Das erste CONCERTO-Interview

Du spielst zwar Brahms, aber es klingt wie Biber ...

Gerd Berg im Gespräch mit Reinhard Goebel

CONCERTO Das Magazin für Alte Musik
Heft 1 (November 1983), S. 58–64 (korrigierte Abschrift 2024)

CONCERTO: Herr Goebel, man macht ja nicht von Geburt an Alte Musik. Wie sind Sie dazu gekommen, was hat Sie beeinflusst?
GOEBEL: Bei mir scheint es wohl schon fast von Geburt an gewesen zu sein. – Ich habe sehr spät angefangen, Musik zu machen. Mit zehn Jahren habe ich so eine Blockflöte an den Hals bekommen. Aber selbst als ich Blockflöte spielte, wusste ich eigentlich schon: Ich möchte gerne Geiger werden, obwohl ich noch nie eine Geige gesehen hatte. Mit zwölf Jahren habe ich angefangen und hatte gleich sehr gute Lehrer. Ich bin in Siegen geboren und hatte bei Leuten vom Siegerland-Orchester Unterricht. Und dadurch, dass ich so spät war, den Geigenlehrern aber gesagt hatte: Ich möchte gerne Geiger werden, haben die gesagt: Okay, jetzt müssen wir ein nahrhaftes Training für das Kind entwickeln, und zuerst mal musst du sechs Stunden jeden Tag üben, Ševcík-Methode. Und dann habe ich also von Grund auf Bewegungsmechanismen gelernt. Die Ševcík-Methode, die Sie ja wahrscheinlich kennen, baut auf dem Oktavgriff auf und der Dreiklangsfigur. Dann kam ich eigentlich sehr früh zur Literatur; so nach einem halben Jahr konnte ich irgendwelche Sachen spielen – Santo-Lapis-Sonaten, daran erinnere ich mich. Das war damals das erste, das habe ich geliebt.
CONCERTO: Exotisch ...
GOEBEL: ... ja, ganz toll. Das ging wirklich, ich konnte es spielen. Ich hatte ein sehr gut entwickeltes rhythmisches Gefühl für solche Sachen. Und dann hat der Lehrer irgendwann gesagt:

Jetzt weg mit dem Corelli, dem Lapis und was du sonst noch so gerne spielst. Jetzt musst du eine Schubert-Sonatine machen. Das war grauenvoll. Ich stand tränenüberströmt da und musste dieses dämliche Schubert-Ding spielen.
Und irgendwann hat er dann gesagt: Okay, dann müssen wir das weglegen, dann musst du was anderes machen. Sehr früh habe ich mich eigentlich für Alte Musik interessiert, im Radio beispielsweise. Ich hatte einen Tagesplan. Wenn ich um 8 Uhr in die Schule ging, dann stand ich meist gegen Viertel nach sechs auf, weil um halb sieben zum ersten Mal im Südwestfunk eine Sendung mit Alter Musik kam. Da kam das Mainzer Kammerorchester. Und dann, um Viertel nach sieben, ging ich rüber zum WDR. Samstags und sonntags war ein besonders schöner Tag, weil man bis abends irgendwelche Sachen hören konnte. Und die Cappella Coloniensis beispielsweise hat auf mich einen sehr tiefen Eindruck ausgeübt, zumindest als ich sie nur hörte; als ich selbst darin mitspielte, war das etwas anderes. Damit bin ich aufgewachsen, von vierzehn bis achtzhen habe ich solche Sachen wirklich genossen. Irgendwann kam Harnoncourt dazu, plötzlich entdeckte ich eine Platte mit Originalinstrumenten. Das war für mich der Gipfel! Als ich meinen Lehrern sagte: So etwas will ich jetzt machen, mit so einem Instrument möchte ich gerne spielen, da sagten die: Um Gottes willen! Auf diesen mit Uhu zusammengeklebten Kisten willst Du spielen? – Ich kam nach Köln. Während der Schulzeit hatte ich ja schon Unterricht bei Professor Franzjosef Maier, der immer sagte: Ja, Kind, Du musst ein moderner Geiger werden. Die Barockgeige kannst Du immer schön nebenbei machen. Aber erst musst Du ja mal Bruch und Mendelssohn können. – Gut, das habe ich dann während der Schulzeit noch versucht, Bruch und Mendelssohn zu können, das klappte auch nicht so wahnsinnig gut. Dann kam ich zur Hochschule, und in meinen Aufnahmezettel schrieb ich als Studienziel: Alte Musik. Also, die Herrschaften haben sich vor Lachen auf die Schenkel geklopft.

Ich habe mich da durchgekämpft. Und in der Studienzeit habe ich bei Hugo Ruf Seminare gemacht, bei Maier Seminare gemacht. Allerdings musste ich immer kämpfen darum, ich musste einfach um jede einzelne Stunde kämpfen.
CONCERTO: Und weiter?
GOEBEL: Das Angebot – eigentlich hätte es ja groß sein müssen, aber es gab eigentlich gar nichts. Was ich schon während meiner Schulzeit getan habe, ist sehr viele Quellen zu lesen: Meinen Quantz, den habe ich zum sechzehnten oder siebzehnten Geburtstag bekommen. Matthesons ›Der vollkommene Capellmeister‹ las ich auch schon sehr früh; den habe ich allerdings bis heute noch nicht verstanden, aber es kommt vielleicht noch. Während der Schulzeit, als ich schon bei Maier war, hatte ich zwei Geigen. Eine spielte ich immer skordiert und eine in moderner Stimmung. Damit bin ich aufgewachsen.
CONCERTO: Sie haben sich nie etwas anderes vorstellen können, als in diese Richtung zu gehen?
GOEBEL: Mein Horizont hat sich schon irgendwie erweitert. Ich kann mich an Zeiten erinnern, wo ich Bachs Söhne als ausgesprochen modern abgelehnt hätte. In der gleichen Zeit hatte ich sicherlich auch kein Verständnis für das 17. Jahrhundert. Aber so wie ›Musica Antiqua‹ gewachsen ist – wir haben uns doch am Anfang fast nur mit dem frühen 17. Jahrhundert auseinandergesetzt –, so geht das irgendwie weiter. Wir sind jetzt bis zu den Bach-Söhnen und der Mannheimer Vorklassik vorgedrungen, und nach rückwärts wird das Repertoire beibehalten. Aber für mich ist Musik in erster Linie die Musik, die ich selbst mache. Alles andere würde mich zu weit abbringen. Manchmal diskutieren wir im Ensemble – die bewundern meine eiserne Einseitigkeit. Aber ich kann’s nicht anders. Entweder gibt es Grundelemente, die in jeder Musik drin sind, oder ... ich sehe es nicht so furchtbar getrennt, wie manche Leute, die sagen: In der Alten Musik fehlt mir beispielsweise das, was ich bei Brahms habe. Das ist idiotisch

für mich. Ich versuche, Alte Musik mit der gleichen Überzeugung zu machen wie Brahms, mit der gleichen Emotionalität. Denn das ist nicht etwas, was eine spätere Zeit entdeckt hat.
CONCERTO: Aber Sie würden doch auch sagen, dass am Anfang der Bewegung ›Alte Musik‹ das Problem darin bestand, dass die Leute sagen mussten: Also gut, jetzt nehmen wir mal den alten Knüppel in die Hand und fangen an. Das geht gar nicht anders: Man muss sich ganz intensiv mit diesen Instrumenten beschäftigen, es ist vom Stil, von der Auffassung der Musik her wesentlich, dass man sich in einem Bereich – der sich natürlich erweitern kann – bewegt, um überhaupt die Dinge verstehen zu können.
GOEBEL: Das glaube ich auf jeden Fall. Für mich kommt dazu, dass ich nicht Barockmusik mache, weil mich da irgendein bestimmtes Element fasziniert, und ich nicht andere Musik mache, weil ich dieses Element in der Barockmusik nicht finde. Ich konzentriere meine ganze musikalische Arbeit auf die Barockmusik und ich glaube, eigentlich geht es nur so. Denn man beherrscht Stile und Instrumente nicht als *l'art pour l'art,* sondern gerade eine Geige ist fast wie eine Stimme, sie gehört zum Körper, und man spielt eine Geige so, dass man überzeugt ist, dass es so richtig ist. Gut, mein Stil Geige zu spielen, wandelt sich. Er wird ständig verändert, weil ich lese, weil ich arbeite, weil ich darüber nachdenke, mir immer wieder die Quellen vornehme und überlege: Was meint er eigentlich damit oder wie ist der technische Ablauf von solchen Dingen? Als ich bei Saschko Gawriloff studierte, sagte er: Du spielst zwar Brahms, aber es klingt wie Biber. Ja warum? Weil meine Anlage so ist. Und es gibt andere Leute, die Brahms fantastisch spielen, aber ...
CONCERTO: ... wo auch der Biber wie Brahms klingt.
GOEBEL: Insofern muss man sagen: Schuster bleib bei deinem Leisten.
CONCERTO: Es ist doch wahrscheinlich so, dass Sie jetzt als

Geiger in der Barockmusik alles finden, was Sie brauchen, um sich als Geiger darzustellen.
GOEBEL: Man findet zuerst einmal alles, um sich fit zu halten, zum zweiten findet man alles, um sich von Grund auf auch darzustellen. In diesem Bereich der Musik, den ich nun betreue und beackere, ist es ja so, dass eine Zeit sich irgendwann zum Manierismus entwickelt und von einer nächsten Strömung abgelöst wird. So wie man es zum Beispiel deutlich sieht im Stilbruch um 1700, wo die deutsche Violinschule eine derartige Blüte gehabt hat, aber auch derartig irgendwie kraus und idiotisch war, dass man gesagt hat: Das kann man eigentlich nicht ertragen, das kann man nicht verstehen. Die Italiener waren weitaus kräftiger, von der Aussagekraft war irgendetwas Neues da, was den ganzen alten Mist einfach weggeschoben hat.
CONCERTO: Es ist ja dann auch in gewissen Richtungen nicht weitergegangen. Das blieben Einzelerscheinungen.
GOEBEL: Aber so war es 1650, als die Italiener von den Deutschen verdrängt wurden, so war es 1700, als der deutsche Geschmack wiederum von den Italienern verdrängt wurde, so war es 1750, als der vermischte Geschmack plötzlich wieder von den Italienern weggewischt wurde. Jede Phase dieser Musik hat ganz besondere Elemente in sich. Und ich glaube, man kann sie nur dann erkennen, wenn man sehr viel damit arbeitet, und n u r damit arbeitet vor allen Dingen. Ich habe mich gerade wieder sehr viel mit Kirchenmusik beschäftigt, und ich denke, Heinrich Schütz oder Georg Christoph Bach oder Heinrich Bach – das ist eine so ergreifende, so tiefe Musik, und ich wehre mich auch nicht dagegen, da irgendwelche Romantizismen zu sehen.
CONCERTO: Die sind ganz sicher drin.
GOEBEL: Man muss natürlich als Geiger nicht gerade mit A- und E-Portamenti arbeiten, mit Schlürfen rauf und Schlittern runter. Aber es ist so wahnsinnig tief und so spannend. Es gibt andere Musik, französische Musik, die ist dezent und weit weg und hat mehr dekorativen Charakter. Manchmal machen wir solche

Sachen auch, aber dann wissen wir, wir machen sie einfach aus einem Ferienbedürfnis heraus, wir müssen mal irgendetwas haben, was nicht so ans Herz geht.
CONCERTO: Quellenforschung und Grundlagenforschung haben doch eigentlich einen ganz tiefen Sinn für den Musiker, der Barockmusik macht, nämlich den, dass er überhaupt wieder ein Empfinden entwickelt für das, was den Stil, aber auch das Neue ausmacht in dieser Zeit. Das kann ich als Interpret doch erst dann begreifen und nachempfinden, wenn ich diese Grundlagen habe, wenn mir der Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert oder diese Wandlungen, von denen Sie vorhin sprachen, bewusst sind, damit ich weiß, was das Neue daran ist.
GOEBEL: Es gibt natürlich eine Schwierigkeit dabei. Wir machen nun einmal Musik für unsere Ohren heutzutage. Und für viele Leute können wir das Erlebnis Brahms, Bruckner und Mahler nicht vergessen machen. Wir haben mit Mitteln zu arbeiten, die möglicherweise ein ganz klein wenig übertrieben sind. Ich erinnere mich an die folgende Stelle in einem Reisebericht von Thomas Coryat, einem Engländer, der schreibt, er betritt eine Kirche in Venedig, und drei Geigen, die auf der Empore gestanden haben, haben gespielt, und es hat geklungen, als wären die Engel selbst vom Himmel heruntergestiegen. So hat’s damals gewirkt. Und wir müssen versuchen, diese Wirkung wieder hinzukriegen. Wenn wir Monteverdi machen, ›Lamento della Ninfa‹ oder ›Tancredi‹, muss es so packend sein, dass man doch irgendwo Brahms und Bruckner vergessen und man sich sagen kann: Mensch, was ist denn da los?
CONCERTO: Die ganze Entwicklung der Orchesterfarben, die wir in unserem Bewusstsein gespeichert haben, diese Erfahrung, muss man mit einbeziehen.
GOEBEL: Wenn Sie von Orchesterfarben reden, so ist das eine Sache, die im Barockbereich von vielen Kollegen ziemlich vergessen wird: dass die Instrumente eine Farbe haben, dass sie einen irrsinnig schönen Klang haben, wenn es gute Instrumente

sind. Aber die wenigsten haben gute Instrumente. So etwas ist für uns, oder speziell für mich, sehr wichtig. Ich gehe davon aus, dass ich kein furchtbar schlechter Geiger bin, und so, wie die Geiger in der Barockzeit nur die besten Instrumente hatten – nur Jacobus Stainer und Amati und höchstens mal eine Stradivari, aber das war schon etwas Schlechteres –, so haben wir uns irgendwann gesagt: Okay, wir können nichts daran ändern, wir müssen Stainers haben! Inzwischen haben wir sie. Und es ist wahnsinnig, es ist unglaublich, was da rauskommt, auch an Volumen. Das hat mir eigentlich gezeigt, dass zwischen Barockklang und modernem Klang kein qualitativer Unterschied besteht, sondern höchstens einer in der Quantität. Eine Barockgeige ist nicht so laut, aber sie hat eine enorme Qualität ...

CONCERTO: ... auch in der Differenzierung des Klanges ...

GOEBEL: ... vielleicht mehr, sie hat mehr Möglichkeiten, wenn man sie richtig zu handhaben weiß.

CONCERTO: Um jetzt einmal auf die moderne Geigentechnik zu sprechen zu kommen, so scheint mir doch vieles verlorengegangen zu sein.

GOEBEL: Ich denke, diese Entwicklung hat erst nach dem Krieg richtig eingesetzt. Zwischen den Kriegen ist etwas dagewesen, denn wenn Sie alte Platten hören, Kreisler oder Sarasate beispielsweise, die müssen eine hervorragende Bogentechnik gehabt haben, eine Bogentechnik, die wesentlich verschieden ist von unserer. Die franko-belgische Technik mit ihrem vergleichsweise lockeren Griff ist weitaus expressiver als dieses russische Gequetsche, was wir heutzutage haben.

CONCERTO: Und das ist ja noch gar nicht so alt, wie die Leute glauben. Man glaubt ja, das habe Tradition ...

GOEBEL: ... das wäre schon zu Brahms' Zeiten so gewesen. Mitnichten, da müsste einmal kräftig aufgeräumt werden, was die Instrumentation und das Instrumentarium in Klassik und Romantik angeht. Wir müssen uns mit dem Gedanken einmal

befreunden, dass zu Brahms' und zu Mahlers Zeiten Holzflöten im Orchester benutzt worden sind und nicht diese Blechdinger, die wir heute haben. Und die Geigen hatten noch eine E-Saite und eine D-Seite aus Darm, nur G und A waren aus Aluminium. Das hat völlig anders geklungen. Ich habe neulich etwas gehört: Mengelberg dirigiert Mahler. Mahler und Mengelberg waren befreundet; Mahler war in Amsterdam, wenn seine Sinfonien aufgeführt worden sind. Was das für einen Charme hat! Ich meine, da macht ein ganzes Orchester plötzlich einen Rutscher, der heute umgangen wird, weil man meint, das wäre irre Schmieren-Ästhetik. Man hat da die moderne Ästhetik draufgesetzt auf irgendwelche Phrasen. Aber es hat anders geklungen, es ist anders beabsichtigt gewesen.
CONCERTO: Es ist alles sehr einfarbig geworden.
GOEBEL: Es gibt natürlich auch heute die Orchesterschulen, die Klangwelt eines jeden Orchesters ... Aber, um auf die Geigentechnik zurückzukommen, das ist eine Sache, die enorm schwierig ist und enorm verfallen. Man kann es vergleichen mit einer Laien-Ästhetik. Die Geigentechnik und Geigenerziehung ist heutzutage so, dass auch das noch so unbegabte Kind durchgebracht wird mit Otakar Ševcík und mit Kraftfutter. Man sagt sich, das ist ja nur Fußvolk für die dritte Geige hinten links. Ich glaube, man sollte weniger Musiker produzieren, aber dafür bessere. Man sollte gerade bei der Geigerei darauf achten, dass Körper und Instrument eine Einheit bilden, dass die Leute vor allem musikalisch besser geschult werden. Das liegt so unheimlich im Argen bei uns.
CONCERTO: Das ist eine Erfahrung, die auch ich immer wieder mache, dass nämlich dort, wo Technik überhaupt erst anfängt, interessant und wirksam zu werden, wo man nämlich seine Phantasie schult und seine Klangvorstellungen trainiert und das dann auch umsetzen kann – da wird die Sache doch eigentlich erst schwer. Einfacher ist, wenn man sich sagt: Ich brauche ja nur ein saftiges Forte und etwas süßes Pianissimo, für die leisen

Stellen. Dann kann nicht mehr viel passieren, das ist ein Sicherheitsmoment ...
GOEBEL: ... das meine ich mit der Laien-Ästhetik. Es ist sicher, man spielt einigermaßen in der Intonation, es passieren keine größeren Katastrophen – aber was da abläuft, ist eigentlich alles Mist.
CONCERTO: Haben Sie sich schon auf der Hochschule aufgrund Ihrer speziellen Interessen umgesehen nach Gleichgesinnten, mit denen Sie ein Ensemble bilden konnten? Oder hat sich das mehr zufällig ergeben?
GOEBEL: Es war eigentlich schon auf der Hochschule so, dass ich immer gedacht habe: Ich muss mir irgendwelche Leute suchen, alleine bin ich nicht stark genug. Aber es war natürlich damals auch die Prägung durch das Leonhardt-Consort da. Das habe ich mir immer vorgestellt, so etwas zu machen. So ging natürlich die Suche los. Mit wem machst du so etwas? Zum Ende blieb Gudrun Heyens übrig, die damalige Flötistin, und Hajo Bäß, der ja auch schon sehr früh dabei war, und Leute aus der Cembalo-Klasse von Hugo Ruf. Cello gab's gar nicht, Gambe hatten wir in Köln auch nicht. Aber Gruppen haben immer Schwierigkeiten, weil fünf Leute miteinander nicht nur spielen, sondern auch menschliche Interaktionen haben müssen. Und nach einer Zeit sagt man sich: Okay, diese Schwierigkeiten bin ich nicht mehr gewillt in Kauf zu nehmen. Jetzt lasst uns mal Nägel mit Köpfen machen, dann und dann hören wir auf mit dir – oder ich höre auf. Aber da die Gruppe doch von Anfang an auf meiner Wenigkeit aufgebaut hat, bin doch ich immer derjenige gewesen, der gesagt hat: Okay, wir können nicht mehr, wir sollten nicht mehr miteinander. Oder die Leute haben sich halt so an mir gestört, dass sie gegangen sind. Und dann sind wir natürlich nach Holland gegangen damals. Ich hatte bei Marie Leonhardt sehr lange Unterricht. Zu meinem modernen Geigenstudium kam der Einfluss von Holland hinzu, dann kam der Einfluss von Wien dazu, jetzt kommt der Einfluss aus

Amerika.
CONCERTO: Dadurch ist die Sache ständig in Bewegung. Nun war es ja, wie ich mich erinnere, für Sie doch nicht von Anfang an ein Zuckerschlecken. Es hat doch eine ganze Zeit gedauert, bis Sie sich haben durchsetzen können, bis auch diese Ihre konsequente Haltung, die ja die Grundlage Ihres Erfolges ist ...
GOEBEL: ... sich bezahlt gemacht hat. Nein, es setzt sich bis dato noch nicht in Zahlen um. Aber ich finde, man sollte eigentlich nie das Gefühl verlieren, dass man sich noch durchzusetzen hat, man sollte nie fühlen: Wir sind eigentlich da, wo wir hinwollen; jetzt legen wir mal die Geige aus der Hand. Sondern als Musiker, gerade als Geiger, muss man eigentlich immer arbeiten. Und man muss immer denken: Es gibt Hürden zu nehmen.
CONCERTO: Welche Rolle hat denn nun die Schallplatte dabei für Sie gespielt?
GOEBEL: Oh, bei Schallplatten sind wir immer sehr gut trainiert worden. Schallplatten sind die Korrekturzeiten. Entweder Korrekturzeiten wie in der Arbeit mit Ihnen, wo man einfach mal drei Tage lang von jemand anderem trainiert wird und neue Gedanken kriegt, sich also nicht ständig selbst ergießt, sondern gleich im Augenblick kritisiert wird. Von dieser Arbeit haben wir viel gelernt, und das hat uns, glaube ich, auch die meiste Erfahrung für den Umgang mit uns selbst gebracht, weil danach eigentlich die Gruppe erst das geworden ist, was sie heute ist. Schallplatten sind – selbst so wie wir sie jetzt machen, wo in der Produktion nicht mehr so viel gefragt wird, sondern genommen wird, was ›Musica Antiqua‹ gibt – für uns nachher wieder eine Korrektur. Dass man sagen kann: Ist das eigentlich so gut, ist das eigentlich so überlegt, so gedacht gewesen? Wir haben viele Platten gemacht und sehr viel dabei gelernt. Ich glaube auch, dass wir heute so weit sind, wenn wir unsere letzten Platten – die h-Moll-Suite zum Beispiel – bedenken, dass das wirklich perfekt ist, zumindest im Sinne von künstlerischer Überlegung

und technischer Realisierung.
CONCERTO: Würden Sie das auch so weit einschränken, zu sagen, die Schallplatte ist nur eine Art Momentaufnahme, sie ist das, was man im Moment zu geben hat. Geht es Ihnen auch so, dass Ihnen so etwas nach einer Weile sehr fern vorkommt, weil sich inzwischen die ganze Erwartung und Klangvorstellung verändert hat?
GOEBEL: Natürlich, das verändert sich im Verlauf von Jahren. Wenn ich heute zum Beispiel die Platte höre, die wir mit Ihnen zusammen gemacht haben, dann ist die so wahnsinnig weit weg, weil wir damals auch Kindsköpfe waren. Aber ich meine, man lernt den Umgang mit der Platte, man weiß, dass das eine Momentaufnahme ist, die ein Leben lang stehen bleibt. Und deshalb kann man als Künstler, als Musiker, nur eines tun: Man muss sich optimal vorbereiten, man muss während der Aufnahme seine ganze Kraft zusammennehmen, wie ein Mannequin, das nur einen Schuss hat. Wo man sagt: Das Bild, jetzt muss es werden. Und das wird es. Lassen Sie das eine Momentaufnahme sein. Sie können bei einer Aufnahme, wenn Sie ein Stück zweimal spielen, nicht alle Verzierungen unterbringen, die Sie sich ausgedacht haben. Das hängt natürlich auch vom Raum ab. Aber man kann schon seine innere Kraft so zusammennehmen, dass man danach sagt: Okay, bitte schön, das war's. Ich halte nichts von den Leuten, die sagen: Ich höre mir meine Platten nicht an. Das ist Quatsch. Die Leute hören sich die nämlich an, genauso wie sie sich morgens beim Rasieren im Spiegel betrachten. Oder sie sind dumm und unkritisch. Denn sie können immer von ihren Platten lernen. Entweder der Herr X hört, dass seine Triller nicht funktionieren, oder jemand anderes hört, dass die ganze Gruppe rennt, so dass es einfach nicht klingt. Ich höre sehr gerne Platten, entweder um zu sagen: Was sind die schlecht! – oder um zu sagen, warum sind sie denn jetzt eigentlich so schlecht ...
CONCERTO: ... auch daraus lernt man ...

GOEBEL: ... ja, und dann frage ich mich: Stimmt das eigentlich bei dir?
CONCERTO: Man kann bis heute mit einer gewissen Berechtigung sagen, dass die ganze Entwicklung der Wiederbelebung alter Aufführungspraktiken in hohem Maße mit der Schallplatte verbunden gewesen und vielleicht dadurch erst ermöglicht worden ist. Dennoch ist es doch wohl entscheidend, dass die Gegenüberstellung mit dem Hörer im normalen Konzertbetrieb erfolgt, wenn wir auch zugeben müssen, dass wir früher zum Teil gar nicht in der Lage gewesen wären, etwa ein Brandenburgisches Konzert öffentlich zu spielen mit alten Instrumenten ...
GOEBEL: ... außer Maier ...
CONCERTO: ... im Konzert kommt einfach eine andere Dimension hinzu.
GOEBEL: Aber man muss auch daran denken, dass man den Leuten nicht nur die Welt des schönen Scheins vorführen sollte, das Agieren auf der Bühne nämlich, sondern sie müssten auch befriedigt nach Hause gehen, wenn sie blind sind. Wenn sie nicht nur das Rumackern sehen, sondern auch wirklich etwas hören. ›Musica Antiqua‹ ist ja eigentlich in erster Linie ein Konzert-Ensemble. Wir spielen hundert bis hundertfünfzig Konzerte im Jahr und wissen, wie unsere Wirkung auf der Bühne ist. Schallplatten sind für uns nicht so wichtig wie für ein englisches Telefon-Ensemble, für ein Ensemble, das gar nicht besteht oder das irgendwelche Mozart-Sinfonien zusammenschneidert und, wenn es auf Tournee geht, mit drei Leuten dasteht. Das ist ja alles schon dagewesen. Unsere Platten sind nicht mehr zusammengeschnitten, die h-Moll-Suite haben wir in viereinhalb Stunden aufgenommen. Das sind im Grunde genommen drei Durchläufe mit Diskussionen zwischendurch. Wir konzentrieren uns darauf, auch auf der Bühne, höchste Perfektion zu bringen. Und das ist für manche Leute natürlich enorm schmerzlich, und sie meinen, wir seien idiotisch, weil wir halt zu perfekt sind. Ich

nehme eher in Kauf, dass irgendetwas vielleicht nicht ganz die Aussagekraft hat wie es die beim früheren Leonhardt-Consort hatte, aber dass es dafür sauber ist. Die Leute haben unterschiedliche Maßstäbe. Aber was der moderne Hörer heutzutage hört, ist: Stimmt die Klangfarbe, stimmt die Intonation, ist das Zusammenspiel eigentlich gut? Das sind so Grunddinge, wo viele Leute gar nicht hinkommen. Sie schwätzen bloß über Musik und über große Ideen und so weiter, aber es stimmt halt vorne und hinten nicht.
CONCERTO: Man begegnet ja oft diesem Einwand: Das haben die doch damals auch nicht in dieser Perfektion gespielt ...
GOEBEL: ... mit Sicherheit nicht, denn sie hatten kein Radio und keine Platten und hörten es nie besser ...
CONCERTO: ... es gab ja auch wahrscheinlich dieses Probentraining auf ein bestimmtes Ereignis hin nicht. Man hat ja in der Hauptsache Standardfloskeln seiner Zeit gespielt, das war es auch, was man ›geübt‹ hatte, und zum Teil war das alles sicherlich sehr ›ad hoc‹. Auf der anderen Seite glaube ich, dass man das Können der Leute damals nicht unterschätzen sollte.
GOEBEL: Was Proben betrifft, so wissen wir eigentlich ganz genau, dass Opern – beispielsweise die Prager ›Costanza e Fortezza‹, ›Il pomo d'oro‹ für den Wiener Hof oder auch die französischen Aufführungen – bis zur Bewusstlosigkeit geprobt worden sind. Da hat man Monate für geprobt.
CONCERTO: Das waren ganz spezielle Ereignisse.
GOEBEL: Das waren die großen Ereignisse. Ich lese gerade die Geschichte des Dirigierens – Doppeldirektion und Violindirektion im 18. Jahrhundert. Es hängt immer davon ab, welcher Konzertmeister in einem Orchester gewesen ist. Pisendel in Dresden muss ein Orchester mit höchster Perfektion gehabt haben. Es wird von ihm berichtet, dass er Vivaldi-Konzerte in allen Stimmen selbst bezeichnete, mit Fingersätzen, mit Strichen, und dass so etwas eine Woche lang geprobt worden ist. Also nicht wie heute: Herr X macht eine Aufnahme – wo sind

die Noten? ...
CONCERTO: ... und dann werden wir schon sehen ...
GOEBEL: ... andererseits glaube ich, dass nur die wirklich großen Virtuosen auch wirklich großes Zeug gespielt haben. In Frankreich ist der Level sowieso viel niedriger gewesen aufgrund der Geigenhaltung. In Frankreich konnte man 1705, als die Corelli-Sonaten da waren, die nicht spielen. Die wurden gesungen, weil der Duc d'Orléans diese Dinger hören wollte, aber spielen konnte sie keiner. Aber zum Beispiel die deutschen Virtuosen: Man sollte nicht verkennen, was die konnten und was die geleistet haben. Das ist die Gefahr bei all diesen Sachen, im Nachhinein zu sagen: Okay, das muss ich können und das muss ich machen, also ich muss Biber können, Locatelli, ich muss das und das können. Das ist Quatsch. Diese Leute haben für ihre spezielle Hand geschrieben. Über Locatelli wird zum Beispiel berichtet, dass er hoffnungslos eingebrochen ist, wenn er ein anderes Stück, eine Sonate von Benda oder was weiß ich, gespielt hat. Der konnte eben bloß seine Dezimensprünge und so etwas. Und der Biber konnte keinen Lagenwechsel, der machte seinen Lagenwechsel immer über die leeren Saiten, während Schmelzer wahrscheinlich einen ausgezeichneten Lagenwechsel hatte, denn der schreibt völlig andere Skalen. Ja, gut, da muss man sich aussuchen, was man jetzt macht. Habe ich ein Händchen für Biber oder will ich lieber Schmelzer spielen, oder soll ich besser Locatelli machen? Wir müssen heute alles spielen. Wir können nicht mehr sagen: Ich schreibt mir selbst ein Barockstück. Das geht nicht mehr. Aber ich glaube, die Stücke, die gespielt worden sind, müssen wohl sehr gut gewesen sein, sehr perfekt. Es gibt, ich weiß nicht, ob Sie das kennen, dieses neue Buch über Locatelli von Albert Dunning. Der zitiert sehr interessante Briefe über Locatellis Spiel im Vergleich mit Herrn Fritz in Genf, der ein Schüler Tartinis ist. Der schreibt, Fritz ist zwar nicht so gut, er spielt nicht so sauber wie Locatelli, aber Locatelli spielt wirklich blitzsauber. Dafür kratzt Locatelli,

das tut Fritz wiederum nicht. Also man muss schon eine kritische Distanz zu denen gehabt haben. Aber ich glaube, wie ich vorhin sagte, nur die besten Leute haben wirklich die großen Sachen gespielt. Schauen Sie sich an, wie viele tolle Konzertmeister es heute gibt hier bei uns, und wie viele zweit- und drittklassige Leute auch irgendetwas spielen.

CONCERTO: Wie ist denn eigentlich Ihre Erfahrung mit dem Publikum? Finden Sie bei Konzerten in verschiedenen Ländern große Unterschiede vor, was die Reaktion und die Sachkenntnis angeht?

GOEBEL: Ach, die Sachkenntnis! Die Sachkenntnis ist beim Publikum natürlich noch geringer als beim Kritiker heutzutage. Ich meine, das Publikum ist eigentlich international. Gut, bei den Japanern hatten wir ein bisschen das Gefühl, sie klatschen brav, weil es ja europäische Kultur ist und weil man ja nach Bach immer klatscht. Ich persönlich liebe wirklich unser deutsches Publikum, weil die Leute kritisch sind, weil man das Gefühl hat, man muss für etwas kämpfen. Es gibt bei uns, Gott sei Dank, nicht diese Alte-Musik-Welt, wo die Leute schon so breitbeinig dasitzen, also diese Freaks, die man ja nun in anderen Ländern hat. Das deutsche Publikum ist reserviert, aber es lässt sich überzeugen, es lässt sich gewinnen. Das finde ich sehr gut. Die Engländer auch. Andere sind doof, wirklich doof. Amerikaner sind sehr locker und kriegen häufig den Witz der Stücke augenblicklich mit. Wenn wir ›Polnische Sackpfeifen‹ in Amerika gespielt haben, dann gab es zwischendurch schon so ein Gelächter, dass wir eigentlich hätten abbrechen müssen, weil man nichts mehr hörte.

CONCERTO: Die sind eben sehr spontan.

GOEBEL: Ja, sehr spontan. Manchmal, wenn man so häufig spielt wie wir, fallen einem nur die Extreme des Publikums auf, das Negative wie auch das Positive. Es gibt sehr häufig so ein Erlebnis, dass wir sagen: Wir spielen ja auch für uns, für unsere Perfektion. Musik ist ja wohl eine kommunikative Kunst, aber

manchmal ist einfach auch ein olympischer Ehrgeiz da. Jeder bei uns hat sehr große Ohren. Und nachher wird gesagt: Oh, da hast du aber wieder in den Gatsch gegriffen, wie furchtbar! Und man freut sich auch, wenn jemand etwas gut macht. Meistens sitzt das Publikum sowieso im Dunkeln, vor allem wenn man in den ganz großen Sälen ist, dann wird man da auf die Bühne gesetzt, drüben gehen die Lichter aus, hier gehen sie an, da sitzt man da im Spot. Da weiß man gar nicht, für wen man spielt. Wie viele sind eigentlich da? Hände hoch, abzählen! Wenn Sie nach Japan gehen, wo Sie mit niemandem sprechen können, dann zu fragen: Wie war es heute Abend? Das ist eine sinnlose Frage. Man muss dann für sich spielen. In der letzten Zeit reisen wir fast nur noch mit dem ›Musikalischen Opfer‹ und mit diversen Vorprogrammen, da sind dann Bachs Söhne dabei. Aber das ›Musikalische Opfer‹ ist halt ein Stück, das man nicht so auf's Kommunikative anlegen und das in eiskalter Perfektion ablaufen kann ...
CONCERTO: ... sehr diszipliniert und kontrolliert ...
GOEBEL: ... aber innerhalb des Ensembles wohl mit den kleinen Temperamentsausbrüchen oder mit sehr viel Emotionalität. Aber das ist nicht so wie eine Generalpause in einem Vivaldi-Konzert, wo man denkt: Jetzt warte mal ab, wie viele Leute jetzt gerade husten oder mit dem Butterbrotpapier rascheln.
CONCERTO: Aber man spielt heute eben doch für ein Publikum, für ein modernes Publikum, das man ja auch ansprechen will.
GOEBEL: Aber in dem Moment, wo kein kommunikatives oder ausstrahlendes Publikum da ist, spielt man für das erdachte Ohr. Irgendjemand möchte es hören. Zwei Leute sind im Saal, die es hören, auch wenn der ganze andere Laden schläft.
CONCERTO: Darin liegt wohl das Geheimnis, sich auf einem bestimmten Standard zu halten, denn es besteht ja auch eine gewisse Gefahr darin, wenn man sich hinreißen lässt, dem Affen Zucker zu geben und das Publikum unter allen Umständen packen zu wollen.

GOEBEL: So etwas wurde ja auch mit Alter Musik gemacht, indem die Leute mit Turnschuhen ankommen, um die Lebensnähe von Alter Musik zu zeigen. Allerdings muss man auch die größeren Sachen wie etwa ›Die Kunst der Fuge‹ oder ›Musikalisches Opfer‹ anders behandeln, sie nicht wie Perlen vor die Säue werfen und um jeden Preis auf Kommunikation trimmen. Ich glaube, man muss ein Erlebnis haben wie bei einem Rembrandt, wo einen die Größe erschüttert von so einem Stück.

CONCERTO: Es gab da jemanden, der hat gesagt: Die Leute, die Alte Musik machen, das sind die ›Grünen‹ in der Musik. Wie würden Sie sich gesellschaftlich einordnen?

GOEBEL: Es gibt Spießer in der Alten Musik, es gibt auch Grüne. Aber ich finde, solange man für die Schallplatte arbeitet oder für das Publikum, geht meine politische Gesinnung eigentlich niemanden etwas an. In der Musik zählt eigentlich nur Qualität. Übertriebenes Demokratiebewusstsein in einer Gruppe wie der unseren finde ich absolut hirnrissig. In einer Gruppe, die noch stärker ist als unsere – und ich habe in solchen Gruppen früher in Holland mal mitgemacht –, würde Demokratie die Herrschaft der Hirnlosen bedeuten. Weil nämlich die Leute, die arbeiten und den Müll rausräumen, überstimmt werden von den faulen Säcken.

CONCERTO: Aber es besteht wohl kein Unterschied darin, ob Sie nun ein Ensemble wie ›Musica Antiqua‹ leiten oder Primarius eines Streichquartetts sind.

GOEBEL: Absolut nicht.

CONCERTO: Man muss versuchen, das Äußerste zu leisten, alles einzubeziehen, was unsere Zeit heute ausmacht, man muss alle Möglichkeiten der Information in Anspruch nehmen und vor allem: Man muss in seiner Zeit leben und ein Musiker in dieser Zeit sein, will man nicht nur Archive lebendig machen und ...

GOEBEL: ... das will ich schon, aber mit meiner persönlichen Kraft ...

CONCERTO: ... als Musiker von heute ...
GOEBEL: ... ja, als Musiker von heute und nicht so, dass man die Dokumente nur für sich selbst sprechen lässt, etwa so: Das sagt Herr Geminiani, wisse Gott, was er damit meint – aber ich muss es nun mal heute Abend spielen. Nein, man muss überzeugen. Aber wahrscheinlich wollten Sie mit dem Stichwort ›grün‹ auf die Blockflöte im Häkelbeutel zu sprechen kommen. Die Bewegung ist nun Gott sei Dank vorbei. Heute krankt die Bewegung der Alten Musik an den Idolen.
CONCERTO: Nun ist es so, dass die Leute des Anfangs sehr stark ideologisch haben wirken müssen, um überhaupt deutlich machen zu können, was sie eigentlich wollten. Für uns heute ist es da schon leichter, wirklich auf der Plattform von Qualität und professioneller Leistung zu stehen. Was glauben Sie, wer hat die Dinge ganz besonders in Bewegung gebracht?
GOEBEL: Meine Meinung dazu ist, dass – vielleicht klingt das ein wenig altväterisch – unsere Altvorderen besser gewesen sind als wir heutzutage. Sie sagen, diese haben uns auf die Plattform erhoben, wo wir uns heute bewegen. Aber wer nutzt die Plattform aus? Das Leonhardt-Consort ist unübertroffen gewesen in seinen besten Zeiten. Der Wenzinger ist ein hervorragender Mann gewesen. Der Concentus, früher, war eine tolle Angelegenheit. Das Collegium Aureum war eine feine Sache. Man muss immer dabei denken: Das ist 15 Jahre her, das ist 20 und 25 Jahre her. Und man sollte sich dann fragen, was wir mit den Talenten gemacht haben, die sie uns gegeben haben. Hören Sie sich heute doch mal unsere sogenannten Orchesterchen an. Haben die so einen Klang erzeugt wie die Schola Cantorum Basiliensis? Nun gut, die drei Schläge Vibrato auf der langen Note mehr, die stören doch überhaupt nicht. Darüber kann man doch hinweghören. Aber die haben sehr gut gespielt, die haben versucht etwas darzustellen. Und an der Darstellung mangelt es doch heute, das gibt es nicht mehr. Das Leben ist so einfach geworden, und die Alte Musik braucht nicht mehr zu

überzeugen, weil sie ja gut eingeführt ist. Man macht dann mal ein Plättchen, man schmeißt irgendetwas zusammen, und das wird dann, so wie es ist, genommen. Was kommt dabei heraus? Ich sage immer zu mir und auch zu Leuten, mit denen ich zu diskutieren habe, was eigentlich gut und was nicht gut ist: Warte mal 10 Jahre, warte mal 15 Jahre. Bei Alarius ist es zum Beispiel so: Alarius hat zwei Platten gemacht, zwei Platten, die überhaupt über die belgische Grenze hinausgekommen sind. Die letzte ist zum Kotzen. Da stimmt kein Ton, das Ensemble ist entsetzlich, und alles klingt so gesucht und so quer. Die erste Platte ist eine der besten überhaupt. Ich habe inzwischen das fünfte Exemplar, weil ich sie immer wieder höre. Weil sie alles hat, was man haben muss, Ausstrahlung und Wärme. Auch da kann man sagen, okay, vielleicht ist die zweite Geige – Sigiswald Kuijken übrigens – nicht so gut wie die erste. Aber es ist eine Platte, die rundherum schön ist. Und ich denke mir bei unserer Arbeit, dass vielleicht auch wir zwei oder drei unter unseren Platten haben, die wirklich dauerhaften Wert haben. Und wenn ich eine Platte von Leonhardt höre, das hat eben dauerhaften Wert, was das Consort gemacht hat. Okay, auch hier: Vibrato geschwabbelt, Marie Leonhardt nicht immer sauber, und da war es mal nicht zusammen. Aber das war die Zeit damals, die haben noch um etwas anderes gekämpft. Neulich habe ich das Radio angemacht und dachte: Mein Gott, hat der Harnoncourt schon wieder neue Ouvertüren gemacht? Das war nicht schlecht, ganz toll. Und die Absage lautete dann: Sie hörten eine Aufnahme aus dem Jahre 1953, es spielte die Cappella Coloniensis unter August Wenzinger. Ich dachte, ich sterbe, ich höre nicht richtig. Es war wahnsinnig gut.

CONCERTO: Ist das aber nicht eine Tendenz, die überhaupt unser ganzes Musikleben kennzeichnet?

GOEBEL: Ich glaube nicht. Man kann nicht sagen: David Oistrach hat besser gespielt als Gidon Kremer.

CONCERTO: Das kann man sicher nicht. Aber ich dachte mehr

an die Ensemblekultur. Vieles ist sicherlich perfekter geworden, manches andere aber verflacht.
GOEBEL: Aber sogar die Perfektion der alten Gruppen ist größer als die heutige. Wenn Sie das Collegium Aureum hören mit den Hamburger Sinfonien von Carl Philipp Emanuel Bach, dann ist das musikalisch sauber und übergreifend; es springt etwas dabei heraus. Wenn Sie das gleiche mit so einem englischen Klübchen hören, dann ist das unsauber, langweilig und tödlich. Ich glaube, dass die Leute, die vor uns gewesen sind, sehr viel mehr gearbeitet haben als der größte Teil der Leute von heute, da es damals nicht die Welle mit Alter Musik gab, sondern jeder bereitete sich auf eine Platte vor. Ich habe sehr guten Kontakt zu Marie und Gustav Leonhardt, die immer sagen: Ach, habt Ihr es leicht heutzutage. Das wissen Sie doch auch. Wenn Sie ein Plättchen brauchen, rufen Sie einfach irgendwo an und sagen: Kannst Du mir nicht mal das und das zusammenstellen?
CONCERTO: Ich habe immer ein bisschen Angst vor der Alten Musik als Modeerscheinung. Es bleibt zu hoffen, dass sich irgendwann Qualität durchsetzt ...
GOEBEL: ... dass sich die Spreu vom Weizen trennt. Aber darauf warten wir schon lange.
CONCERTO: Aber der Anfang hierzu ist wohl schon gemacht.
GOEBEL: Ja, aber es gibt natürlich die ›grüne‹ Bewegung in der Alten Musik. Jedenfalls soweit es die Schallplatte betrifft. Im Konzertleben ist unglaublich schwer Fuß zu fassen. Und wenn man den Fuß in der Türe hat, ist es schwer, ihn auch wieder herauszubekommen. Dann wird gesagt: Jetzt wird aber konzertiert auf Teufel komm raus! Bei der Entwicklung der Platten ist festzustellen, dass es da unglaublich viele kleine Firmen gibt, die viel Mist machen. Hier wieder ein Gamben-Consort, da wieder Telemanns ›Methodische Sonaten‹ und so. Natürlich gibt es gute Cembalisten, gute Ensembles, aber es müssen auch die Jungen wieder einmal raufkommen. Nun gut, wir sind auch noch jung, aber wenn ich mir vorstelle, es hätte zu

unserer Zeit damals so ein Ensemble gegeben, wie wir heute eines sind, dann hätten wir doch keine Chance gehabt. Irgendjemand muss sagen: Okay, ich riskiere es einmal. Aber wenn man sieht, was daraus wird, ist das doch beschämend. Es wird nämlich nichts daraus. Die haben sich eine Woche später in den Haaren und sind auseinandergefallen.
CONCERTO: Das bleibt abzuwarten. Es gibt aber medienspezifische Verläufe und den Zwang des Kommerzes. Das spürt man ganz deutlich. Insofern glaube ich auch, dass es sich hier zwar um eine lang anhaltende, aber eben vorübergehende Erscheinung handelt. Natürlich ist Alte Musik auch billiger zu produzieren als ›Madama Butterfly‹. Und wenn man bedenkt, wie lange man nur Standardwerke produziert hat, bis zum Exzess, und jetzt, weil da auch der Rotstift eine wichtige Rolle spielt, weil man eine Kosten-Nutzen-Rechnung aufstellt, wird dem Ganzen eine Grenze gesetzt.
GOEBEL: Apropos Rotstift: Die Alte Musik kann auch nicht mehr ihr freies Leben führen so wie bisher. Da ist mit Rokokomusik nichts mehr zu machen. Bach, Händel, Telemann werden verlangt. Und Harnoncourt zum Beispiel weiß solche Sachen ganz geschickt auszunutzen. Der hat früher die fantastischen Sachen gemacht, aber jetzt nur noch Händel, Bach und Mozart.
CONCERTO: Die großen Gesellschaften üben da natürlich einen ungeheuren Druck aus. Das lässt sich wohl nur auf dem Weg über den Konzertbetrieb ändern.
GOEBEL: Aber auch da ist es so, dass die Leute sagen: Bachs Söhne, das ist schön, aber das ›Musikalische Opfer‹ ist besser; Telemann ist auch schön, aber lieber ist uns ein reines Bach-Programm. Frühe italienische Violinmusik können wir nur in ›grünen‹ Zirkelchen machen oder in der Waldorfschule in Bremen. Auf Tournee müssen die großen Säle gefüllt werden. Das ist klar, wir wollen ein hohes Honorar haben. Wenn wir aber Vitali und Bononcini spielen, kommt da keiner hin. Auf der anderen Seite hat man mit der h-Moll-Suite oder einer Bach-

Ouvertüre oder -Kantate eine größere Breitenwirkung. Sonst sagen die Leute nur: Das ist aber doch tolle Musik, das haben wir noch nie gehört. Wenn man aber Bach spielt, sagen die: Jesus, das ist aber anders gespielt, warum denn?
CONCERTO: Ich erinnere mich da eines Gesprächs mit Harnoncourt, das nun schon zwanzig Jahre zurückliegt, und schon damals hieß es: Wir müssen, und das ist wichtig, die Auseinandersetzung auf dem Gebiet des normalen Konzertlebens, des gängigen Repertoires führen.
GOEBEL: Da ist Harnoncourt ja sehr schnell zu gekommen. Er war für ein oder zwei Platten bei der Grammophon und hat gesagt: Ich möchte Bach machen. Die aber meinten, dafür hätten sie ja Richter, und so ist er dann woanders hingegangen. Vielleicht hat er mit manchen Bächen ein bisschen zu früh angefangen. Zwischendurch hat er dann leider keine mehr gemacht. Jetzt kommt er wieder dazu, aber es wird nicht besser. Man wird älter.
CONCERTO: Aber es gibt doch auch Erfolge zu verzeichnen, so zum Beispiel auf dem Gebiet des Instrumentenbaus.
GOEBEL: Die Cembali sind besser geworden, die Gamben auch, die Bögen sind fantastisch, aber die Geigen klingen nach wie vor wie Hühnerscheiße. Aber Geigen sind sicher das schwierigste, was man bauen kann.
CONCERTO: Was aber die Blasinstrumente angeht ...
GOEBEL: ... werden die Blockflöten zur Zeit wieder entsetzlich unsauber, weil man eben so viele davon herstellen muss. Früher, als der Herr von Huene eine in einem halben Jahr gemacht hat, waren sie besser als heute bei einer Tagesproduktion von zehn Stück. Man kann aber unter vielen Dingen aussuchen, das ist sehr interessant. Auf dem Gambensektor sind die Wellen sehr viel kürzer als im übrigen Bereich der Alten Musik. Da ist einer für ein Jahr im Geschäft, vielleicht hat er dann Aufträge für weitere dreizehn Jahre, aber im nächsten Jahr ist es wieder ein anderer. Wenn man mit

solchen Sachen beschäftigt ist, dann muss man sagen: Wir wollen den, wir wollen dessen Cembali, darauf konzentrieren wir uns, und wenn wir zwei oder drei Jahre warten. Oder wir sagen, dass wir das Instrument für die nächste Platte haben wollen. So haben wir es auch gemacht. Bei den Cembali haben wir uns immer nur auf Willem Kroesbergen und Joop Klinkhamer konzentriert. Wir haben nichts anderes genommen, um zu zeigen: Wir haben auch da eine Identität. Bei Gamben ist es schwieriger. Wir haben keine mehr. Wir sind in allen Bereichen auf Originales umgestiegen, nichts Kopiertes.

CONCERTO: Gerade die Streichinstrumente sind durch nichts zu ersetzen. Aber da braucht man Geduld und Geld.

GOEBEL: Man muss sich hineinstürzen. Man muss sagen: Ich will dieses Instrument. Das ist eine künstlerische Überlegung. Auch wenn da einer sagt: Du spielst auf jeder Zigarrenkiste so gut wie auf einer teuren Geige. Ich hatte einmal eine Geige, die als Ruggeri galt, aber dann stellte sich heraus, es war eine Amsterdamer Geige von Jacobs oder van der Sijde. Ich war ganz enttäuscht, bis ich dann merkte, dass eine Stainer natürlich weitaus besser ist. Irgendwann will man auch den Namen in seiner Hand haben, sehen, wie das funktioniert. Und dann wird man wie mit einer Rakete davongetragen.

CONCERTO: Herr Goebel, ich danke Ihnen für das Gespräch.