



Auf Schatzsuche mit Nescafé

Ludwig Güttler ist ein Mann mit mehreren „Lebenswerken“ – als Trompetenvirtuose, Ensembleleiter und Festivalgründer, als Repertoireentdecker und unermüdlicher Motor für den Wiederaufbau der Frauenkirche. Eine 20-CD-Box gewährt nun einen (kleinen) Rückblick auf sein musikalisches Wirken.

Von Arnt Cobbers

Foto: privat

Fachleuten gilt er seit den 70er-Jahren als einer der führenden Trompeter, einem breiten Publikum in beiden Teilen Deutschlands wurde er in den 80ern als deutsche Antwort auf Maurice André bekannt, in Dresden ist er spätestens seit dem Wiederaufbau der Frauenkirche ein Volksheld. Das merkt man, wenn man sich mit ihm in Dresden trifft. Jeder erkennt den groß gewachsenen 73-Jährigen, mit einem flotten Spruch und einem schelmischen Lächeln hat er sofort die Sympathien auf seiner Seite. Und auch die Kellnerin, die sichtlich stolz ist, dass sie uns beim Mittagsimbiss bedienen darf, freut sich über jeden launigen Spruch.

Herr Güttler, in allen Interviews, die man im Internet mit Ihnen findet, geht es um die Frauenkirche, Dresden, die DDR, die Stasi – nur nicht um Musik. Stört es Sie, dass Ihr Bild als „öffentliche Person“ Ihre Wirksamkeit als Musiker überlagert?

Das empfinde ich gar nicht so. Mit 100 Konzerten im Jahr nehmen mich ja ausreichend Leute wahr. *(zur Kellnerin, die gerade das Besteck richtet)* Oder? *(die Kellnerin: Ich habe nicht zugehört.)* Sagen Sie einfach ja! Ich bedauere es allerdings, dass sich viele Musiker nur mit Musik befassen und zu wenig aus einer größeren Perspektive die kulturelle und musikalische Szene betrachten. Da gäbe es vieles zu tun, und wir sollten pflegen, was wir haben.

Till Brönner hat mal gesagt, in seiner Schulzeit habe es für Trompeter zwei Vorbilder gegeben: Maurice André und Ludwig Güttler.

Für mich war damals Maurice André ein Vorbild. Und ich habe natürlich mit großem Wohlgefallen bemerkt, dass es auch in der Generation nach mir einige Trompeter gibt, die ich nicht nur respektiere, sondern verehere – dazu gehört auch Till Brönner.

Till Brönner fährt dann aber fort: Irgendwann sei ihm dieses eine Klangideal: So und nicht anders muss es sein!, zu wenig gewesen. So sei er zum Jazz gekommen.

Das deckt sich nicht mit meiner Meinung, dass es nur richtig und falsch gibt. In meinen unterschiedlichen Formationen arbeite ich ja mit ganz unterschiedlichen Klangvorstellungen. Es ist ein Unterschied, ob ich mit einer Orgel korrespondiere oder ob ich im Bach-Collegium das Feindifferenzierte in Konkurrenz mit Flöte, Oboe und Geige praktiziere. Oder ob ich aus dem Blechbläserklang heraus agiere – das sind allein schon völlig unterschiedliche akustische Gegebenheiten, auf die man reagiert. Aber jeder ist anders geprägt. In Südfrankreich aufzuwachsen, wie Maurice André, und dort die Ermutigung aus bestimmten

Dingen des Lebens zu empfangen, ist etwas ganz anderes, als wenn Sie im musikalischen Umfeld Sachsens aufwachsen. Und wenn Sie wissen, dass da einiges gefährdet ist, weil Sie gerade in einer Gesellschaftsordnung leben, die diese Dinge nicht schätzt, und Sie deshalb Verbindung halten zu Leuten, die das noch hochhalten – da bekommt manches eine andere Wertigkeit. Das ist doch das Schöne, dass Leute, die es mit sich ernst meinen und fleißig sind und Ideen haben und von ihrer Fantasie Gebrauch machen, zu so unterschiedlichen Ergebnissen kommen. Es wäre ja kein Kulturgewinn, wenn alles gleich wäre.

Aber es gibt schon den typischen Güttler-Sound, der sehr festlich und strahlend und schön ist, oder?

Ja und nein. Je nachdem, was ich spiele.

Das ist ganz überwiegend Barock.

Überwiegend schon. Aber es gibt mehrere CDs mit ausschließlich modernen Kompositionen. Die werden halt weniger gekauft.

Was fasziniert Sie so an der Barockmusik? Ist das die perfekte Musik für die Trompete?

Mich begeistert ein Violinkonzert genauso sehr wie ein Trompetenkonzert.

tive, das Instrument wiederzubeleben. Mich hat immer auch das Drumherum sehr interessiert, die Soziologie, der Instrumentenbau, die Emblematisierung. Die sogenannten Nebensachen spielen eine sehr wichtige Rolle. Wenn man sie gar nicht wahrnimmt, kann das sogar zum begrenzenden Faktor werden. Das habe ich immer wieder im Blechbläserbereich gemerkt, dass ich meine Fragen anderen stellen musste, um Antworten zu bekommen: Konzertmeistern, Dirigenten, Organisten, Sängern oder Pfarrern.

Sie sind im Erzgebirge aufgewachsen, haben in Leipzig studiert und dann beim Händel-Festspielorchester in Halle (Saale) als Solotrompeter angefangen. Warum sind Sie mit 26 Jahren nach Dresden gegangen?

Ganz einfach weil das Ansehen der Dresdner Philharmonie höher war als das des Orchesters in Halle. Die Bezahlung war entsprechend besser, und auch die Multiplikationsmöglichkeiten mit Dresden im Rücken.

Und elf Jahre später haben Sie das Orchester schon wieder verlassen.

Gegen den Rat aller mir wohlmeinenden Kollegen. Ich habe das Konzertieren mit Strauss und Wagner und Mahler anfangs unglaublich vermisst. Ich habe versucht, das Orchester für mich zu retten, indem ich meinen Vertrag halbierte. Ich hatte mit dem Chefdirigenten und dem Kreuzkantor festgelegt, wann ich spiele, und dann hätte das Orchester noch eine halbe Stelle oder Aushilfen bekommen – dazu war die Bereitschaft bei allen da. Nur nicht bei dem fürs Orchester eingesetzten Direktor. Der konnte Leute nicht leiden, die einen Sonderstatus hatten, und hat das Ganze hintertrieben. Da habe ich gekündigt.

Sie wurden zum ersten gesamtdeutschen Klassik-Star.

Es war eine günstige Zeit. Nach dem Ende der Hallstein-Doktrin hieß es in den Botschaften der DDR: Wir müssen uns mit Kultur, mit Lesungen und Musik präsentieren wie alle anderen Staaten auch. Das war eine gegenläufige Bewegung zur erlebten Praxis des Reiseverhinderns. So entstanden nach und

„Ich glaube, Heinrich Schütz’
Instrumentalmusik existiert noch.
Wir wissen nur noch nicht, wo.“

Ich habe ja auch Cello gespielt, und mir war durchaus bewusst, dass ich mit dem Cello universell einsetzbar bin. Diesem Ideal habe ich dann mit der Trompete nahezukommen versucht. In der Oberschule habe ich im Bläsersextett und im Streichtrio gespielt, aber später im Collegium Musicum saßen da schon drei Cellisten. Die Marktlage war und ist für Trompeter einfach viel besser, das hat mir schon damals ein kluger Lehrer gesagt.

Spielen Sie noch andere Instrumente?

Klavier immer. Und Jagdhorn, das Corno di Caccia, es war ja meine Initia-

nach bei zunehmend mehr Orchestern, Dirigenten, Sängern und Instrumentalisten Ausstrahlungen aus der DDR heraus.

Sie haben aber auch Ihr Geschick in die eigene Hand genommen und auf eigene Faust Konzertveranstalter in Westdeutschland angeschrieben.

Wie wollen Sie sonst eine Nachfrage schaffen, wenn Sie niemand kennt? Ich dachte mir: So könnte es gehen. Es hat tatsächlich den Stein ins Rollen gebracht.

Sie waren vermutlich auch der einzige DDR-Bürger, der in Westdeutschland ein Musikfestival gegründet und geleitet hat, die Musikwoche Hitzacker von 1987 bis 2015. Wie ist es dazu gekommen?

Ich habe dort mit dem Bach-Collegium bei den Sommerlichen Musiktagen gastiert. Das war so gut verkauft, dass wir das Konzert wiederholt haben. Nach dem zweiten saßen wir zusammen, und da habe ich den Bürgermeister gefragt, ob sie eine schöne Kirche im Ort hätten. Die haben wir uns angeschaut, und ich dachte, da könnte man etwas machen. Das habe ich ihm gesagt und später nochmal geschrieben. Und er fragte: Was ist, wenn Sie die Ausreise nicht bekommen? – Dann bemühe ich mich darum, dass ich sie doch bekomme. – Und wenn Sie sie ein paar Mal nicht bekommen? – Dann bemühe ich mich vielleicht darum, bei Ihnen zu bleiben. So haben wir angefangen.

Warum haben Sie Ihre eigenen Ensembles gegründet?

Mit der Besetzung, die ich mir vorstellte: Flöte, Oboe, Geige, Cello, Kontrabass, Cembalo und Trompete, gab es keine Ensembles. Ich hatte auch nach dem Studium immer Kontakt gehalten zu den Kollegen im Gewandhausorchester Leipzig, und so habe ich mit denen zusammen 1976 das Leipziger Bach-Collegium gegründet. Das war eine Marktlücke, vielleicht eine Lücke, die vorher niemandem bewusst war, da ich ja das Repertoire selbst ausgegraben hatte. Außerdem war das für mich ein Stück Weiterentwicklung und Forderungsprogramm, die Trompete kammermusikalisch zu spielen, in Korrespondenz zum Beispiel mit einer Flöte, und den Interpretationsprozess immer weiter zu verfeinern. 1978 kam

das Blechbläserensemble hinzu, weil ich gemerkt habe, die Blechbläserensembles, die ich hörte, beherrschten keine differenzierte Artikulation. Es war ihnen gar nicht klar, dass die Artikulation gestus- und dynamikabhängig ist. Schon nach unseren ersten Proben habe ich gespürt, wie fruchtbar das ist. Und als dann die Kollegen gesagt haben, wenn sie ins Orchester zurückkommen, merken sie den Unterschied – das war das größte Kompliment überhaupt. Da hab ich gesagt: Jawohl, das machen wir weiter. Ich hab' nie einen Vertrag mit den Kollegen gehabt, die hätten jederzeit gehen können. Aber es ist keiner gegangen.

Der Leiter zu sein und zu sagen, wie es geht, aber niemals obendrüber zu stehen, das ist weder Schwäche noch Strategie – das ist das Anerkennen der Leistungsbereitschaft des anderen, egal auf welchem Niveau. Daraus entsteht ein Prozess, dessen Ergebnis das ist, was wir wollen. Das hat mir immer Kraft gegeben. 1984/85 habe ich dann die Virtuosi Saxoniae gegründet, nachdem ich schon erfolgreich mit dem Kammerorchester Berlin und dem Neuen Bachischen Collegium Musicum mehrere Soloaufnahmen gemacht hatte. Man spielte in unterschiedlichen Formationen, aber wir waren trotzdem immer unter uns, das war in der DDR unheimlich wichtig. Ich hatte ja eine Ahnung davon, was in der Sächsischen Landesbibliothek an unveröffentlichten Autografen liegt, und bin dann dort und anderswo auf die Suche gegangen.

Woher hatten Sie diese Ahnung?

Ich hatte als Student die Theorie entwickelt: Kein Komponist der in Rede stehenden Zeit, bei dem es vom Klangergebnis seiner Aufführungen abhing, wie er akzeptiert wurde, konnte es sich leisten, den Musikern eine Leistung abzuverlangen, die sie nicht bringen konnten. Es musste Voraussetzungen, es musste eine Entwicklung geben mit machbaren Zielvorstellungen für exklusive Leistungen. Ich habe nachgeforscht und fand tatsächlich zum Beispiel in Protokollen von Reichstagen, man habe sich gewundert über die Hoftrompeter aus Sachsen, die auf eine bisher unbekannte Weise „hoch“ gespielt hätten. Der sächsische Kurfürst hatte im Reich das Patronat über

Termine

6.-17.8. Tournee Trompete und Orgel mit Friedrich Kircheis, mit Konzerten in Schobüll, Morsum, Leer, Borkum, Wilhelmshaven, Schwerin, Plön und Rostock

20.8. Dresden, Frauenkirche, mit Blechbläserensemble und Orgel

27.8. Pretzschendorf, Festival Sandstein und Musik, Virtuosi Saxoniae

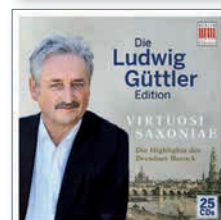
28.8. Dresden, Frauenkirche, Virtuosi Saxoniae

CDs

Ludwig Güttler. Meisterwerke-Edition; Aufnahmen aus den Jahren 1979-2004; Berlin Classics (20 CDs)



Die Ludwig-Güttler-Edition; Virtuosi Saxoniae (1987-2005); Berlin Classics (25 CDs)



die Trompeter und Pauker, es gab hier eine enge Verbindung zwischen Dresden und Wien. Also hab' ich da genauer nachgesehen. Leider ist von Schütz instrumental alles verschollen, wobei ich der Meinung bin, es existiert noch, wir wissen nur noch nicht, wo. Dann habe ich mir gedacht, mal sehen, welche Werke wir haben von Bachs Vorgängern im Amt – Knüpfer, Schelle, Kuhnau – oder von Händels Lehrer Zachow in Halle. Da sind mir fast die Augen ausgefallen, als ich das instrumentale Niveau gesehen habe. Und was wir heute fast alle vergessen: nach dieser vernichtenden Situation des Dreißigjährigen Krieges! Damals sind die Künste explodiert, das sehen Sie überall. Und welcher Klang eignet sich ideal, das zum Ausdruck zu bringen, wenn nicht die Trompete? So habe ich gesucht. Und bin immer fündig geworden.

Also nicht nur in Dresden?

Ich bin 1969 nach Kremsier gefahren, ins heutige Kroměříž. Das war der Sommersitz des Fürsterzbischofs Karl von Liechtenstein und Kastelkorn, er war der größte Musik- und Kulturfan in Europa. Er hatte ein Riesenschloss mit einer enormen Bibliothek, in Paris zählte die Kapelle des Königs 24 Streicher, in Dresden gab es 18 Planstellen, in Kremsier 42! Das war ein Hans Dampf, er hat sich aus Wien Kopien der neuesten Werke besorgt. Ich habe darunter unveröffentlichte

Mozart-Werke gefunden und natürlich viel von Mysliveček und anderen böhmischen Komponisten. Ich bin mit der Bahn hingefahren, ein Jahr nach dem Prager Frühling 1968, da waren alle Stellen bis hinunter zum Pfortner mit neuen Leuten besetzt – alle ohne Ahnung! Der Pfortner wusste nicht, was in dem Schloss ist, er konnte auch kein Wort Deutsch. Aber ich habe ihn überzeugt, dass er mich reinlässt – mit Nescafé. Beim sechsten Pfund machte er große Augen, beim siebten wurde er unruhig, beim achten Pfund hat er mir den Schlüssel hingelegt. Und als ich drin war, hat er die Sicherungen herausgedreht. Also habe ich im Bibliotheksraum die Fenster aufgemacht – ich bin sicher, ich war der erste seit 1918 –, habe mein Kamerastativ aufgestellt und losgelegt. Es gab kein Inventar, nichts. Ich gehe an den ersten Schrank – und finde Werke, die im MGG als verschollen galten. Ich habe dort vier Tage zugebracht, von den gefundenen Stücken hab' ich einiges veröffentlicht. Inzwischen hat man die Werke nach Brünn gebracht, wie ich gehört habe.

Auch habe ich mich gefragt: Wo gab es neu zu legitimierende Fürstenhäuser, die eine Tradition gesucht haben? Der Herzog von Mecklenburg-Strelitz hat eine Tochter aus Württemberg geheiratet, die musikalisch äußerst interessiert war, die Flöte gespielt und komponiert hat. Die hat doch bestimmt ihre Notenbibliothek

„Ich bin sicher, ich war der erste seit 1918, der dort die Fenster aufgemacht hat.“

mitgenommen. Die muss doch in Schwerin zu finden sein. Da war aber nichts. Also habe ich gefragt: Ist hier ein Bestand weggekommen? Und heraus kam: Für viel Geld wurde 1918 ein Teil nach Brüssel verkauft. Und dort lagen die Noten! Rasterfahndung! Meine Lehrer haben gesagt, mit Solotrompete kannst du dein Geld nicht verdienen – es gibt doch bloß drei, vier Solostücke. Inzwischen habe ich ein paar Hundert. Und allein in Dresden lagern noch unvorstellbare Mengen an unveröffentlichten Autografen.

Das hat den Ausschlag gegeben, dass Sie die Virtuosi gegründet haben?

Ja. Anfangs hab' ich mein Material mitgenommen zum Berliner Kammerorchester oder zum Neuen Bachischen Collegium Musicum, aber dann dachte ich, das machst du jetzt selber in Dresden.

Und dann haben Sie angefangen zu dirigieren?

Dirigiert hab' ich schon mit 14 Jahren – den Kirchenchor und den Posaunenchor. In meiner Studienzeit war ich in Leipzig Kantor der evangelischen Studentengemeinde, da habe ich bereits Bach-Kantaten mit Kammerorchester musiziert, auch die Johannespassion. Ich wäre ja Kruzianer geworden, wenn meine Mutter nicht gesagt hätte: Der Vater ist kriegsversehrt, auf dich als den Ältesten können wir nicht verzichten.

Und schließlich hatten Sie drei Ensembles, die Sie alle beschäftigen mussten. War das der Grund, warum Sie kaum noch mit anderen Orchestern und Dirigenten zusammengearbeitet haben?

Viel wichtiger war mir Folgendes: Wir haben die Stücke ausprobiert, haben geguckt, wie ist diese ungewöhnliche Vorschrift zu verstehen, wie muss man jenes machen. Und irgendwann wussten wir, ja, so geht's. Bei aller Erfahrung und allem Wissen geht doch nichts über das praktische Ausprobieren. – Aber wie sieht die Orchesterpraxis aus? Sie werden als Solist engagiert. Sie kommen am Konzerttag oder einen Tag vorher dazu. Das Orchester hat die Ouvertüre und die Abschlusssinfonie geprobt. Dann spielen Sie das Solokonzert einmal durch – und das war's an Proben. Da hab' ich mir gesagt: Mit meinen Virtuosi bin ich viel weiter. Wir arbeiten wirklich an den Details. Und bei einer relativ kleinen Besetzung können auch die Holzbläser differenzierter spielen, die empfinden sich nicht immer als zu leise und geben deshalb dauernd forte. Da gehen Sie nicht als Solo vornweg, und das Grosso kommt hinterher, sondern es ist ein wirkliches Miteinander-Agieren. Das hat mich begeistert. Finanziell war es für mich natürlich lukrativer, wenn ich nur als Solist gebucht wurde. Aber künstlerisch fand ich es unbefriedigend.

Wie haben Sie das Aufblühen der historischen Aufführungspraxis erlebt?

Ich habe mich sehr dafür interessiert. Ich war im Grassimuseum in Leipzig und habe dort die alten Instrumente angespielt. Ich habe viele Anregungen aufgenommen, aber ich habe keinen Grund gesehen, mich ausschließlich auf dieses Klangbild festzulegen.

Sie haben das Corno da caccia ja auch nicht nachgebaut, sondern Sie haben ein neues Instrument angeregt, mit dem man die alten Partien spielen kann, oder?

Das stimmt im Wesentlichen. Ich habe Originalinstrumente ausprobiert und viel über deren Geschichte gelesen. Aber diese Terminologie der Originalinstrumente hat für mich etwas von Ideologie. Wenn ich eine Geige von damals mit den originalen Saiten, die niemand mehr hat, und dem originalen Bogen nehmen würde und ließe zehn Geiger damit spielen, dann klänge die Geige bei jedem anders. Was ist denn dann das originale Klangbild? Wenn ich ein Instrument nur wenige Schwingungen höher stimme, ändert sich das Verhältnis von Gravität und Penetranz. Aber der Chorton war in jeder Stadt anders. Dass man wunderbare klangliche Dinge erreichen kann, ist unbestritten, und ich höre immer wieder interessiert zu, wenn beispielsweise Friedemann Immer auf einer Barocktrompete spielt. Aber ich halte es für verkehrt, die Dinge zu verabsolutieren. Wir müssen einfach Kompromisse machen. Und warum soll ich ein Instrument rekonstruieren, das damals nur ein technischer Notbehelf war? Ich bewundere die Musiker, die das damals bezwungen haben.

Letzten Herbst und im April sind zwei umfangreiche CD-Editionen mit älteren Aufnahmen erschienen. Gab es dafür einen konkreten Grund?

30 Jahre Virtuosi Saxoniae und zehn Jahre Musizieren im Hauptraum der Frauenkirche sind zusammengefallen, da haben wir entschieden: Machen wir doch eine Edition mit Musik aus Dresden mit dem Schwerpunkt Kirchenmusik. So haben wir 25 CDs ausgewählt. Aber dann sagte jemand: Jetzt haben wir noch gar nicht den Solisten Güttler dabei. Na gut,

es gab noch genug zur Auswahl aus über 80 CDs. Also haben wir eine zweite Box zusammengestellt, mit 20 CDs, damit es nicht zu Verwechslungen kommt.

Das ist also nicht der Beginn Ihres Abschieds von der Trompete, die ja ein durchaus forderndes Instrument ist?

Nein, überhaupt nicht. Wie lange ich spielen kann, weiß ich nicht. Meine Lehrer haben mir gesagt, so wie du spielst, mit der hohen Trompete und dem Solospiel, das geht an die Nerven, da bist du mit 48 fertig. Inzwischen bin ich ein paar Monate drüber. Solange es Freude macht und die Kollegen mit Freude dabei sind, mache ich es noch. Ich bin glücklich und dankbar, in der Situation zu sein, wo es mir hiermit besser geht als von mir verehrten Kollegen. Das kann man nicht mit jugendlichem Unge-stüm beiseiteschieben nach dem Motto: Ich mach' weiter bis 100. Das ist keine Selbstverständlichkeit! Ich habe noch viel vor, und dass das möglich scheint, dafür bin ich dankbar. ■



Foto: rs-foto

Zur Person

Ludwig Güttler wurde 1943 in Sosa (bei Schwarzenberg im Erzgebirge) geboren. 1965-80 war er Solotrompeter in Halle (Saale) und Dresden, außerdem Professor an der Musikhochschule Dresden. Er hat über 80 LPs und CDs aufgenommen, leitet seit 1993 das Festival „Sandstein und Musik“ in der Sächsischen Schweiz, war Sprecher der Bürgerinitiative und ist noch heute Vorsitzender des Fördervereins der Dresdner Frauenkirche. Außerdem ist er u. a. Pate eines Kinderhospizes, Schirmherr des Projekts „Jedem Kind ein Instrument“ und fünffacher Vater.