

Hermann Baumann –
ein fono forum-Porträt
von Uwe Kraemer



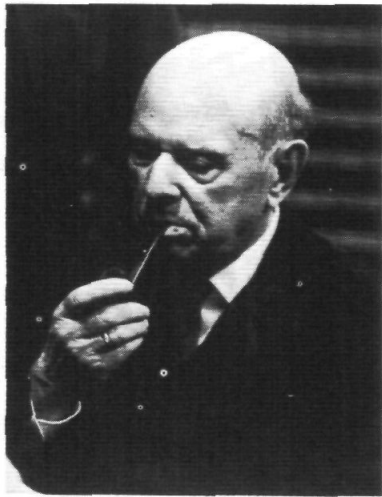
Soli mit (und für) Horn

Wenn er auf der Bühne steht, sieht er mit seiner sehnig-schlanken Figur, den federnden Bewegungen und dem modisch geschnittenen, üppig wachsenden Haar noch immer so aus, als sei er Kandidat bei einem der Musikwettbewerbe, die das Höchstalter der Teilnehmer auf 30 Jahre begrenzen. Aber die Zeiten sind längst passé, in denen sich Hermann Baumann von einer Jury durch ein einrahmbares und vorzeigbares Dokument offiziell bestätigen lassen müßte, daß er die Konkurrenten zur Seite gepustet habe. Seitdem man ihm 1964 in München beim Internationalen Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten Deutschlands als einzigem Teilnehmer einen ersten Preis zuerkannte, ist sein Stern immer leuchtender am Himmel der Hornisten aufgegangen. Am Firmament der Pianisten und Geiger beobachtet man zwar ein permanentes Wetterleuchten, erhellen ausglühende und neu sich bildende Sterne das Dunkel, gibt es seit Jahrzehnten manche strahlenden Orientierungspunkte oder zieht eine (oftmals schnell verlöschende) Sternschnuppe ihre Bahn. Bei den Hornisten sieht es dunkler aus, seit der legendäre Dennis Brain 1957 bei einem Autounfall ums Leben kam. Die Zahl erstklassiger Hornisten ist begrenzt. Einer von ihnen ist Hermann Baumann. Er kann mittlerweile auf eine Unzahl von Kritiken verweisen, die ihm attestieren, daß er sich zum legitimen Nachfolger des englischen Wunderhornisten entwickelt hat. Der Entschluß, den Orchesterdienst gegen Streß und Risiken des reisenden Virtuosen einzutauschen, war die zwingende Konsequenz für einen Musiker, der seinen Weg zum Solistenpodium nie aus den Augen verloren hatte. Eigentlich hätte die nüchterne Analyse des kommerzialisierten

Konzertbetriebs den 1934 geborenen Baumann von seinen Plänen abbringen müssen. Denn welcher auf Renommee und stimmende Kasse schielende Konzertveranstalter geht schon das Wagnis ein, in die Mitte des Abends, dort, wo prominente Identifikationsobjekte mit martialischen Klavieroktaven oder bravuröser Geigentechnik dem Zuschauer die berühmten „Aha-Erlebnisse“ vermitteln, ein Hornkonzert zu setzen? Für die sechs Standardwerke von Mozart und Strauss wäre sowieso der Solohornist des Orchesters „dran“, und schwerlich würde sich ein politisch denkender Orchestervorstand davon abbringen lassen, diesem verdienten Mitglied auch einmal den Platz neben dem Dirigenten zu gönnen. Und zum anderen: Die Präsentation eines Klavier- oder Violinkonzerts, selbst noch eines Flöten- oder Cellokonzerts zielt auf jene zahlenmäßig starke Schlüsselgruppe der Konzertbesucher, die Adorno einmal unter dem Begriff des „Bildungskonsumenten“ subsumierte. In früher Jugend einmal mehr oder weniger sacht an eines der gängigen Instrumente gesetzt, werden sie durch das Gefühl geeint, einen Zipfel des Interpretationsgeheimnisses in der Hand gehabt und alle „schönen Stellen“ parat zu haben. Sie bilden die treueste Anhängerschaft der berühmten Flügelmänner und Ansatzathleten, wissen deren Kunststückchen zu würdigen und können die eigenen Frustrationen und musikalischen Niederlagen ihrer Kindheit durch donnernden Applaus abreagieren. An den Fingern einer Hand sind dagegen die Konzertgänger abzuzählen, die die Schwierigkeiten des Hornblasens an den eigenen Lippen erfahren haben. Nur noch Banausen oder mäßige Komiker halten das Instrument zwar noch für einen

Destillierapparat, aber auch dem normalen Abonnenten fällt zum Horn nur dessen Neigung zum „Kieksen“ ein. Daß diese Unwissenheit allmählich abgebaut wird, ist auch Hermann Baumann zuzuschreiben, der zur Einleitung einer leisen Revolution im Musikleben beigetragen hat. Er hat dem Horn die Anziehungskraft eines „richtigen“ Konzertinstruments zurückgewonnen, die es in der klassischen Epoche besessen hat, er hat ihm die gepanzerte Schwere des Klangs genommen und demonstriert, daß es in der Sprechenden, oder besser: singenden Tonbildung der menschlichen Stimme sehr nahe kommt. Wer die Meinung vertritt, das Horn sei vor allem auf den romantischen Stimmungswert des Naturhaften fixiert, der beweist entweder Unwissenheit um die Breite und Tiefe der klassischen und romantischen Sololiteratur, oder er hat nicht zur Kenntnis genommen, welche neuen Klang- und Ausdrucksbereiche etwa Schuller, Hindemith, Krol, Pauer, Britten, Larsson, Fricker und Badings dem Instrument in Konzert- oder Kammermusikwerken erschlossen haben (um einmal die Statistik zu bemühen: Unter den rund 4000 Kompositionen für Horn und mit Horn existieren auch etwa 300 Konzerte für Solohorn. In Bernhard Bruchles Horn-Bibliographie sind sie nachzuschlagen). Aus der Erfahrung heraus, daß die in der 300jährigen Geschichte des Instruments zu registrierenden baulichen Veränderungen und Modifizierungen des Tonvolumens und des Klangcharakters noch nicht in das Bewußtsein des heutigen Hörers gedrungen sind, bereitet Baumann konzertierend und dozierend die Bahn für ein besseres Verständnis des Horns. Die rein musikalische, das heißt interpretatorische Seite steht da-

IN MEMORIAM



Am 22. Oktober starb, zwei Monate vor seinem 97. Geburtstag, auf Puerto Rico Pablo Casals. Der spanische Cellist, am 29. Dezember 1876 in der Nähe von Barcelona geboren, war der jüngeren Generation vor allem als der legendäre Kämpfer gegen Faschismus und Gewalt bekannt, der aus Protest gegen das Franco-Regime emigrierte und sich zeitweilig völlig vom Konzertpodium zurückzog. Auch sein Komponieren – sein Hauptwerk ist das Oratorium „El Pesebre“ – diente ihm als „Waffe ... für die Sache des Friedens“. Was er als Musiker für die Zeit vor und zwischen den Weltkriegen bedeutete, läßt sich aus den derzeit verfügbaren Aufnahmen nur unvollständig ablesen: Es wäre an der Zeit, mehr der alten Aufnahmen aus den Archiven hervorzuholen, mit denen Casals und die Ensembles, denen er angehörte, einst Maßstäbe setzten.

★

„Ihre Zukunft kann noch viel größer werden als ihre Vergangenheit war und ihre Gegenwart ist.“ Mit diesem Satz schloß das „Lob der Schallplatte“, das 1956 die erste Nummer des *fono forums* eröffnete. Der diesen Vorspruch schrieb, war Walter Abendroth. Der Komponist und Musikschriftsteller, der unserer Zeitschrift lange Jahre hindurch auch als Schallplattenkritiker verbunden blieb, starb am 30. September 1973, 77jährig, in München. Die Stadt war dem gebürtigen Hannoveraner seit 1954 zur zweiten Heimat geworden, nachdem er als Musikkritiker in Hamburg, Köln und Berlin tätig gewesen war und in der Nachkriegszeit einige Jahre das Feuilleton der „Zeit“ geleitet hatte. Seine Pfitzner-Biographie von 1935 ist nach wie vor ein grundlegendes Werk, seine späteren Bücher – unter anderem „Selbstmord der Musik“ und „Ich warne Neugierige“ – werden als Zeugnisse einer Musikanschauung, wie sie auch Hindemith und Ansermet vertraten, lesenswert bleiben. Das kompositorische Schaffen von Abendroth, der alles andere als ein Mitläufer oder Anhänger modischer Trends war, wird mit zunehmender zeitlicher Distanz gerechtere Würdigung erfahren können.

ihd

bei zwar im Vordergrund, aber er findet auch andere, pädagogische Wege der Vermittlung. Daß er ein ausgedehntes Recital an der Brigham Young University (Utah) nur mit einer Orgel-Klavierbegleitung allein bestritt, war schon bemerkenswert; daß er mit dem Programm den ganzen historischen Weg seines Instruments abschritt, war noch ungewöhnlicher; daß er aber seinem Auditorium Ohr, Auge und Aufmerksamkeit für Nuancierungen schärfte und ihm die Gründe für seine Wahl von barockem Corno da caccia, klassischem Inventionshorn und modernem Horn erläuterte, war eine echte Sensation. Er begann mit einer eigenen Bearbeitung eines Orgelkonzerts von Händel, blies Beethovens Hornsonate op. 17 auf dem Naturhorn und beschloß die erste „Halbzeit“ mit Mozarts zweitem Hornkonzert, dessen Andante er wieder auf einem historischen Instrument bot; im zweiten Teil hörte man das erste Konzert von Strauss, Reinhardts „Music for Horn Solo“ und die „Elegy in Memory of Dennis Brain“ von Poulenc. Wenige Tage später spielte er an zwei aufeinanderfolgenden Abenden beim „Mostly Mozart Festival“ im New Yorker Lincoln Center Mozarts drittes und viertes Hornkonzert – mit der Genugtuung, daß die Kartennachfrage für den folgenden Kammermusikabend mit Mozarts Hornquintett (zusammen mit dem Tokio-Quartett) so stieg, daß die 2850 Plätze des Saals zum drittenmal ausverkauft waren und man ihm „standing ovations“ brachte. Wie es überhaupt zur Einladung nach drüben gekommen war? Nicht etwa durch eigenes Anbieten oder gewandt operierendes Management. Der amerikanische Kritikerpräsident Harold Schonberg hatte ihn im Vorjahr in Bachs h-moll-Messe unter Karl Richter gehört und „außerordentlich“ gefunden – ebenso wie die Veranstalter des Mozart-Festivals, die ihn nach seinem diesjährigen Erfolg für mehr Konzerte im nächsten Jahr wieder verpflichteten.

Ob Baumann die Hinwendung zum Horn als Zufall oder schicksalhafte Fügung deuten soll, weiß er selbst nicht genau. Sein Vater, ein Arzt im ländlichen Südosten Hamburgs, hatte in seiner Jugend ein wenig Horn geblasen, und seitdem hing das Instrument, von seinen fünf Kindern ungenutzt, in der Wohnung am Elbdeich. Bis der Musiklehrer des humanistischen Gymnasiums in Hamburg-Bergedorf seinen Schüler bei einem zufälligen Besuch beknielte, für ein Konzert des Schulorchesters ein paar Töne einzuüben, damit der Klang einer kleinen Sinfonie „originaler“ wirke. Das Vertrauen in die musikalischen Fertigkeiten und die rasche Auffassungsgabe des Jungen gründete auf Erfahrung: Hermann Baumann galt überall als Allroundtalent und kreatives Unikum. Als Jugendlicher hatte er Musiken zu den Märchenspielen seines Vaters geschrieben und diese mit Nachbarskindern einstudiert. In einem Trio (dessen Boss der heute als Hitlieferant bekannt gewordene Christian Bruhn war) swingte er auf dem Schlagzeug, improvisierte als witziger Conférencier und phantasierte als Alleinunterhalter so lange auf dem Klavier, bis die beiden Kollegen vom Essen zurückkamen. In der Schule zupfte und schabte er das Cello, und noch nach dem Stimmwechsel brillierte er mit dem Straußschen „Frühlingsstimmwalzer“, den er in der originalen Koloraturhöhe falsettierte und bei dem ihm kein Triller und kein Spitzenton danebging. Ein im Hauptberuf Briefe austragender Hornamateur vermittelte ihm die Grundlagen der Horntechnik, und der weitere Unterricht bei Heinrich Keller und an der Hamburger Musikhochschule bei Fritz Huth zielte darauf ab, ihn zu einem tüchtigen Orchestermusiker heranzubilden, der für alle Soli vorzüglich präpariert sein würde. Die Orchesterjahre in Dortmund (1957–61) und am Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart (61–67) ließen die Gastdirigenten

aufhorchen. Keiner brauchte mehr abzuwinken, weil etwa im dritten Satz von Beethovens Neunter die berühmte Ces-dur-Figur wackelte (die bei einem Naturhorn nur mit „Stopfen“ zu erzeugen ist und ein großes Geschick des Klangausgleichs erfordert). Jeder spürte, daß die Hornsoli aus der Mitte einer unverwechselbaren Persönlichkeit kamen und daß da im Orchesterhintergrund ein junger Mann saß, der gleichsam „visionär“ den Einsatz in Bruckners Vierter erfüllte. In diesen Entwicklungs- und Reifejahren, in denen sich sein Ruf in einschlägigen Kreisen festigte und die ersten Solistenangebote tröpfelnd einliefen, kam Baumann seinem Ideal des Hornklangs immer näher. Er wollte nicht nur richtig, will sagen: „astrein“ blasen, sondern sein Instrument zum Singen bringen. Seine eigenen Erfahrungen mit sängerischen Problemen des Atems und der Stütze (er sang schon als Schüler in vom Großvater geleiteten Kirchen- und Männerchören und dirigierte als Sechzehnjähriger eigene Chöre bei Wettbewerben) sowie Gespräche mit „wissenden Sängern“ führten ihn zu einer speziellen Atemtechnik und zu einem unverwechselbaren Vibrato. Die Kunst seiner Registerübergänge und sein ausdrucksvoller Ton färbten mit der Zeit den Blechbläsersatz des Südfunk-Orchesters so charakteristisch ein, daß Schuricht, Knappertsbusch und andere Pultgrößen ihm von der Solistenkarriere abrieten, um dieses Hornphänomen in ihre eigenen Klangvorstellungen integrieren zu können. Drei Jahre nach dem Münchner Preis gab er dennoch den Orchesterberuf auf. Heinz Dressel berief ihn an die Folkwangschule nach Essen auf eine neugeschaffene H-4-Professur, wohl wissend, daß er damit einem Hornlehrer einen ungewöhnlich hohen Rang innerhalb der Hierarchie der Fächer verlieh.

Heute gilt Essen als das Mekka der Hornisten. Baumanns Schüler kommen aus Japan, der Türkei, Kanada, den USA und anderen Ländern. Ein Japaner gab seine Lebensstellung in der Heimat auf, um bei ihm zu studieren, der Solohornist von Sidney linste ihm in die pädagogische Trickkiste. Aber Zauberstimmung verbreitet Baumann in seinen Lektionen nicht. „Ich sage mir selbst und meinen Schülern immer, daß das Hauptelement des Blasens das richtige, das heißt das bewußte Atmen ist. Jeder Tag sollte mit ganz Legato geblasenen Tönen, mit Crescendo- und Decrescendo-Übungen beginnen, mit einem ganz verhalten geblasenen Choral vielleicht. Und die Konzentration und das wache Bewußtsein sollten beim Üben so angespannt sein, daß man stets das Gefühl haben muß, als würden zweihundert Leute zuhören und merken, daß jeder Ton gilt.“ Und es ist keine Marotte oder die Sehnsucht nach einer heilen Welt, wenn er das Waldhorn in engen Kontext mit der ihm gemäßen Umgebung stellt. Im einsamen Wald sucht und findet er seinen Klangraum. Auf Tourneen verzichtet er möglichst auf Flugzeug oder Eisenbahn, legt auf bummeligen Autoreisen alle drei Stunden eine Pause in einem abgelegenen Waldstück ein und übt ein bis zwei Stunden. Dort werden ihm die Bedeutungen von Pausen und Fermaten klar, geht ihm der Sinn des „Hört das Horn“ auf. Und bevor er im November als erster Hornist der Welt im Wiener Rasumowsky-Palais die vier Mozartschen Hornkonzerte auf Originalinstrumenten mit Harnoncourt und dem *Concentus musicus* aufnahm, ging er zuvor mit mehreren seiner Naturhörner in eine lange Klausur ins Sauerland, dorthin, wo es am sauerländischsten ist. Im Refugium einer geliebten Jagdhütte bringt er sich und seine Instrumente mit der Natur in Einklang, treibt Bewegungssport und weitet sich in langen Spaziergängen die Lungen für die große Aufgabe. Und dann kann es ihn schon fuchsen, wenn er bemerkt, wie Otto



Ein „Kelp“
zum Blas-
instrument
umfunktioniert:
Hermann
Baumann –
mit Frau – auf
Südafrika-
Tournée

Musikkonsument das Horn und seinen natürlichen Zusammenhang vergessen hat. Als er einmal im Schwarzwald geübt hatte und zu seinem Auto zurückging, kam ihm ein Ehepaar entgegen. „Kuck mal“, stieß die Frau den ihr Angetrauten an, „das ist bestimmt der Mann mit der Posaune“. Und die Berichte seiner vier Kinder bezeugen ihm, daß die Trompete im Bewußtsein der Deutschen eine weitaus gewichtigere Rolle spielt. Auf die Frage „Bist du mit dem berühmten Trompeter Baumann verwandt?“ haben sie schon alle möglichen Antwortvarianten durchgespielt.

Solche aus Unwissenheit kommenden Bemerkungen deprimieren ihn nicht etwa, weil er mimosenhaft empfindlich oder in seiner Eitelkeit gekränkt wäre. Er ist Realist genug, um zu wissen, daß jede geschickt lancierte Schlagermieze ihm in der Skala des Bekanntheitsgrades den Rang ablaufen würde. Aber daß die breite Öffentlichkeit so wenig von den weit gespannten Ausdrucksbereichen des Horns weiß, stimmt ihn doch nachdenklich. Vor allem, weil die Verhältnisse sich früher völlig anders boten: Die vielen Konzerte, die zwischen Telemann und Weber von Stich, Danzi und anderen geschrieben wurden, sind mit Sicherheit nicht am Interesse und am Bedarf des Publikums vorbeikomponiert worden. Und so beachert er unverdrossen das Brachland des Musikwissens, beseitigt Vorurteile und hofft auf eine reiche Ernte an Erkenntniszuwachs. Er ist von dieser pädagogischen Aufgabe so besessen (ohne einem blinden Fanatismus anheimzufallen), daß seine 50 bis 60 jährlichen Konzerte, der „offizielle“ Unterricht für seine Hauptfachstudenten und die Stunden für seine Privatschüler, Funk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen (inzwischen sind es 12 Soloplaten und 38 im Ensemble) ihm noch nicht Bürde genug sind. Nach dem Wahlspruch, daß alles, was Freude macht, keine Arbeit sei,

arrangiert er sich Werke von Händel, Rossini und anderen Komponisten, stöbert in Handschriftenbeständen privater und öffentlicher Musikbibliotheken und hat schon manche Kostbarkeit (etwa ein entzückendes Konzert von Leopold Mozart) ausgegraben, die er dann auf Platten präsentiert hat. Der Appetit auf Neues, die Freude an wissenschaftlicher Detektivarbeit (zu der auch gehört, bei der Frage nach den ergiebigsten Quellen solcher musikalischen Fundsachen lächelnd eine „gewisse Gedächtnisschwäche“ als Grund für die verweigerte Antwort vorzuschieben) ließen ihn Kontakte zu zahlreichen zeitgenössischen Komponisten aufnehmen. Mehrere haben ihm schon Werke auf die Lippen geschrieben, aber der große kompositorische Wurf steht noch aus. Lutoslawski erklärte sich sofort bereit, ist aber auf längere Zeit mit anderen Verpflichtungen eingedeckt. Baumanns „Traumkomponist“ wäre Britten: „Er hat jenes unwägbare Gespür für die menschliche Stimme, das auch einer Hornkomposition zugute käme. Wahrscheinlich wird sein labiler Gesundheitszustand seine diesbezüglichen Pläne aber leider durchkreuzen.“

Und so greift Hermann Baumann zur kompositorischen Selbsthilfe – jedenfalls in Kadenzen. Wenn das Orchester in klassischen Konzerten am Ende der Reprise auf den Quartsextakkord zugestürzt ist, dann demonstriert er neben stupender Technik und dynamischer Schattierungskunst vor allem seine Fähigkeiten des Improvisierens. Die Kadenz überlegt er sich nur im Rohbau, ihre endgültige Gestaltung macht er von der Akustik des Raums, der Atmosphäre im Publikum und von der eigenen Stimmung abhängig. Fanfarenhafte Töne und ungemein kantable Passagen, die eher der menschlichen Kehle oder der Oboe als einem Blechkorpus zu entspringen scheinen, wechseln einander ab,

und fassungsloses Staunen breitet sich aus, wenn er zugleich singt und bläst und die mitschwingenden Partialtöne dabei einen vollen Dreiklang ergeben. Bei der Probe verzichtet er meist auf solche Virtuosen-gesten. Nicht, weil er (wie weiland Paganini) befürchtet, daß neidische Kollegen ihm auf die technischen Schliche kommen könnten, sondern weil er meint, daß eine gute Kadenz nur Auge in Auge mit dem Publikum entstehen kann und er in der sachlichen Probenatmosphäre nicht sein Bestes geben könnte. Ist es da ein Wunder, daß er sich ungern in ein Studio sperren läßt? „Schon das Gefühl, daß man alles noch einmal aufnehmen kann, verleitet zu Nachlässigkeit und Unkonzentriertheit.“ Er vermeidet jede Routine, strebt nach Spontaneität. Häufig genug kommt es vor, daß er nach seinem Soloauftritt mit ins fremde Orchester schlüpft und ganz „relaxed“ dem Blech jene Kantabilität verleiht, die man schon in Stuttgart so geschätzt hatte. Als er an einem freien Abend in New York von Zubin Mehta angerufen wurde, ob er im in einer Stunde stattfindenden Konzert mit Mahlers Erster für den plötzlich erkrankten Solohornisten des Israel Philharmonic Orchestra einspringen könnte, gab es für ihn kein Zaudern. Vom Abendessen weg eilte er in den Saal und machte deutlich, daß er nicht nur 46 Hornkonzerte, sondern auch noch alle schwierigen Orchesterpartien „drauf“ hat. Seine Experimentierlust, sein Improvisationstalent kamen bei seiner letzten Südafrikareise schlagend zur Geltung. Am Kap der Guten Hoffnung fand er bei einem morgendlichen Spaziergang am Strand zahllose schwammig-weiche, angespülte Meerespflanzen, die starke Ähnlichkeit mit einem Elefantenrüssel oder einer Schlange aufwiesen. Auf eines der von Daumendicke bis zu etwa zwölf Zentimeter sich konisch verstärkenden Rohre, die die Sonne getrocknet hatte, setzte er sein Hornmundstück und spielte am gleichen Abend im Konzert auf diesem „Instrument“ als Zugabe Stücke für Naturhorn. Daß er dieser den Südafrikaner als „sea-wheat“ oder „kelp“ bekannten Pflanze Töne zu entlocken wußte, die denen des Schweizer Alphorns ähnelten, ließ ihn in den Augen der Zuhörer fast zum Zauberer aufrücken.

Wenn er 1974 zu neuen Gastspielen nach Schweden, Norwegen, Portugal, Japan und anderen Ländern aufbricht, mit den führenden Orchestern konzertieren und sicher wieder keine einzige schlechte Kritik nach Hause bringen wird, bleibt doch ein kleiner Stachel: Zu seinem Kummer haben die beiden großen Hamburger Orchester und deren Chefdirigenten ihn noch nie aufgefordert, in seiner Heimatstadt ein Konzert zu spielen. Dafür erlebt er einen anderen Triumph. Sein nun fast zehn Jahre dauerndes Wirken als Solist hat allen Skeptikern den Wind aus den Segeln genommen, die ihm und anderen weismachen wollten, das Horn sei nicht podiumsfähig. Nackte Zahlen sprechen eine deutliche Sprache: Als er 1964 in München gewann, bestand die Konkurrenz aus 33 Hornisten; 1973 hatten sich 47 Bewerber um die Palme des Sieges eingefunden. Einige kamen aus der Baumann-Klasse; und sein Meisterschüler Johannes Ritzkowsky, der zwei Jahre bei ihm an der Folkwang-Hochschule studierte, wurde Horn-Bester und errang den zweiten Preis (vor einer Tschechin und einem Bulgaren). Heinz Holliger, Maurice André und Konstanty Kulka wurden in der Ansage zur spätabendlichen Übertragung im ARD-Fernsehen stellvertretend dafür genannt, welche Chancen der Sieg in München den bis dahin unbekannten Preisträgern eröffnet hatte. Daß Baumann nicht erwähnt wurde, ist für die anfangs erwähnte Situation auf dem Musikmarkt bezeichnend. Trompete ist „in“, Geige ohnehin. Es scheint, daß Hermann Baumann noch viel erzieherische Arbeit vor sich hat. . . Uwe Kraemer