

Die Oboe zur Zeit des Parsifal

zusammengestellt von Minkus Teske für Balthasar-Neumann-Chor und Ensemble, 2012

Geschichte

Antike Vorläufer – Aulos und Tibia

Schon im Altertum waren Blasinstrumente mit Doppelrohrblatt bekannt. Die frühesten ikonografischen Darstellungen solcher Instrumente stammen aus Mesopotamien um 3000 v. Chr. Doppelrohrblattinstrumente entwickelten sich bei den Griechen und Römern zu den angesehensten aller Instrumente. Das Spielen von Aulos und Tibia war mit sozialem Rang verbunden, die Musiker erfreuten sich großer Beliebtheit und genossen Privilegien. Griechische Aulosspieler wurden traditionell mit zwei Auloi an den Lippen dargestellt, was beweist, dass der Aulos ein Doppelinstrument war. Verschiedene Arten von Auloi wurden, ebenso wie die römischen Tibia, zu den verschiedensten Gelegenheiten gespielt: während der Schlacht, bei der Speisenzubereitung, bei festlichen Anlässen und im Theater, wo der Aulos den Chor begleitete.

Schalmei – das Instrument der Spielleute

Heute ist nicht mehr eruierbar, ob die modernen Oboen direkte Nachfolger der griechischen und römischen Doppelrohrblattinstrumente sind, oder ob sie während der Völkerwanderung in Europa verloren gegangen sind und über Byzanz und Asien erneut nach Europa kamen. Im frühmittelalterlichen Europa war jedenfalls ein Instrument in Gebrauch, das aus einer einfachen Röhre bestand und Calamus genannt wurde (lateinisch calamus = Rohr, Halm). Von Calamus leitet sich die deutsche Bezeichnung Schalmei (engl. Shawm, altfranz. Chalemie) ab. Schalmei bezeichnete in der Folge kein einzelnes Instrument, sondern einen Instrumententypus, der mit (einfachem oder doppeltem) Rohrblatt angeblasen wurde.

Zur Schalmeienfamilie der Renaissance gehörte neben Krummhörnern, Dulzianen und Sackpfeifen auch die Gruppe der Bomhartens oder Pommer, die als direkte Vorgänger der modernen Doppelrohrblattinstrumente anzusehen sind. Wie in den Instrumentenfamilien der Renaissance üblich, waren auch in der Familie der Pommer alle Stimmlagen vertreten, von der Diskant-Schalmei (3-gestrichene Oktave) bis zum Großbasspommer (Kontraoktave). Die Diskant-Schalmei war das älteste Instrument der Pommer-Familie. Sie besaß – wie alle Pommer – eine Windkapsel, die beim Anblasen in den Mund genommen wurde. Das Doppelrohrblatt befand sich innerhalb dieser Windkapsel und wurde beim Anblasen nicht berührt. Der Spieler hatte also keine Möglichkeit, den Klang zu beeinflussen – dieser war relativ statisch. Die Schalmeien der Renaissance wurden meist von fahrenden Spielleuten gespielt, die mehrere Instrumente beherrschten und auf kein Instrument spezialisiert waren.

Von der Schalmei zum Hautboy

Im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelte sich aus der Diskant-Schalmei der in C gestimmte Hautboy oder Hautbois (franz. hautbois). Diese frühe Oboe hatte keine Windkapsel mehr, der Spieler hatte nun direkten Lippenkontakt mit dem Doppelrohrblatt und bekam dadurch die Möglichkeit, den Oboenklang zu beleben. Das Rohr aus Buchsbaumholz – bei der Schalmei noch aus einem Stück – wurde dreigeteilt: in Ober- und Unterstück sowie Schallstück. Außerdem wurden 3 Klappen eingeführt (wenig später wurden sie auf 2 reduziert). Der Schallstückrand war mit einem Wulst versehen. Diese Neuerungen gingen von Frankreich aus, vermutlich unter maßgeblicher Beteiligung der Instrumentenbauerfamilien Hotteterre (deren Werkstatt seit dem 16. Jahrhundert für innovativen Instrumentenbau stand) und Philidor. Der Hautboy hatte – wie alle barocken Holzblasinstrumente – eine klanglich ungleichmäßige Tonskala, da die mit Gabelgriffen erzeugten Zwischentöne stumpfer klangen.

Im späten 17. Jahrhundert wurde der Hautboy ins Orchester aufgenommen. Jean Baptiste Lully, Hofkomponist des "Sonnenkönigs" Ludwig XIV, verwendete ihn vermutlich schon 1657 in seinem

Ballett „L'amour Malade“, Robert Cambert 1671 in seiner Oper „Pomone“. In der Folge erfuhr der Hautboy eine Blütezeit, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts anhalten sollte. Während dieser Zeit waren in der *grande écurie*, dem Orchester am französischen Hof, an die 30 Hautboyisten angestellt. Von Frankreich aus trat der Hautboy seinen Siegeszug durch ganz Europa an. Im Gegensatz zur Flöte gab es im Oboenspiel zunächst keine besonderen nationalen Ausprägungen oder Schulen, die Musiker tauschten untereinander die jeweils neuesten Spieltechniken und Instrumente aus. Der barocke Hautboy nahm insofern eine Sonderstellung ein, dass er als einziger universell eingesetzt wurde – von der Militärmusik über Kammermusik, Oper und Orchester bis zur sakralen Musik. Im Orchester wurden Hautboys anfangs meist als Verdoppelung der Violinen eingesetzt (bis zur Klassik hatten sie sich jedoch emanzipiert und führten eigenständige Funktionen aus), und im Opernorchester erhielten sie in Arien die ersten solistischen Funktionen (Obligatos). Das kammermusikalische Repertoire bestand zunächst hauptsächlich aus Stücken für Consorts (2 Oboen, 2 Tenoroboen (später Hörner) und 2 Fagotte). Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden dann unzählige Solosonaten, Suiten mit basso continuo, Triosuiten (für Oboe, Flöte und Violine) und Konzerte. Das Oboenquartett (Oboe mit Streichertrio) kam in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. Zur selben Zeit wurde der Hautboy als Hauptinstrument in Militärensembles langsam durch die Klarinette verdrängt.

Im 18. Jahrhundert wurden die technischen und klanglichen Eigenschaften des Hautboy ständig verfeinert. Die Mensur wurde enger (von durchschnittlich 5,9 auf 4,8 mm), die Rohrblätter enger und kürzer, das Rohr dünnwandiger, die Tonlöcher kleiner. Als direkte Folge stieg die Tonhöhe: Wird der Tonumfang noch um 1700 mit c1 bis d3 angegeben, so erweitert er sich im Laufe des 18. Jahrhunderts auf g3. Der Klang des neuen klassischen Hautboy war dünner und kompakter als der seiner Vorgänger, die Lautstärke entsprach in etwa der einer Violine oder Querflöte. Zu den angesehensten Oboenbauern der Zeit gehörten in Frankreich Thomas Lot und Charles Bizet sowie Christophe Delusse; in Deutschland David Denner, Wilhelm Oberländer und Carl Golde; in England Thomas Stanesby und Caleb Gedney. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Modelle der Dresdener Instrumentenbauer Augustin Grenser und Jakob Grundmann in ganz Europa zum Standard.

19. Jahrhundert – mechanische Revolution

1781 fügte Grundmann zu den zwei Klappen des Hautboy eine weitere hinzu. In der Folge versahen deutsche Instrumentenbauer das Instrument mit immer mehr Klappen. Die Tendenz ging dahin, jedem Halbton ein eigenes Tonloch zu geben, das mit einer Klappe verschließbar sein sollte, und somit die Gabelgriffe überflüssig zu machen. In Frankreich folgte man dieser Entwicklung, wenn auch zögerlich, da viele Instrumentalisten die Meinung vertraten, zu viele Klappen schaden der Tonqualität.

Herausbildung unterschiedlicher Traditionen in Frankreich, Deutschland und Wien

Um 1825 wurden sowohl im deutschen als auch im französischen Raum Oboen mit 15 Tonlöchern und 10 Klappen gebaut. Trotzdem unterschieden sich die Instrumente grundsätzlich voneinander: Die unterschiedliche Klangästhetik hatte im Oboenbau zwei verschiedene Grundtypen herauskristallisiert, die später als „französische“ und „deutsche“ Oboe bezeichnet wurden. In Frankreich setzte sich die Tendenz zu engerer Bohrung, dünnerer Rohrwand und schmälere Rohrblättern kontinuierlich fort, während in Deutschland eine weitere Bohrung sowie die Charakteristika des klassischen Hautboy – das dickwandige Rohr, der Wulst am inneren Schallstückende, die Zwiebel (Baluster) und Ringe am Oberstück sowie die einfache Mechanik mit langstieligen, auf Holzblöcken gelagerten Klappen – bewahrt wurde. Eine innovative Mischform entwickelten Stephan Koch (1772–1828) und Joseph Sellner (1787–1843) um 1820 in Wien: eine Oboe mit klassischem Äußeren und für die damalige Zeit extrem enger Bohrung.

Die französische Oboe sowie die Wiener „Sellner-Koch-Oboe“ hatten einen hellen Klang, der aus dem Orchester herausstach, die deutsche Oboe behielt den dunkleren und mischfähigen Klang der klassischen Ära. In Frankreich erhielt die Oboe durch innovationsfreudige Instrumentenbauer laufend neue mechanische Details: die Oktavklappe (die das Überblasen überflüssig machte), die von der Familie Triébert eingeführte Kugelblocklagerung (längsgelagerte Mechanik, die ein komplexes Zusammenspiel von Hebeln und Klappen ermöglichte), Theobald Böhms sogenannte Brillenklappe (Bedienung einer Klappe durch einen Ring auf einer Rute; gleichzeitig wird ein anderes Tonloch geschlossen) sowie die Nadelfedern von Auguste Buffet sind nur einige davon. Theobald Böhm (1794–1881), gelernter Uhrmacher und Flötist, entwickelte für die Querflöte einen revolutionären Klappenmechanismus, der in Frankreich begeistert aufgenommen wurde. Teile dieses Systems wurden auch auf die anderen Holzblasinstrumente übertragen. Eine radikale Böhm-Oboe (wie auch ein Böhm-Fagott) konnte sich jedoch aufgrund ihres neuartigen Klangcharakters nicht durchsetzen.

Ab den 1860ern entwickelte der Instrumentenbauer Frédéric Triébert (1813–1878) zusammen mit dem Oboisten Apollon M. R. Barret (ca. 1804–1879) Oboen, deren Nachkommen heute noch gespielt werden. Triéberts *ystème 6* mit extrem enger Bohrung und Oktavklappe wurde 1872 patentiert. Zehn Jahre später erklärte der Oboenprofessor Georges Gillet sie zum offiziellen Modell des Conservatoire de Paris. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde das nur wenig verbesserte Conservatoire-Modell zum internationalen Standard.

Die heute in Österreich gespielte Wiener Oboe geht allerdings auf ein Modell des Dresdner Instrumentenbauers Carl Golde (1803–1873) aus den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts zurück. Dieses Modell brachte der neue Solo-Oboist der Wiener Philharmoniker Richard Baumgärtel um 1880 von Dresden nach Wien mit. Durch seine Stellung hatte er großen Einfluss sowohl auf die Spielweise im Orchester als auch auf die musikalische Ausbildung in Wien. So erhielt die „deutsche“ Oboe Einzug in Wien und ersetzte somit die eher an das französische System angelehnte Sellner-Koch-Oboe. Bis heute verfügt die Wiener Oboe noch über die klassische Korpusform – den ausladenden Schallbecher, den Baluster am Oberstück und die Erweiterungen an den Zapfenverbindungen. Das Rohr ist konischer gebohrt und kürzer als das der Französischen Oboe. Auch die Mechanik war an die deutsche Oboe angelehnt und wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts verbessert und erweitert.

Abschließendes Zitat:

„Die Oboe, welche zur Zeit Mahlers in Wien gespielt wurde, ist direkte Vorgängerin der „Wiener Oboe“ und unterschied sich vom heute gespielten Instrument kaum. Richard Baumgärtel (1858–1941) spielte im Orchester der Hofoper auf einem Instrument, welches Carl Golde aus Dresden gebaut hatte. Diese Oboe war einer von vielen Entwicklungsversuchen an Oboen deutscher Bauart in unserem Raum; in anderen Teilen Europas verbreitete sich zur gleichen Zeit die aus Paris stammende sogenannte „französische Oboe“, welche sich von der in Wien gespielten beträchtlich unterschied. Während am französischen Instrument massive Veränderungen wahrgenommen wurden, verzichtete man in Wien zur Bewahrung des Klanges auf derlei Entwicklungen. In den folgenden Jahrzehnten setzte sich die französische Oboe weltweit durch, die Oboe deutscher Bauart und nunmehr „Wiener Oboe“ wird heute ausschließlich in Wiener Orchestern verwendet.“

Lienbacher, Klaus Dieter, „Gustav Mahler und das Wiener Instrumentarium am Beispiel der Wiener Oboe“, in: Reinhold Kubik (Hrsg.), *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, Wien, Köln und Weimar 2007, S. 141–143

Details zu den Unterschieden in der Bauweise zwischen französischer und Wiener Oboe

Korpus

Das äußere Erscheinungsbild der beiden Modelle ist unterschiedlich: Während die Französische

Oboe ein dünnes, langes und schlicht gestaltetes Rohr mit leicht ausladendem Schallstück hat, besitzt die Wiener Oboe heute noch die Merkmale der klassischen Oboe: das dickwandige, kürzere Rohr; die Zwiebel (Baluster) am Oberstück; die Verdickungen an den Zapfenverbindungen sowie das glockenförmige Schallstück.

Bohrung

Die Französische Oboe ist eng gebohrt – an der engsten Stelle 4,1 mm. Die Bohrung der Wiener Oboe ist weiter (4,4–4,9 mm) und verläuft stufenförmig (2 Stufen). Zudem hat das Wiener Modell einen Wulst innen am Schallbecher.

Griffweise

Wiener OboistInnen verwenden von b2 bis c3 eine spezielle Griffweise, die sogenannten „langen Griffe“, d.h. die Töne werden mit einer langen Luftsäule realisiert (viele Tonlöcher geschlossen). Bei der Französischen Oboe werden dieselben Töne mit Hilfe einer Oktavklappe und „kurzen Griffen“, d.h. kurzer Luftsäule, erzeugt. Die vollautomatische Wiener Oboe ermöglicht als Alternative zu den traditionellen langen Griffen auch kurze Griffe (die Töne klingen dann etwas dünner).

Klang

Der Klang der Französischen Oboe hat große Durchsetzungskraft und sticht aufgrund seiner Klangfarbe eher aus dem Orchester heraus; während sich der Klang der Wiener Oboe eher in den Gesamtklang des Orchesters einfügt. Das Vibrato, das zum „guten“ Ton der Französischen Oboe gehört, ist im Wiener Musizierstil nicht gebräuchlich. Die Französische Oboe spricht in der Tiefe schwerer an als die Wiener Oboe. Der Klang von b2–c3 wird beim Französischen Modell von vielen OboistInnen als nicht ganz zufriedenstellend bezeichnet.

Rückschlüsse auf die verwendeten Oboen bei der Uraufführung von Wagners Parsifal 1882

Für die Aufführungen des Parsifal im Jahre 1882 wurden sämtliche Oboisten aus der Münchener Hofkapelle rekrutiert; namentlich waren dies Reichenbacher, Stadtler, Zink und Winter. Nach den oben dargestellten Ausführungen lässt sich schon vermuten, dass zu dieser Zeit in München die deutsche Oboe als klangliches Ideal vorherrschend war, bestätigt wird diese Annahme durch das folgende Zitat des Musikkritikers Alexander Berrsche, der sich 1934 über die klanglichen Veränderungen im Münchener Staatsorchester beklagt:

„Es ist große, alte süddeutsche Tradition in dem Musizieren unserer Bläser, Tradition im Geistigen wie im Klanglichen, Tradition, die von Staats wegen gefördert und geschützt werden sollte. Leider sehe ich ein Stück dieser Tradition schwer gefährdet: das Klangliche. Seit längerer Zeit schon fällt einem im Theater auf, dass die alte Münchener Oboe mit ihrer schönen, ausdrucksvollen Herbheit (die Reichenbacher-Oboe) nicht mehr Alleinherrscherin in ihrer Gruppe ist. Die Allerweltsoboe französischen Geschmacks mit ihrem dünnen, nasalen Klang darf sich ebenfalls vernehmen lassen. [...] Das Münchener Staatsorchester hat sich jahrzehntelang dem sogenannten Fortschritt mit großartiger Zähigkeit verschlossen und ein Stück Kultur erfolgreich gegen den Ansturm der Zivilisation verteidigt. [...] Der ganz einzige und unvergleichliche Adel des Klanges, dem sich kein Hörer entziehen konnte, war das Geheimnis der alten Instrumente. [...] Die gegensätzliche Wirkung der Oboenmelodie in der Florestan-Arie, je nachdem, auf welcher Oboe sie geblasen wird, ist geradezu erschütternd und reißt zwei Welten auf, zwischen denen es keine Brücke gibt.“

Berrsche, Alexander, „Die alten Holzblasinstrumente [1934]“, in: Ders., *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 21949, S. 673f

Nicht nur, dass Berrsche den Unterschied zwischen der alten deutschen und der neuen französischen Oboe deutlich herausarbeitet, er benennt auch die alte klangliche Tradition mit dem

Namen des Oboisten Reichenbächer, der schon im Parsifal mitgewirkt hatte und erbringt damit den Beweis, das nach deutschem System gespielt wurde.

Äußerungen Richard Wagners

Einige ganz wenige Äußerungen Richard Wagners zur Verwendung der Oboe im Parsifal befinden sich in den Probebemerkungen zu Regie und Musik nach den Klavierauszügen von Heinrich Porges und Julius Kneise, die im folgenden zusammengestellt sind (zitiert nach Martin Geck & Egon Voss (Hrsg.), Parsifal Dokumente):

Partitur 1. Aufzug, T. 271: Oboe ausdrucksvoll heraus Partitur 1. Aufzug, T. 1373: Oboe heraus

Partitur 2. Aufzug, T. 989: [Oboen, Klarinetten]: Wollust

Partitur 2. Aufzug, T. 1005: die Oboen und Klarinetten müssen hier mit der Melodie hervortreten