Bohrung dermaßen unterschiedliche Instrumente vorzufinden. Yamaha setzte auf standardisierte Serienproduktion, und deren Instrumente waren insofern alle gleich, als die Oberstücke spätestens nach wenigen Monaten rissen. Kirchbergers Oboen hingegen hielten auch den extremsten Unbillen winterlicher Kirchendienstes stand, er verwendete gut abgelegenes Holz, und seine Instrumente waren Produkte der alten Zulegerschen Baupläne, also traditionelle „Wiener Oboen“, während jene Yamahas wegen der verengten Bohrung zwar im äußeren Erscheinungsbild, nicht aber tonlich dem von Baumgärtel importierten Instrumententypus entsprachen.

Anfänger in den Klassen Hadamowsky und (später) Kautzky mussten den Eindruck gewinnen, es gäbe in Wien nur diesen einen Instrumentenmacher, denn beide Lehrer verschwiegen hartnäckig die Existenz von Hubert Schück, der immerhin als Alternative zur Verfügung gestanden wäre. „Geh'n S' zum Zuleger“, war ihre Rat bei allen Problemen mit den antiquierten, auf 435 Hz gestimmten Leihinstrumenten der Akademie, mit denen man im Akademieorchester Qualen ausstand. Also ging man in die Phorusgasse 3 zum



Zuleger, der in Wahrheit Kirchberger hieß, aber das alte Namensschild neben dem Haustor nie ausgewechselt hatte. Uninformierte Neulinge sprachen ihn daher in der Regel mit „Herr Zuleger“ an, was er aus Traditionsgründen sichtlich mit Vergnügen unkorrigiert stehen ließ. Seine Werkstatt atmete ebenfalls historisches Flair, denn sie war auch ein Instrumentenmuseum – im Verkaufsraum standen alte Holzvitrinen mit darin ausgestellten historischen Holzblasinstrumenten, die aus dem aktuellen Fundus der Musikakademie hätten stammen können. Für den Besuch seiner Werkstatt musste man jedenfalls gut eine Stunde einplanen, denn obwohl Kirchberger permanent über Arbeitsüberlastung klagte, liebte er den Tratsch mit seinen Kunden. Insofern führte er eine sehr traditionelle „Wiener Werkstätte“, in der effizienter Zeiteinsatz nicht Priorität hatte. Er war auch kein streng kalkulierender, profitorientierter Geschäftsmann – seine Instrumente hätte er wegen seiner fast monopolartigen Stellung weit teurer verkaufen können. Er baute indes nicht viele, weil er mit Reparaturen von Instrumenten aus diversen Blasmusikkapellen des Wiener Umlands mühelos Geld verdiente. Legendar seine klappenlose Oboe, die er jedem Kunden als sein künftiges Instrument präsentierte. Insofern zählte er zur aussterbenden Gattung des höchst originellen, aber auch schlitzohrigen Altwiener Handwerks, das ebenso Grund zum Ärger wie zum Vergnügen an gleichsam antikapitalistischer Resistenz bot. Ohne Walter Kirchberger wäre die Wiener Oboe ebenfalls ausgestorben, er war quasi die schwankende Brücke zur zeitgemäßen Professionalisierung des Wiener Oboenbaus.

Ernst Kobau

## „Dreioboer“ bei Prima la Musica erfolgreich

„Dreioboer“....bzw. drei WIENER Oboe waren beim Wettbewerb „Prima la Musica“ in St. Pölten erfolgreich! **Emil Lemmel-Seedorf, Leona Toth** und **Lena Hahn** haben sich gemeinsam mit ihrer Lehrerin **Gerlinde Sbardellati** von der J.M.Hauer-Musikschule Wiener Neustadt den Herausforderungen des Wertungsspieles gestellt. Unter dem Namen „Dreioboer“ traten sie in der ersten Wertungsgruppe an, und konnten einen ersten Preis erzielen. Schulleitung, Lehrerin und Eltern sind sehr stolz auf die jungen Künstler.



*v.l.n.r.: Gerlinde Sbardellati, Leona Toth, Emil Lemmel-Seedorf, Lena Hahn.  
2. Reihe: Mag. Marion Biber-Janda, Priv. Doz. Prof. Mag. Maximilian Bauer,  
Mag. Andreas Gschmeidler (Jury-Mitglied)*

---

Liebe Musikschullehrerinnen und -lehrer,

nur jedes vierte Jahr ist Schaltjahr, aber jedes zweite ist Wettbewerbsjahr! Heuer ist es wieder so weit, und wir möchten jetzt schon zwecks vorausblickender pädagogischer Planung und Vorbereitung darauf hinweisen, dass im November unser

### Nachwuchswettbewerb 2020

stattfinden wird. Es ist dies bereits die neunte Veranstaltung dieser Art. Die im April stattfindende Generalversammlung der Oboengesellschaft wird den genauen Zeitpunkt, den Ort des Wettbewerbs und die sonstigen Modalitäten beschließen, alle Details werden in der Juni-Ausgabe des Journals veröffentlicht. Nutzen Sie die Gelegenheit, Ihre Schülerinnen in verschiedenen Altersgruppen und in zwangloser Atmosphäre zu präsentieren und sie ein wenig „Wettbewerbsluft“ schnuppern zu lassen – nicht im Sinne einer leistungsorientierten Konkurrenzsituation, wie sie ein Probespiel darstellt, sondern als informative Verortung des eigenen Standards und unter Nutzung der Gelegenheit, von den Profis der Jury im Anschluss an das Vorspiel Tipps für die weitere Arbeit zu erhalten.

# Spenderliste 2019

Auch letztes Jahr haben wieder etliche Spender wohlthuenden Einfluss auf die Gestaltung unseres Vereins-Budgets genommen und damit ihre Verbundenheit mit unserer Arbeit zum Ausdruck gebracht. Wir möchten in Form der Veröffentlichung der Spenderliste jedem Einzelnen / jeder Einzelnen für seine / ihre Unterstützung herzlich danken und um weitere wohlwollende Zuwendung ersuchen. Die Namen besonders großzügiger Spender (Beträge ab 50 €) sind fett gedruckt.

Dr. Theodore	Albrecht	<b>Johannes</b>	<b>Platzer</b>
Dr. Carol	Albrecht	Mag. Andreas	Pöttler
<b>Mag. Bernarda</b>	<b>Bobro</b>	Univ. Prof. Gottfried	Pokorny
Mag. Martin	Bramböck	Mag. Magdalena	Pramhaas
Mag. Wolfgang	Breinschmid	Mag. Margit und Hans	Quendler
Uta	Breit	<b>Ing. Leopold</b>	<b>Rainer</b>
<b>Klaus</b>	<b>Busch</b>	Nikolaus	Reinbold
Robert	Corazza	Gregory	Rogers
Christine	David-Hettlinger	Elise	Ryba-Wilander
Karin	Dirschmied	MinR. Mag. Harald	Schlosser
Mag. Anna	Eiberger	Stephanie	Schnaubelt
Eduard	Eichwalder	<b>Univ. Prof. Michael</b>	<b>Schnitzler</b>
<b>Prof. Max</b>	<b>Feyertag</b>	Manfred	Schörghuber
Marina	Fleischhacker	Wolfgang	Schuchbauer
Mag. Robert	Gillinger	Georg	Schück
DI Klaus	Hackl	Bianca	Schuster
Cornelia	Horak	Mag. Sieglinde	Schuster-Lurger
Yoshikazu	Kajiwara	<b>Heribert</b>	<b>Stark-Ziegler</b>
Judith	Kammerzelt	Robert	Stiegler
Mag. Helene	Kenyeri	Verena	Sommer
<b>Angela</b>	<b>Kirchner</b>	<b>Silvio</b>	<b>Trachsel</b>
<b>Dr. Thomas</b>	<b>Klösch</b>	Hans Martin	Ulbrich
<b>Prof. Wolfgang</b>	<b>Kuttner</b>	Jörg	Wachsenegger
Mag. Barbara	Loewe-Schöffmann	Karl	Wagner
Herbert	Mayr	<b>Mag. Karin</b>	<b>Walcher</b>
Theresia	Melichar	Mag. Johannes	Wenk
<b>Prof. Helmut</b>	<b>Mezera</b>	Elise	Ryba-Willander
Marie-Claire	Nakagawa-Maier	Clemens	Wöss
Georg	Noren	Dr. Waltraud	Zauner
Mag. Anna	Oslansky	Hans Hermann	Ziel
Mag. Wolfgang	Plank	Erich	Zöchmann sen.

# KLASSENABENDE OBOE, FAGOTT

**KLAUS LIENBACHER**

*Oboenabend*

*Freitag, 8. Mai 2020, 18:30 Uhr*

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

**BARBARA LOEWE**

*Fagottabend*

*Freitag, 8. Mai 2020, 18:30 Uhr*

Rennweg 8, Bauteil A/ Alter Konzertsaal, 1030 Wien

**MICHAEL WERBA**

*Konzernachmittag Fagott*

*Montag, 11. Mai 2020, 15 Uhr*

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien  
MUK.podium Johannesgasse 4a, 1010 Wien

**MARCELO PADILLA**

*Konzertabend Fagott*

*Dienstag, 12. Mai 2020, 19 Uhr*

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien,  
MUK.podium Johannesgasse 4a, 1010 Wien

**ANDREAS HELM**

*Konzertabend Historische Oboeninstrumente*

*Dienstag, 12. Mai 2020, 18:30 Uhr*

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien,  
Konzertsaal Singerstraße 26, 1010 Wien

**GERLINDE SBARDELLATI**

*Vorspielabend*

*Donnerstag, 28. Mai 2020, 18 Uhr*

Konzertsaal der J. M. Hauer-Musikschule  
Wiener Neustadt, Herzog Leopoldstraße 21

**WILLY WETTSTEIN**

*(Rohrbaumaschinen für Oboe)*

ist am 24. und 25. April 2020 in Wien

Für nähere Informationen  
Gertraud Hlavka  
0699/11032804



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*

*17. April - 3. Mai 2020*

The logo for 'danner.' features the brand name in a large, lowercase, sans-serif font. Below it, the words 'MUSIKINSTRUMENTE' and 'MEISTERWERKSTATT' are stacked in a smaller, uppercase font. The contact information 'Harrachstraße 42 · A-4020 Linz' and 'FON 0732-78 39 14 · FAX 77 38 92' is provided at the bottom. The website 'www.danner.at' is written vertically on the right side of the logo.

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im Juni 2020.

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. Mai 2020**

### Mitgliedsbeiträge:

Ordentlich O € 32,-

Unterstützend Ao € 20,-

Studenten, Schüler Oe € 17,-

Unsere Kontoverbindung:

Raiffeisen Regionalbank Mödling

IBAN: AT33 3225 0000 0193 4165

BIC: RLNWATWWGTD

**Österreichische Post AG  
Info.Mail Entgelt bezahlt**

Der Erwerb des Journals ist für Nichtmitglieder im Abonnement um €14,- jährlich möglich; Mitglieder erhalten das Journal **GRATIS**.

### **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>

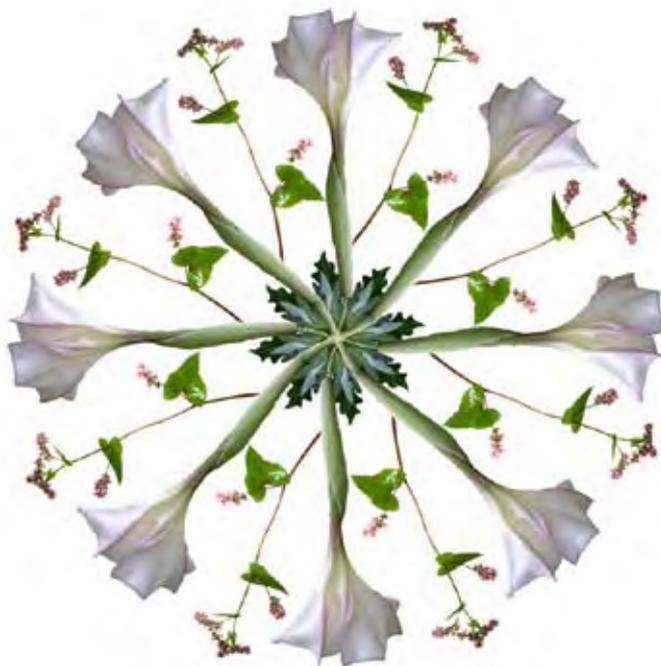
Layout: Ernst Kobau (E-Mail: kobau@aon.at)

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.



*Margit Quendler: Kalender 2019 – Mandalas aus Blüten*