

Vincenta Prüger



**50 Jahre
... und kein bisschen leise**

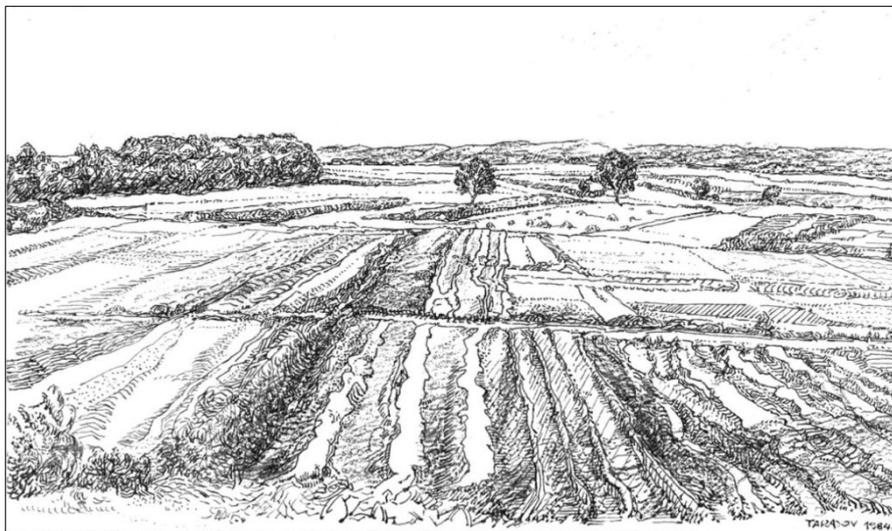


Das erste halbe Jahrhundert
Blockflötenwelt des

Nikolaj Tarasov



Der biografischen und instrumentalen Spurensuche mit einem der führenden Experten für Blockflöte, Nikolaj Tarasov (in Fachkreisen auch bekannt unter seinem Rufnamen Nik Tarasov), liegen zwei Interviews zugrunde, welche die Verfasserin im Juli und August des Jahres 2021 führen durfte. Im Zuge dessen kam auch die Thematik des Interviewens zur Sprache, war und ist doch Nik Tarasov selbst in der Rolle des Interviewers journalistisch aktiv und besitzt eine Schublade voll mit Tonträgern von Interviews, von denen er viele in Schriftform brachte. Insofern galt es auch im Rahmen dieser Arbeit zunächst, die mit ihm neu geführten Tondokumente aus dem Sommer 2021 zu transkribieren und erst dann eine verarbeitete Fassung zu erstellen, für die auch einigen Details nachzugehen und Hintergründe zu erforschen waren. Wie auch Nik Tarasov im Interview betonte, ist es wichtig, in den Kontext zu gehen, zu filtern und das Gesagte gut lesbar in eine verschriftlichte Form zu bringen.



*Abbildung 1: Landschaftsskizze aus der Region Prekmurje (Slowenien)
Tuschezeichnung mit Kohleschattierungen
Nik Tarasov, 1984*

Im Freiraum ohne »Nationalding« des Nik Tarasov Eine biographische und instrumentale Spurensuche – von der Venus bis zum Csakan –

1. Der steinige, lohnende Weg zum Experten für Blockflöte, Csakan und Flageolet

Dass Nik Tarasov als zentrale Persönlichkeit der heutigen Blockflötenkultur gilt, Instrumente entwickelt, restauriert, auf zahlreiche Aufnahmen und Einspielungen verweisen kann, komponiert, als beratendes Mitglied der Geschäftsleitung bei Mollenhauer tätig ist, die Aeon Workshop Collection¹ betreut, im Rahmen der Aura-Edition besondere Noten für Blockflöte herausbringt, Fachbeiträge verfasst, Chefredakteur des Blockflötenmagazins Windkanal und Präsident der European Recorder Teachers Association, ERTA Deutschland², ist, erfordert einen Satz, der ein eigener Absatz ist.

Hier geht es darum, der Frage nachzugehen, wie es zu dieser Ballung an Tätigkeiten kommen konnte. Daraus ergibt sich möglicherweise ein Leitfaden, um der vom Bildungsexperten Markus Hengstschläger so bezeichneten »Durchschnittsfalle« zu entgehen. In seinem Buch mit dem gleichnamigen Titel definiert Hengstschläger Erfolg als »Produkt aus Genetik und Umwelt, aus individueller Leistungsvoraussetzung und harter Arbeit« (Die Durchschnittsfalle: Gene - Talente - Chancen. Verlag: Ecowin, 2012, S. 6). Dabei hält er die Intensität, Begeisterung und Konsequenz der Träger von besonderen Leistungsvoraussetzungen für entscheidend (S. 70). Der Universitätsprofessor für Medizinische Genetik hat die Idee von vorhandenen Anlagen für bestimmte Spitzenleistungen einerseits als Ausrede für das Nicht-Erbringen von Leistungen bezeichnet; andererseits überzeugt ihn auch nicht die Idee, dass »Üben, üben, üben« die ganze Wahrheit ist (S. 72). Auf die Frage nach dem Ausdruck »Talent« antwortet Starpianist Lang Lang: »Man hat es oder eben nicht.« (S. 69)

»Es ist mir unverständlich, warum es immer noch (einzelne) Menschen gibt, die denken, allein unsere Gene bestimmen unser Leben, genauso wie ich es nicht verstehen kann, warum so manche immer noch die Meinung vertreten, die Umwelt entscheidet unser Schicksal ganz allein.« (S. 76)

Nik wuchs in den bescheidenen Verhältnissen einer sozialistischen Gesellschaft auf – der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien. Er entsinnt sich, nicht viel gehabt zu haben. Allerdings erinnert er sich umso intensiver daran, was man hatte. Im Falle seines Vaters waren es ein Plattenspieler und ein paar Vinylschallplatten:

¹ Die Aeon Workshop Collection ist eine wertvolle Sammlung historischer Blockflöten, Flageolets und Csakans und einem Archiv historischer Fachliteratur mit einer Sammlung originaler Manuskripte und Musikdrucke.

² Die ERTA Deutschland (European Recorder Teachers Association) gilt als Ansprechpartner rund um das Berufsfeld Blockflötenunterricht, bietet Fort- und Weiterbildungen sowie die Möglichkeit gemeinsam zu musizieren. Im Rahmen dessen werden Unterrichtskonzepte, Lehrwerke, Blockflötenrepertoire sowie Fachliteratur vorgestellt, der Überblick über das Instrumentarium gewährleistet, sowie die Grundlage aufführungspraktischer und interpretatorischer Fragen bei Regionaltreffen, Impulsveranstaltungen und Kongressen vermittelt.

»Immer zwischendrin, wenn es ihn einmal gepackt hat, hat er ganz laut Musik gehört, meistens Louis Armstrong. Das regte dann meine Oma jedes Mal ziemlich auf; sie hat nämlich dauernd Klassik gehört, was ich auch interessant fand. Aber das mit meinem Vater hat mich irgendwie belustigt und beeindruckt, und – gewiss irgendwie davon angesteckt – wollte ich dann Trompete lernen. Da war ich 3, 4 Jahre alt, aber natürlich war das für ein Kind (damals) unmöglich.«



Abbildung 2: Kindheitsfoto
Nik spielt seine erste Blockflöte Modell Venus der ostdeutschen Marke Adler-Heinrich am ersten Geburtstag seines Bruders Aleks (1976).

So etwas wie eine Spielzeug- oder Kindertrompete in einem Schaufenster brachte den Stein ins Rollen und den ersehnten Gang in einen Musikladen, wo es aus finanziellen Gründen dann gerade einmal für eine DDR-Schulsopranblockflöte der Marke Venus gereicht hat. Selbst diese war den Eltern so kostbar, dass ihr Sohn sie allein zu Hause zunächst weder anfassen noch spielen durfte. Zur genetischen Disposition der väterlichen Liebe für Armstrong, dem großmütterlichen Faible für Klassik und Sprache und der mütterlichen Begabung für das Zuhören bzw. Erfüllen von lebenswegweisenden Wünschen kam der Umstand, dass seine Oma als Deutschlehrerin einen Schüler hatte, der Soloklarinettist bei den Laibacher Philharmonikern war. Dieser lässt sich nur unter einem gewissen Vorbehalt als Glücksfall beschreiben, da es zunächst darum ging, unter seiner gestrengen Aufsicht Noten zu schreiben und dann erst darum zu spielen, »aber bitte nicht so laut«.

Für Nik war die Blockflöte »Liebe auf den zweiten Blick«. Weil aber nichts anderes da war, blieb er dran. Seine Einstellung sollte sich mit dem Umzug nach Deutschland ändern. Seine Mutter fand eine private Musikschullehrerin, die eigentlich Pianistin war. Wiederum könnte man diesen Umstand als unglücklich bezeichnen.

Es ging zunächst erneut stundenlang ums Notenschreiben, sogar in Des-Dur. Das Glück folgte auf dem Fuße; Nik durfte endlich spielen, während ihn seine Lehrerin fantasievoll aus dem Kopf am Klavier begleitete. Kaum »in die Musik reingekommen«, erfuhr der Junge, wie es war, aus eigener schöpferischer Kraft etwas Kreatives zu leisten. Dies war der erste Schritt auf dem Weg in ein Leben gegen die Gleichmacherei, ein Leben für die Kunst und den Einsatz seiner Talente zur Schaffung von Neuem.

Die Bewunderung für Stücke von Beethoven, Czerny, Chopin, gespielt von den Klavierschülern vor und nach ihm sowie ein eigenes klassisches Musikheft mit Melodien von Tschaikowsky, Schumann und Händel öffneten die Perspektiven für klassische Musik und die Entwicklung der eigenen Vorstellung davon, was Klang angeht und wie er spielen wollte: »Da hat niemand gesagt, wie ich Blockflöte spielen soll, wie es zu klingen hat, wie ich es besser machen könnte, wie ich artikulieren muss. Ich konnte mir recht frei meinen eigenen Sound zurechtlegen, was auch wichtig war.« Ein starker Wille, sich selbst gegen Anweisungen der Lehrer zu stellen, wenn er diese für falsch hielt, war für Nik die beste Voraussetzung, es in die Riege individuell denkender Menschen zu schaffen. So weigerte er sich, mit einem Mädchen unisono vorzuspielen, weil er fand, dass es schlecht klang. Dieser frühe, außergewöhnliche Zugang zur Musik führte dazu, dass er alles, was er im Schulunterricht gelehrt bekommen sollte, bereits beherrschte und ihn das, was man im Regelunterricht an der Musikschule mit und aus der Blockflöte machte, überhaupt nicht gefiel. Stattdessen zeichnete sich hier bereits der Wunsch zu komponieren ab. Als er aus dem Fernsehen erfuhr, dass der kleine Mozart bereits vieles komponiert hatte, während er, inzwischen sogar schon etwas älter, noch nichts zu Papier gebracht hatte, begann er eiligst selbst mit dem Schreiben von Stücken. Aus heutiger Sicht ist Nik Tarasov froh, als Kind nicht vorgesezt bekommen zu haben, was man wie auf der Blockflöte zu spielen habe. Prägender als der schulische und musiksulische Ansatz war die Freundschaft mit einem ebenso begeisterten Schulfreund, der die Altblockflöte spielte und mit ihm gemeinsam musizierte.

»Man hatte damals so gut wie keine Aufnahmen oder sowas, denn das war alles viel zu teuer. Aber der Vater meines Kumpels hatte eine Musikkassette und da war das Vivaldi C-Dur Konzert, das berühmte, drauf und das hat Hans-Martin Linde gespielt. Es war sensationell, weil das eigentlich damals kaum jemand außer ihm spielen konnte, so mehr oder weniger, und das haben wir gehört und fanden es unglaublich. Dann haben wir uns die Noten kopiert, die es auch nicht so ohne weiteres gab und wir haben lange Taschengeld gespart und uns dann tatsächlich auch Sopraninoflöten gekauft und geübt.«



Abbildung 3: Jugendfreund Olaf Munz (stehend) und Nik Tarasov (sitzend) beim Spielen von Duetten (1978).

Im Rahmen der bescheidenen Möglichkeiten war auch Niks Mutter an seinem Erfolg beteiligt, der immer ein Produkt aus Genetik und Umwelt ist, aus individuellen Leistungsvoraussetzungen und harter Arbeit.

Zu Weihnachten gab es den von Herzklopfen begleiteten Gang in einen Plattenladen, verbunden mit der Frage, was man denn in Sachen Blockflöte gerade so kaufe. Niks erste Schallplatte wurde eine von Frans Brüggens³; Hunderte Male hörte er sie auf und ab, bis sie sich nicht mehr abspielen ließ – nicht aber ohne den Versuch selbst mitzumusizieren. Weil Brüggens Flöten auf einem tieferen Stimmton gebaut waren, modifizierte der erfinderische Junge den Plattenspieler, nur um zur Musik parallel spielen zu können.



Abbildung 4: Niks erstes öffentliches Konzert im Alter von 12 Jahren. Gespielt wurde ein Konzert von John Baston in der Fassung in C-Dur für Sopranblockflöte, Klavierbegleitung und Violoncello. (Stuttgart, Neues Schloss, Weißer Saal, 1979)

Der nächste (Un)glücksfall war eine Lehrerin, die bei Aurèle Nicolet Querflöte studiert hatte, wo Nik doch von der großen metallenen Böhmflöte nicht besonders begeistert war, weil er seinen Weg mit der Blockflöte gehen wollte. Sie zeigte ihm auf einem anderen Instrument, wie etwas gut klänge – und er versuchte auf der Blockflöte halbwegs ebenbürtig zu werden. Andererseits kam er durch sie an Noten von Mozart, die er zu bearbeiten versuchte, um dessen Musik zu spielen. Auch wenn es nicht so klappte wie er wollte, hatte er den Freiraum, dass ihm keiner sagte, »Lass das«, oder »Lern ein anderes Instrument«, oder »Das geht nicht.«

Nik gab niemals auf; Menschen, die ihn entmutigten, ließ er nicht an sich heran. Die Psyche des jungen Menschen nahm in dieser Ausprägung einen entscheidenden Einfluss auf die Verwendung seiner Gene und Talente:

»Ich hab immer weitergesucht und das passt eigentlich auch gut zu heute, weil dann, viel viel später, hat sich das alles eigentlich bewahrheitet, was ich damals wollte. Ich wollte auch immer Mozart spielen oder irgendwas Romantisches. Das gab's damals natürlich nicht für die Blockflöte, und die fanden das alle unmöglich; aber jetzt geht es halt doch – vieles hat sich weiterentwickelt oder ist wiederentdeckt worden. Ich bin ganz froh, dass ich da meine Ruhe und nicht so viele Leute hatte, die mich in irgendwas reingezwungen hätten oder mir gesagt hätten, das ist falsch oder richtig.«

³ In einer Hommage an Frans Brüggens mit dem Titel »Meine erste Schallplatte«, Windkanal 2014-4, erzählt Nik Tarasov anhand von Episoden aus seiner Kindheit bis Jugend, was Musik manchmal bewirken kann. Im Beitrag wird seine erste eigene Schallplatte, die von Frans Brüggens im Jahr 1974 eingespielt wurde, erwähnt. Ebenso bezieht er sich auf die Aufnahme des von Hans-Martin Linde gespielten C-Dur Konzertes, op. 44/11 RV 443, von Antonio Vivaldi.

Als Segen erwies sich die Tatsache, dass Nik immer seine Freiräume hatte und ihn niemand zwang oder nötigte, was zu tun war. Dies erlaubte ihm, individuell ins Leben zu gehen, zu komponieren, zu arrangieren und sich nicht von Schlechtmachern stören zu lassen, solange es ihm selbst gefiel. Zugute kam ihm dabei die Fähigkeit, bereits als Kind beurteilen zu können, was gut war und was nicht. Am Vorplatz des größten städtischen Supermarkts in Laibach wurde zwischen sozialistischen Parolen immer Popmusik der 1950er- bis 1970er-Jahre gespielt. Ab und an waren dieselben Stücke in unterschiedlichen Versionen dabei. Nik blieb wie angewurzelt stehen, hörte gebannt zu und begründete dann, was jeweils anders und warum seiner Meinung nach etwas besser oder schlechter gelungen war. Ziemlich erstaunt war er dann, wenn niemand den Nerv hatte, seinen Einschätzungen so recht zu folgen. Er wäre gerne länger verweilt, als nur im Vorbeigehen dort zuhören zu können. Diese persönliche Zugangsweise passt zu seiner Sicht von Musik als etwas, das man aus einem persönlichen Grund mache. »Musik ist nämlich immer etwas ganz Persönliches.«



Abbildungen 5:

*Momentaufnahmen von Niks
musikalischen Vorträgen auf
dem Vorplatz des größten
Laibacher Supermarkts,
nachgestellt in einem Fotostudio
im Jahr 1971.*



Einige von Nik Tarasovs wichtigsten Lebensstationen sind Ljubljana (Laibach) in Slowenien, seinem Herkunftsland, Stuttgart, Nürnberg und die Barockstadt Fulda in Deutschland sowie Basel in der Schweiz. Die Lebensumstände mit frühem Umzug führten dazu, dass er zu Slowenien keinen besonderen, über die Kindheit hinausreichenden heimatlichen Bezug hat, während ihn die Kulturnation Deutschland doch entscheidend prägte. Erst durch das Musikstudium in Nürnberg kam er damit in Kontakt, was man heute unter »Alter Musik« versteht. So pilgerte er auch nach Basel, einer Hochburg der Alten-Musik-Pflege und besuchte das berühmte Musikinstitut Schola Cantorum Basiliensis sowie die vier öffentlichen Musikbibliotheken. »Abgesehen von dieser Barock- und Renaissance-Kiste da hat natürlich alles andere, Klassik und Romantik, auch eine stark österreichische Geschichte.« Oft führte es Nik nach Wien, wo er im alten Josef Mertin einen wichtigen Lehrer hatte. Im Zuge des Studiums begann sich ein Netzwerk zu entwickeln; er machte die Bekanntschaft alter Meister und junger Musikbegeisterter und vergleicht diese wertvollen Begegnungen mit Teilen im Puzzle des Lebens. Aus dieser Zeit ist ihm in England Bill Waterhouse, der bedeutende Musikinstrumentenkundler, besonders in Erinnerung, genau wie der amerikanische Musikwissenschaftler David Lasocki. Den Sinn für eine schier unüberschaubare Blockflötenvielfalt entfachte Peter Thalheimer, sein Lehrer am damaligen Nürnberger Meistersinger Konservatorium. Musik als übergeordnete Sprache ist letztendlich nie lokal. »Ich glaub nicht, dass ich da so ein Nationalding hab«, bestätigt dies Nik, wobei sich wieder auf Markus Hengstschläger verweisen lässt, der unter »Wussten Sie, dass ...« folgende Nebensätze an den Anfang seines Buches stellt: »... Migration Teil der Evolution ist? ... genetisch eigentlich keine menschlichen Rassen existieren?« (S. 5)



Abbildung 6:
Nik, 1974
in Öl gemalt
vom bekannten
slowenischen
Maler und
Karikaturisten
Jože Trobec.



Abbildung 7:
Selbstporträt,
Bleistift (1984)



Abbildung 8: Nik Tarasov bei einer Malstunde mit seinem Meister, dem Botnanger Kunstmaler Gerhard Kuhnt (Anfang der 1980er-Jahre)

Interessant ist auch, dass Nik sich keinen Lebensweg vorgeben ließ und vorgab. Er musste nicht so sein wie seine Eltern, die ihn nie dazu zwangen, sich konkrete Vorstellungen davon machen zu müssen, wie die Zukunft aussehen sollte. Stattdessen durfte er tun, was ihn interessierte – und womöglich entwickelte sich aus diesem Freiraum der Drang zur Perfektion. Jeder Mensch hat mehrere Talente. Dies bestätigt sich auch bei Nik, dessen zweite Liebe der Malerei galt und gilt. Schon als Kind hatte er die von seinem Großvater aufbewahrten, präzisen Architekturbaupläne sowie die Handskizzen seines Vaters bewundert und dann schon mit wenigen Lebensjahren selbst zu zeichnen und aquarellieren begonnen. In Deutschland wurde er von seinem Vater regelmäßig mit hochwertigen Malutensilien und schönen Kunstbüchern versorgt und durfte sogar eine Kunstzeitschrift abonnieren. Es dauerte nicht lange und er erhielt wöchentlichen Malunterricht beim alten Botnanger Kunstmaler Gerhard Kuhnt. Mit dem Verkauf von Zeichnungen und Bildern konnte er sich dann etliche Musikalien und Instrumente sowie in seinen Zwanzigern sogar ein schnittiges Auto finanzieren und sich so zügig weiterentwickeln. Eigentlich machte er sich aber keine Gedanken darüber, dass er mit seinen Künsten nach seinem Studium einmal seinen Lebensunterhalt verdienen würde müssen – möglicherweise als Musiklehrer oder als bildender Künstler. Er wollte spielen und Noten schreiben oder schöne Instrumente haben, finden, reparieren und tat es. Die Erkenntnis, dass jedes Studium ein Ende hat, traf ihn wie ein Keulenschlag: »Oh Mist, ich muss jetzt richtig Geld verdienen, offensichtlich.« Diese wenig weitsichtige Einstellung hält er aus heutiger Sicht selber weder für vorbildhaft noch für empfehlenswert, akzeptiert sich aber damit in dem Wissen, dass er so war wie er war und so ist wie er ist, sich so am wohlsten fühlt und bis zum heutigen Tag das machen kann, wofür er wirklich mit seinem ganzen Wesen brennt.

Im Gegensatz dazu ist er nicht davon überzeugt, dass man »gewissen Konventionen genügen, einen Beruf haben muss oder irgendwie das tun, was andere Leute meinen.« Dadurch, dass er anders ist und hart an der Perfektionierung seiner selbstgewählten Themenbereiche arbeitet, hat es Nik geschafft, neue Wege zu gehen und alte zu verlassen oder zu umgehen. Wenn er ein Konzert spielt, dann spielt er es nicht, um irgendwem etwas zu beweisen, sondern weil er es gern spielt. Wenn er jemandem hilft, dann aus dem Grund, dass er es gerne tut, sofern der andere diese Hilfe auch wirklich will.

Ein Mensch, dem Freiräume dermaßen wichtig sind, hat nicht unbedingt einen Lieblingsort. Ein Mensch, der im eigenen Geist zu Hause ist, ist glücklich mit einem schönen Raum und seinen Instrumenten, denn mithilfe eines schönen Raumes kann sich die nicht unbedingt klangstarke Blockflöte von einem hässlichen Entlein in einen wunderschönen Schwan verwandeln. Überall wo Nik spielt, gilt seine Aufmerksamkeit, sein Reagieren dieser Verbindung von Instrument und Raumklang. Dabei muss es nicht unbedingt ein berühmter Raum sein, wie etwa das barocke Theater La Fenice in Venedig. Allein die Entdeckung wenig oder noch unbespielter Räume verlockt ihn schon und er liebt es, in großen, schön klingenden Räumen zu sein, wo einem die Verhältnisse wohlgesonnen sind und zu einer facettenreichen Gestaltung herausfordern.

»So etwas ist für mich ein Fest, und ich hebe mir diese schönen, wichtigen und besonderen Momente für kargere Zeiten auf.«

Dennoch: Sogar schlechten Räumen kann er etwas abgewinnen. Schlechte Akustik sei wichtig, weil man dadurch sehr viel mehr mit der Vorstellung arbeiten müsse:

»Man muss sich bemühen, dass es nach etwas klingt, muss viel genauer hinhören, insofern bin ich eigentlich immer gern irgendwo und spiel'. Das ist mittlerweile egal. Natürlich habe ich gerne einen schönen Raum; wenn da ein Instrument steht, irgendwelche Tasten oder sonst was, oder wenn andere Leute da sind, mit denen man zusammenspielen kann. Bei den vielen Instrumenten, die ich hab, habe ich die natürlich nie am gleichen Ort; das ist immer dramatisch, weil eines würd ich dann gern haben, liegt aber grad woanders.«

Niks liebster Raum liegt jedoch eigentlich im Bereich des Imaginären. Man kann es sich als Traumland, als Idylle vorstellen, die es in Wirklichkeit vielleicht gar nicht gibt; das aber macht ihm jetzt nicht mehr so viel aus. Aus dieser Haltung spricht ein ganz besonderes Talent: Das Talent zum Glücklichein, hart erarbeitet und umgesetzt. Die Liebe zu diesem einen kurzen Leben führt auch ihn zur Erkenntnis, dass die Zeit kurz ist und immer kürzer wird. Gerade weil Nik Tarasov so sehr beschäftigt ist und zu wenig Zeit für Dinge hat, die er noch machen möchte, liebt er eigentlich jede Zeit und Jahreszeit: den Winter, weil man dann drin »seine Sachen machen« kann, genauso wie den Sommer, wo die Flöten gut klingen, wenn es schön trocken ist: »Es ist eigentlich alles schön – mir gefällt eigentlich alles, immer. Tja, tut mir leid.«

Diese Einstellung und Erkenntnis, dieses Lebensgefühl und Schönheitsempfinden sollte das Ziel des Weges jedes Menschen sein. Der Schlüssel dazu ist Individualität und diese wiederum ist laut Markus Hengstschläger die einzige Möglichkeit, »sich auf Fragen aus der Zukunft, die wir heute noch nicht kennen, vorzubereiten«.

2. Vom Blockflöten-Reparieren zum Entwickler von Blockflöte und Csakan für Mollenhauer

Aus eigener Kraft zu entwickeln und entdecken ist das Besondere an Nik Tarasov. Um bestimmte Repertoirestücke bzw. Bearbeitungen zur eigenen Zufriedenheit spielen zu können, begann er alte Instrumente zu restaurieren und – weil dies nicht der Schlüssel zu aller Lösung erschien – unnachgiebig über einen Zeitraum von rund sieben Jahren hinweg eine für ihn bzw. zum Klavier und Orchester passende moderne Blockflöte zu entwickeln. In dieser Zeit erhielt er Besuch vom niederländischen Flötenbauer Maarten Helder, der Tarasovs Konzept im Wesentlichen übernahm, eine eigene Flöte baute und sich bei der Fuldaer Firma Mollenhauer unter Vertrag nehmen ließ. Helders Tenorflöte wurde in Lizenz in Kleinserien gebaut, was Nik Tarasov erkennen ließ, dass es möglich gewesen wäre, auch sein eigenes Instrument zu vervielfältigen. Er trat mit Mollenhauer in Kontakt, informierte sich über die Tätigkeit der Firma, wurde als Entwickler des akustischen Grundkonzepts der Helderschen Blockflöte vorstellig und präsentierte seine Flötenversion, die weniger kompliziert war, aber mit ähnlichen Ergebnissen aufwarten konnte. Im Endeffekt stieß Nik dadurch zur Branche des Musikinstrumentenherstellers Mollenhauer, wo nun auch seine Blockflöte parallel zu Helders Instrument in Lizenz gebaut wurde:



Abbildung 9: 1992 in der Studentenbude in Nürnberg. Auf dem Tisch sind allerhand Instrumente zu sehen, die zeigen, womit sich Nik während seines Musikstudiums beschäftigen konnte – darunter auch einige Blockflöten aus den 1930ern, die ihm den Anstoß gaben, etwas Modernes zu entwickeln. (Foto: Horst Schäfer)



Abbildung 10: Nik Tarasov und Joachim Paetzold, der das von Nik entwickelte System erstmals bei seinen Instrumenten verwendete. (Foto: Horst Schäfer)

»Das war eigentlich ganz schön. Weil man ein Produkt auch begleiten muss, zeigen muss, wie das so geht und die Version, die dann daraus gemacht wurde, überwachen muss, kam ich in so eine Art Qualitätsüberprüfung rein. Nachdem die Flöte regelmäßig gebaut und dadurch ein kleiner Erfolg wurde, bin ich immer wieder regelmäßig hingefahren, um die neugebauten Blockflöten zu testen, an Verbesserungen mitzuarbeiten, Dinge zu zeigen und zu beraten.«⁴

Über die Entwicklung eines neuen Instrumententypus, den man später »Moderne Harmonische Blockflöte« nennen sollte, intensivierte sich die Tätigkeit für Mollenhauer, die so ungeplanterweise zum Beruf wurde.

⁴ Interview mit Nik Tarasov, geführt von Vincenta Prüger, 21. August 2021



Abbildung 11: Nik mit seiner ersten Altblockflöte von Joachim Paetzold (1986).

Abbildung 12: Zehn Jahre später – hier ebenfalls mit einem Instrument von Joachim Paetzold – konnte Nik in seinen Konzerten den Typus der Modernen Harmonischen Blockflöte einsetzen. Am Hammerflügel spielt Michael Weiger, sein langjähriger musikalischer Partner (1996).



Heute arbeitet der Tausendsassa als Dozent und als international bekannter Blockflötist und spielt neben traditionellen Blockflöten, die von ihm entwickelten Modernen Harmonischen Blockflöten und restaurierte Originalinstrumente. Seine publizistischen Tätigkeitsbereiche umfassen die Herausgabe von Blockflötenmusik bei verschiedenen Verlagen und in seinem eigenen Verlagsprojekt »Aura-Edition«. Als beratendes Mitglied der Geschäftsleitung bei Mollenhauer Blockflöten ist Nik Tarasov in einer Führungsposition im Musikinstrumentenbau tätig. Ebenso ist er Chefredakteur des Zeitschriftenmagazins »Windkanal – Das Forum für die Blockflöte«. Er verfasst musikwissenschaftliche Beiträge in Fachzeitschriften, Fachbüchern sowie Musiklexika und wurde 2016 zum Präsidenten der ERTA Deutschland (European Recorder Teachers Association) gewählt. Dazu kommt seine Autorentätigkeit für Yale University Press, wo auch eine Fachbuchreihe über die Geschichte von Musikinstrumenten publiziert wird. In den vergangenen Jahren sind Standardbücher über die Querflöte, die Oboe, die Klarinette und das Fagott hinzugekommen. Die komplexe und nur in Teilen bekannte Historie der Blockflöte hat die Veröffentlichung eines entsprechenden Buches immer wieder verzögert. Schließlich konnte der Musikwissenschaftler David Lasocki kompetente Co-Autoren motivieren, zusammenfassende Beiträge über die Erscheinungsformen der Blockflöte in verschiedenen Epochen beizusteuern, wobei Nik Tarasov die Aufgabe erhielt, den Csakan, eine der maßgeblichen Blockflöten des 19. Jahrhunderts, ins Rampenlicht seiner Darlegungen zu stellen. Die Publikation des Buches erfolgte Ende 2022 nach beinahe zwei Jahrzehnten Vorbereitungszeit.

Nik Tarasovs Tätigkeit als zentrale Figur der Blockflötenwelt überschreitet Ländergrenzen. Er konzertierte und hielt Vorträge in Japan, Taiwan, Australien, USA, Österreich, Schweiz, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Slowenien, Slowakei, Portugal, Spanien, Italien, Niederlande ...

In Zusammenhang mit der Frage nach seinen schönsten und wichtigsten Konzerterlebnissen gibt er zur Antwort, dass die Begriffe Schönheit und Wichtigkeit äußerst facettenreich sein können und kommt gleich danach auf seinen allerersten öffentlichen Auftritt zu sprechen, der für ihn ein prägendes Erlebnis war.

»Wichtig war gewiss das allererste Mal aufzutreten - insofern, als es beim Vorspielen nebst der Musik auch noch um andere Kriterien geht. Von diesem ersten Ereignis gibt es ein zusehends verbleichendes Foto. Es zeigt drei Jungs, die bei einem öffentlichen Klassenvorspiel der Musikschule ein Blockflötentrio zum Besten geben. Wir hatten das eigentlich sehr gut eingeübt, und das Vorspielen klappte auch gut. Es fiel mir allerdings schwer, mich gänzlich auf die Musik zu konzentrieren: Wohl vor Aufregung schlotterte eines meiner Beine so unkontrolliert, dass ich kaum in der Lage war, es zu verbergen. Glücklicherweise kaschierte dies die damalige Schlaghosenmode ein wenig. Das Zittern hat mich jedoch ziemlich beschäftigt und verunsichert. Glücklicherweise kam das später nie wieder vor. Es zeigte mir aber, dass eben viel mehr eine Rolle spielt als nur die Musik, wenn man sich damit irgendwo sehen und hören lässt.«



Abbildung 13: Niks allererstes Vorspiel

Auch ein Schulkonzert konnte Nik eine gute Lebenslehre erteilen, denn diesmal waren es nicht die Beine, sondern die Zunge, die nicht so ganz unter Beherrschung stehen wollte. Im Rahmen des Konzertes sollte es nach erfolgreichem Musizieren zu einer Zugabe kommen. Was der junge Musiker jedoch nicht einberechnete, war der Umstand, dass er im Zuge des kräftigen Schlussapplauses aus dem ihm gereichten Glas Sekt einen dankenden Schluck in gebührender Feierlaune nahm, bevor er sich anschickte, die Zugabe zu spielen – das elegische »Memory«, ein bekanntes Lied aus dem Musical »Cats«. Rückblickend muss er zugeben:

»Es war fürchterlich! Meine Zunge machte überhaupt nicht mehr, was sie sollte, und ich spielte alles im Legato, hoffend, es würde niemandem auffallen. Seither trinke ich vor oder während eines Konzerts keinen Tropfen Alkohol mehr.«

Während diese Erlebnisse am Anfang seiner blockflötistischen Karriere durchaus prägend und lehrreich waren, schaffte er es im Rahmen seiner Konzerttätigkeit mit der Blockflöte jedoch so hoch hinaus, dass es höher eigentlich gar nicht mehr gehen kann.

Im Jahr 2003 wirkte er unter Claudio Abbado als Solist im Luzerner Festivalorchester mit. Der berühmte Konzertsaal des Kultur- und Kongresszentrums Luzern mit seinen fast 2000 Sitzplätzen war trotz der sündhaft teuren Eintrittskartenpreisen bis auf den letzten Platz ausverkauft, wobei das Publikum sogar rings um die Bühne saß und der Solist »wie auf einem Präsentierteller« inmitten der zahlreichen Zuschauenden die schönsten Töne in die Weiten des Konzertsaals schickte, froh, sein klangstarkes modernes Instrument entwickelt zu haben.

»So spielte ich also in meinem Konzertfrack, ruhig, gut und auf Nummer sicher (ohne schlotterndes Bein). Alle waren dann zufrieden. Ich hätte es auch sein sollen, war aber hinterher eher erleichtert als wirklich tief erfreut.«

Dieser Konzertauftritt ließ ihn erkennen, dass er in der Musik eigentlich noch zu etwas anderem unterwegs ist, da ihn auch dieser grandiose Erfolg nicht zutiefst für immer beglücken konnte. Die Frage, was das sein sollte, beschäftigte ihn noch lange. Im Rahmen der Zusammenarbeit mit Maestro »Claudio«, wie er ihn nennt, kam es auch zu einer Norditalientournee im Jahr 2007. Von ihm lernte Nik Tarasov den unbedingten Anspruch zu höchster Leistung, wobei ein Blick von ihm genügte. Ein Blick und man wusste sofort Bescheid, war hochkonzentriert. Nik zeigt sich ihm gegenüber sehr dankbar und vergleicht seine besondere Wesensart in Bezug auf die Musik auch mit Joseph Mertin, der in Wien als hoch angesehener Wegbereiter der historischen Aufführungspraxis gilt.

»Diese unbeschreibliche nonverbale Kommunikation hatte ich vorher schon einmal erlebt: in Wien bei Altmeister Joseph Mertin (einem musikwissenschaftlichen Urgestein der Alten Musik). Als wir ihm das letzte Mal vorspielen gingen, lag er schon mit über 90 darnieder, knurrte und gestikulierte etwas oder änderte den Blick. Auch da wusste man magisch ganz genau, wie man zu spielen hatte und wie es gut war.«

Bis heute macht sich Nik Tarasov noch Vorwürfe, Claudio Abbado nicht dazu angeregt zu haben, seine Interpretation der Bach'schen Polonaise zu überdenken, zu deren Spielweise Nik gerade forschte und etliche Neuzugänge fand. Zu einer Überdenkungsanregung oder Umsetzung unter Maestro Claudio sollte es jedoch nie kommen.

Am Ende der Norditalien-Tournee stand eine abschließende wenig experimentell orientierte DVD-Einspielung. An seinen Tournee-Aufenthalt in Italien und die damit verbundene Möglichkeit, sich in Marmorbäder mit goldenen Wasserhähnen zu entspannen, erinnert sich Nik sehr gerne. In Erinnerung geblieben ist ihm auch die Erkenntnis, wie unterschiedlich mit Konzertraufritten und deren Vor- bzw. Nachbereitung umgegangen wird. Während im benachbarten Hotelzimmer seine Solistenkollegin immer und immer wieder dieselben Stellen bis zur Perfektion übte und sich abends gegen halb sieben asketisch zurückzog, nahmen die Hornisten-Kollegen das Leben von der lockeren Seite, wobei jeden Abend Besuche der besten Lokalitäten und die Erkundung der schönen Umgebung am Plan stand. Nik »hing irgendwie seelisch zwischen den Stühlen« und zog den Schluss, sich weder das eine noch das andere Extrem zu eigen zu machen.

Auf der Suche nach noch mehr in der Musik wurde ihm jedoch bereits eine andere Art der Ergriffenheit zuteil, an welche die vorab geschilderte Grandezza einfach nicht herankommen konnte. Im Jahr 1989 entschloss er sich mit seiner damaligen Kompositionslehrerin Vivienne Olive, die selbst auch Cembalo studiert hatte und musikalische Satzlehre sowie Generalbass unterrichtete, in seiner ehemaligen Heimat in Slowenien ein Konzert mit Barockmusik zu geben – was dort zu jener Zeit als »exotisch« gewertet wurde. Also wurde eines der wenigen akzeptablen Cembali im Land sowie eine schöne Barockkirche als Konzertraum angemietet. Der Eintritt war frei. Im Vorraum der Kirche stellte Nik einige seiner selbstgemalten Bilder aus, um die Kosten aus eventuellen Verkäufen in Zaum zu halten, was tatsächlich gelang. Die Kirche war schlussendlich bis auf den letzten Platz besetzt.



Abbildung 14

»Wir spielten also diese in ihrer Antiquiertheit etwas sonderliche Alte Musik und wurden nach jedem noch so kleinen Satz von frenetischem Beifall unterbrochen. Hinterher kam dann eine Bauersfrau mit Kopftuch zu mir und meinte offenherzig, dieses Konzert sei, nach ihrem Hochzeitstag, das schönste Ereignis ihres Lebens gewesen. Das hat mich tief berührt und bis heute nicht losgelassen.«

Auf der Suche nach noch unbefahrenen bzw. unbespielten Wegen, war ihm die Barockmusik keineswegs genug. Nik wollte unbedingt Mozart spielen – aber auf der Blockflöte. Als junger Musiker hatte er von seiner Flötenlehrerin die Noten von Mozarts Konzert für Flöte und Orchester G-Dur KV 313 und vom Konzert für Flöte, Harfe und Orchester C-Dur KV 299 erbettelt. Vergeblich versuchte er diese Partien irgendwie sinnvoll auf der Blockflöte umzusetzen, doch der Tonumfang wollte einfach nicht passen und auch bei der Ausdrucksweise kam er einfach nicht schlüssig hin.

»In der Verzweiflung gelobte ich bei allen Heiligen eine Messe zu schreiben, wenn mir Mozart auf der Blockflöte dennoch irgend einmal zuteilwürde.«

Für eine lange Zeit fand sein Schwur keinen Grund eingelöst zu werden. Doch dann, angeregt von Traversflöteneinrichtungen Mozartscher Sonaten für Klavier und Violine, begann Nik Tarasov eigene Fassungen anzufertigen, von denen er glaubte, dass sie auf seinen experimentellen Flöten umsetzbar wären. Mit seinem verständnisvollen und vom »neuen Sound« offenbar angetanen musikalischen Partner am Klavier, Michael Weiger, konnte er dann zunächst vor allem die Auernhammer-Sonaten erarbeiten und immer wieder auch im Konzert aufführen und aufnehmen.

Diese Ereignisse waren für ihn eine unglaublich erlösende Genugtuung und kamen »einer Befreiung aus dem Barockkäfig« gleich. Auch heute noch, wenn er sich die Aufnahmen anhört, findet er sie unheimlich faszinierend und fragt sich jedes Mal, ob ihm nicht doch eine gewissen Befangenheit einen Streich spielt.

Auch die Realisation des Andante KV 616 (original ein Flötenuhrstück) für Blockflöte und Orgel gelang ihm vortrefflich und eigentlich wartet er nur mehr auf die nächste Gelegenheit, wieder eine der Mozart-Sonaten für Blockflöte realisieren zu können.

»Mit solchen Projekten kommt man allerdings auch in ein Dilemma: Einerseits ist man ›seriöser‹ Aufführungspraktiker und Instrumentenforscher – andererseits lässt sich mit diesen Aspekten noch lange nicht das Räubern mit der Blockflöte im Mozart’schen Solo-Repertoire rechtfertigen. In der Regel fällt heute automatisch alles unter den Tisch, was nicht ›original‹ ist. Da ich jedoch an Konventionen jeglicher Art wenig interessiert bin, sondern lediglich daran, manchmal auch Unmögliches mit für mich überzeugenden Mitteln in die Tat umzusetzen – sei dies mit wiederentdeckten Mitteln der Vergangenheit oder neu Geschaffenen –, konzentriere ich mich auf die Plausibilität in dieser ›wilden‹ Schönheit.«

Bereits vor 30 Jahren fand Nik ein ramponiertes und unvollständiges Englisches Altflageolet des englischen Instrumentenbauers William Bainbridge. Es gelang seinem Flötenbaumeister und ihm, das 1828 gebaute Instrument wieder funktionsfähig zu machen, mit dem Ziel, nicht etwa eine Kopie vergleichbarer Instrumente herzustellen, sondern das vorhandene alte Material mithilfe verschiedener historischer Anleihen möglichst funktional und klangschön zu überholen, um es spielbar zu machen.

So gelang z. B. die instrumentale Einspielung des Wesendonck-Lieds »Der Engel« mit großem Flügel, was für manche vielleicht »abwegig und verrückt klingen mag, aber eben keine Skurrilität sein soll, sondern ganz ›ernst‹ gemeint ist«. Mit der Restaurierung dieses Instruments entstand nun ein ziemliches Unikum, das nach vielen Gelegenheiten auf

musikalische Entdeckungsreisen zu gehen, erst kürzlich wieder für einen Mozart bemüht werden konnte. Im Rahmen der Zusammenstellung eines Programmes für ein Konzert mit großer Orgel bemerkte Nik, dass das Andante C-Dur KV 315 ideal auf dieses Altflageolet passt.

»Die Aufführung – als Stunde der Wahrheit – war ein zauberhafter Moment und verdeutlichte mir einmal mehr, wie ein Instrument, das rund ein halbes Jahrhundert später gebaut wurde als Mozart sein Andante komponiert hatte (nicht zu sprechen von den Reparaturen und Modifikationen am Instrument noch einmal mehr als eineinhalb Jahrhunderte später), unter beseelten und glücklichen Umständen mit der Musik eine eigentümliche Hochzeit eingehen und dadurch etwas Zeitloses entstehen kann. Ich mag es einfach, wenn die Blockflöte über sich hinauswächst und man selbst gleich mit dazu. Vielleicht werde ich also doch noch eines Tages dankbar meine Messe schreiben ...«

Eines seiner jüngsten Konzerte fand gleich zu Beginn des Jahres 2022 trotz Einschränkung durch die Pandemie unter strengen Sicherheitsvorkehrungen in Basel im Saal des Zinzendorfhauses statt.

Als Solist spielte er mit dem Basler Orchester »I Medici« unter dem Dirigenten Leonardo Muzii zwei Werke: Die Uraufführung des 2020 von Hans-Martin Linde komponierten Konzerts für Blockflöte und kleines Orchester sowie Antonio Vivaldis bekanntes Konzert für Altblockflöte und Streicher c-Moll RV 441.



Abbildung 15: Nik Tarasov und Hans-Martin Linde im Basler Saal des Zinzendorfhauses (Foto: Hanspeter Brodmann, 2022)



Abbildungen 16: Vierzig Jahre früher. Nik spielt das Konzert RV 443 von Antonio Vivaldi im Beethovensaal der Stuttgarter Liederhalle – selbstverständlich aus der Notenausgabe von Hans-Martin Linde.



Die Frage, welcher seiner Tätigkeitsbereiche die größte Herausforderung bedeutet und welcher ihm am meisten Freude bereitet, findet er schwer zu beantworten. Flöte üben, verschiedene Flöten spielen, hat nun einen Lebenszeitraum von über 50 Jahren geprägt und macht somit die Kernbeschäftigung aus. Auf der Suche nach für ihn passenden Flöten kam er – wie oben beschrieben – ins Bauen und Entwickeln und dadurch, dass er kaputte alte Flöten wieder zum Spielen bringen wollte, ins Restaurieren. Auch heute noch, wo er nicht mehr unbedingt auf Karriere im Sinne von Konzertauftritten und Aufnahmen erpicht ist, nimmt er sich gerne die Zeit, alte Flöten gewissenhaft zu reanimieren und den Bau neuer Instrumente auf hohem Niveau anzuleiten und verfügt dazu über einen enormen Erfahrungsschatz:

»Ich kann nicht sagen, was ich im Moment lieber mache. Das eine ist halt mit Tönen verbunden, also das Spielen, das hat so eine gewisse Versenkung in eine bestimmte Richtung, und das Bauen bedeutet halt auch genau zuzuhören, hinzugucken und sehr genau zu arbeiten vor allen Dingen.«

Aus seinem Blick auf das Gesamtheitliche und die Zusammenhänge, das Gesamtbild aus vielen kleinen Puzzleteilen, ergibt sich die Notwendigkeit, sich auch dem Lesen zu widmen, dem Forschen und dem Schreiben. Er liebt es, alte Stücke zu finden und besucht zu diesem Zwecke seit vielen Jahren öffentliche und private europäische Archive und Klosterbibliotheken.

3. Der Csakan als Lebensliebe und die Blockflöte unter Strom



Abbildung 17: Nik Tarasov mit der von ihm entwickelten elektroakustischen Blockflöte Elody
(Foto: Markus Berdux, 2013)

Die Beschäftigung mit dem Csakan ist in Blockflötenkreisen keine Selbstverständlichkeit, zumal viele BlockflötistInnen das 19. Jahrhundert weitaus weniger interessiert als Alte Musik, deren Ende sie mit 1750 fixieren, wobei die Szene Neue Musik ab 1960 mit dem Stück namens »Gesti« von Luciano Berio zu datieren pflegt. Dadurch ergibt sich bei vielen BlockflötistInnen eine Interessenslücke von mehr als 200 Jahren. Nik Tarasovs Vision, Blockflötenliteratur des 19. Jahrhunderts sinnvoll und gut zu spielen, verdanken BlockflötistInnen von heute nicht nur hervorragende Instrumente, sondern auch sorgfältig edierte verfügbare Literatur.

Das hat möglicherweise dazu geführt, dass man sich in Hochschulkreisen – zumindest ansatzweise – endlich dieser Nische anzunehmen beginnt.

Als Erfinder der Elody, der sogenannten Blockflöte unter Strom, ist Nik Tarasov gerne auch ab und an im Unterhaltungssektor unterwegs. Er hatte immer Pop- und Rock-Musik gehört und den Wunsch verspürt, auf der Blockflöte »mitzumachen«. 2009 begann er aufgrund dessen eine elektroakustische Blockflöte zu entwickeln, die 2013 auf den Markt kam – zu einem Zeitpunkt, als er sich eigentlich schon zu alt vorkam, um selbst noch eine Rockstar-Karriere zu machen.

Die Beschäftigung mit dem Csakan reicht hingegen in die Zeit von Niks Studienjahren zurück. Wie bereits dargestellt, war er mit klassischer und romantischer Musik aufgewachsen, die er als Kind und später als Student entgegen aller durch das eigene Instrument bedingten Hürden ebenso spielen wollte. Sein erster akademischer Lehrer, Peter Thalheimer, eröffnete ihm glücklicherweise die kaum bekannte Perspektive, dass es praktisch zu allen Epochen – auch zum 19. Jahrhundert – passende historische Blockflötenmodelle gegeben habe.

Wie auch sein Lehrer begann Nik Tarasov alte Instrumente zu sammeln und zu spielen – zunächst Flageolets⁵ sowie unbeachtete Blockflöten der 1930er- und 1940er-Jahre, an die man häufiger herankam als an Csakan; das Restaurieren in Eigenleistung ergab sich dabei, auch aus finanziellen Gründen, von selbst.

Lange träumte er davon, einen Csakan zu besitzen, wobei er nicht genau wusste, was das für ein Instrument war:

»Am Anfang war da nur ein Wort und es war klar, das ist eine Blockflöte; aber wie die ist, was die tut, was die kann und nicht kann, das wusste man zunächst alles nicht. Also du kannst dir vorstellen, man liegt dann im Bett und möchte unbedingt einen Csakan haben, aber es kommt natürlich keiner. Das geht dann Jahre so und es tut sich nichts; aber dann irgendwann einmal nach elf Jahren war er plötzlich doch da.«

Im Jahr 1987 gelang es Peter Thalheimer, bei einer Auktion alter Musikinstrumente einen originalen Csakan zu ersteigern, wobei es sich um ein relativ einfach gebautes Spazierstockinstrument mit einer Hilfsklappe von Ferdinand Hell aus Brünn handelte.

⁵ Es gibt zwei Typen von Flageolets – in englischer und französischer Bauweise. Ein Englisches Flageolet ist von der Griffweise her einer Blockflöte wie wir sie kennen sehr ähnlich. Es gibt verschiedene Varianten: Einmal mit Überblasfunktion wie gehabt am Daumenloch sowie alternativ auf dem ersten vorderen Griffloch. Es hat oberhalb des Windkanaleingangs als zusätzliche Vorrichtung noch eine Windkappe, mit einem Meeresschwamm, der den Ton entfeuchtet. Die Französischen Flageolets übernahmen dieses Prinzip ebenfalls, waren die erfolgreichsten und dadurch häufigsten Blockflöten im 19. Jahrhundert. Man spielt sie mit Grifflöchern für beide Daumen hinten und mit nur vier Fingern vorne, was den Vorteil hat, dass man dadurch sehr kleine Instrumente bauen kann. Nik Tarasov besaß viele Flageolets, bevor er einen Csakan erwerben konnte. Im 19. Jahrhundert gehörte – je nach Nationalität und gesellschaftlicher Gesinnung – für einen Blockflötenspieler das Spielen vom Csakan sowie der Flageolets mit unterschiedlichem Repertoire »zum guten Ton«.

Bald darauf wurde der Csakan in seiner eigenen Konzertsreihe präsentiert. Neben dem wesentlichen Programm, das sich aus anspruchsvollem Traversflötenrepertoire zusammensetzte und auf originalen Klappenquerflöten wiedergegeben wurde, sollten erstmalig solistisch zwei kurze Divertimenti von Ernest Krähmer, gespielt von Peter Thalheimer, erklingen.

»Im Publikum sitzend, bekam ich es mit der Angst zu tun. Denn, die Querflötenmusik war beeindruckend virtuos und anspruchsvoll, sodass ich Zweifel hatte, wie dagegen die verhältnismäßig einfache Musik des Csakans abschneiden würde. Als man dann aber zum ersten Mal das Timbre des Csakans vernahm, war ich verblüfft. Und mir wurde dabei schlagartig bewusst, wie es auch vor über 200 Jahren gewesen sein musste, als der Csakan sein konzertantes Debüt in Wien erlebte – der Hauptstadt der Musik und im Kontext der großartigsten musikalischen Darbietungen. Bei aller Schlichtheit und Intimität vermag das Instrument irgendwie zu verzaubern. Man horcht auf, ist fasziniert von dieser Rarität, die klanglich elegant und verhalten, fast scheu und bescheiden ihre Melodie bläst.

Ich war unglaublich erleichtert, dass dieses Instrument es weder damals wie heute nötig gehabt hat, sich mit der Querflöte anzulegen, oder – wie oft zu lesen ist – von ihr verdrängt zu werden brauchte. Vielmehr gesellte es sich ganz bescheiden hinzu; freundlich, wie eine Gefährtin. Da wusste ich, es würde wert sein, sich für eine Wiederentdeckung des Instruments einzusetzen und damit der Rehabilitierung der Blockflöte ein weiteres Kapitel anbeizugeben.«

Nach diesem Konzert wurde der Plan gefasst, unter der Schirmherrschaft Peter Thalheimers mit Kommilitonen, darunter der angehende Flötenmacher Elmar Hofmann, in einer Art Subskription den Nachbau des Csakans zu initiieren, was den Beginn des Wiederauflebens der Csakankultur einläutete.

Peter Thalheimers Wunsch nach einem Csakan war schon weitaus früher geweckt worden: Bereits als Jugendlicher wurde er durch den Hinweis eines Musikwissenschaftlers auf ein »seltsames« Stück aufmerksam – nämlich auf die »Sonate brillante«, ein Solo von Anton Heberle, komponiert im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhundert, dessen verblüffende Besetzungsangabe »Csakan oder Flûte douce« lautet. Nun stellte sich ihm herausfordernd die Frage, was denn so ein Csakan sei, wobei aber »alternativ« (?) noch von einer Blockflöte die Rede ist (die man ja bereits seit über einem halben Jahrhundert als ausgestorben wählte). So besorgte sich Thalheimer aus dem Archiv der Musikfreunde in Wien den Mikrofilm der Komposition und führte das Stück zur Verwunderung der Jury beim Wettbewerb Jugend musiziert mit Blockflöte auf. Dies animierte das Hänssler Verlagshaus (heute Carus Verlag) mit ihm zusammen eine Neuausgabe herauszubringen. Das aparte und nicht eben einfache Stück in seinem klassischen Duktus darf als Meilenstein für die Erweiterung des Blockflötenrepertoires ins 19. Jahrhundert betrachtet werden. Da Thalheimer von einem starken instrumentenkundlichen Interesse beseelt war, konnte für eine Schallplatteneinspielung aus dem Berliner Musikinstrumentenmuseum ein originaler Csakan aus der Wiener Werkstatt von Stephan Koch ausgeliehen werden.

Dadurch kamen erste Csakanklänge auf einen Tonträger. Der Instrumentenmacher Herbert Paetzold baute nach diesem Original eine einzige Kopie, welche jedoch keine erhofften Erfolge verbuchen konnte. Wie erwähnt, sollte es noch ein Jahrzehnte dauern, bis Thalheimer einen eigenen Csakan akquirieren, damit weitere Erfahrungen machen und Initiativen auf den Weg bringen konnte. Indessen war ihm gewiss nie langweilig, zumal er sich kompromisslos auch mit allen Arten anderer Blockflöten, Travers- und Querflöten auseinandersetzte.

Im Bezug auf seinen Lehrer äußert sich Nik folgendermaßen:

»Ich kenne Peter Thalheimer nun seit 36 Jahren. Der Blick auf einen Mentor gewährt Orientierung, ändert sich ständig und weitet sich. Als der Lehrer irgendwann zum Kollegen wurde, führte dies mit zu einer Sinnhaftigkeit meines intuitiven Tuns. Seine vorbildliche Vielseitigkeit prägte den disziplinären Anspruch – zeigte also, was alles dazugehört, um ein umfassendes Verständnis und einen vertieften Umgang mit dem Instrument zu pflegen.«

Unvoreingenommen unterrichtete Thalheimer die Materie in verschiedenen Fächern. Dazu gehörte nicht nur das Spielen standardisierter Nachbauten, sondern auch die vorbehaltlose Beschäftigung mit Originalen und einer Fülle in Vergessenheit geratener Blockflöten. Seine interdisziplinäre Haltung zum Instrumentarium war geprägt von Aktivitäten in den Bereichen Repertoirekunde und Fachliteratur, Reparaturwissen, Didaktik und Methodik, Aufführungspraxis, musikalische Forschung, in eigenen Publikationen und vielem mehr, wobei trotz anspruchsvoller Haltung nie Zwang auf die Studierenden ausgeübt wurde.

Peter Thalheimer gelang es, zu Niks allumfassender Ausbildung maßgebend beizutragen. Er schaffte es, ihm seinen nötigen Freiraum zu lassen, unterstützend, lehrend, fordernd an seiner Seite zu stehen, Chancen zu eröffnen, für ihn da zu sein. Er schaffte es, seinen Lebensweg zu lenken und jenen mit ihm zu begehen.

Bis heute und weiter ...

»Mit seiner Präsenz ist er ein Fels in der Brandung im Hin und Her verschiedener Ansichten rund um die Rezeption und die Entwicklung der Flötenkultur. Ich bin sehr dankbar, dass er mich auf den Weg gebracht hat und ich nun einen Gutteil der Strecke mit ihm gemeinsam weitergehen kann.«

Abbildung 18:
Peter Thalheimer bei einer Fortbildungsveranstaltung an der Bundesakademie in Trossingen im Jahr 2022. (Foto: Nik Tarasov)





Abbildung 19: Eva Praetorius, Peter Thalheimer und Nik Tarasov beim gemeinsamen Musizieren
 Eva Praetorius (Traversflöte in der Größe eines Flauto d'amore mit sechs Klappen, von Emil Kleinert, Breslau, um 1840),
 Peter Thalheimer (Flauto d'amore in As mit acht Klappen, von Stephan Koch, Wien ca. 1820),
 Nik Tarasov (fünfkuppiger Csakan in As, gebaut ca. 1815 in Pressburg von Franz Schöllnast). Für ein Videoprojekt der European Recorder Teachers Association ERTA Deutschland spielten sie Ausschnitte aus Maximilian Joseph Leidesdorfs Trio »Largo et Rondo«
 (Foto: Markus Berdux, Fulda 2021).



Abbildung 20: Nik spielt den Nachbau eines Csakans von Elmar Hofmann. (Nürnberg, 1994)
 (Foto: Horst Schäfer)

Und wie ging es nun weiter mit Nik Tarasovs und Peter Thalheimers Wunsch nach dem Wiederaufblühen des Csakans? Nach dem bereits genannten ersten Bau einer Kleinserie von zehn bis maximal 20 Instrumenten, die Elmar Hofmann, ein ehemaliger Studienkollege Nik Tarasovs durchführte, wurde das Werkzeug zur Herstellung dieser speziellen Blockflöte defekt. Da Ersatz zu beschaffen nicht lohnenswert schien, gelang es Nik stattdessen, Bernhard Mollenhauer, in der 5. Mollenhauer-Generation stehend, zu überzeugen, nach dessen Pensionierung die Reproduktion in Privatinitiative aufzunehmen. Als Begründung führte er die Tatsache an, dass Bernhard Mollenhauers Urahn, der 1. Mollenhauer, bei zwei berühmten Instrumentenbauern seiner Zeit gelernt und selber Csakans gebaut hatte.

Im Jahr 2009 kam die erste Serie neuer Nachbauten von Csakans auf den Markt, wie es sie bis heute gibt.

Zur Entwicklung der Mollenhauer-Csakans wurden die Innenbohrungsmaße eines originalen Instruments von Johann Ziegler von ca. 1830 verwendet, das von Professor Helmut Schaller in Wien gefunden worden war. Das Instrument war zunächst unspielbar defekt und wurde von Nik Tarasov über einen Zeitraum von 2004 bis 2006 in einem mühsamen Prozess restauriert und spielbar gemacht.



Abbildung 21: Nik Tarasov und Bernhard Mollenhauer beim Diskutieren über maßtechnische Details bei Blockflötenklappen.

<https://www.welt.de/wirtschaft/plus160581277/Warum-die-Blockfloete-zur-deutschen-Leitkultur-gehoert.html>

Dieser Csakan war dann einer der ersten funktionsfähigen

komplizierten Csakans (im Sinn von mindestens sieben oder mehr Klappen – gemäß der historischen Bezeichnung »komplizirter Csakan«) und diente heutigen Instrumentenmachern, wie Bernhard Mollenhauer und Guido Hulsens, als Vorlage. Das originale Instrument wurde 2008 von Nik Tarasov nochmals überarbeitet, nachdem der neue Besitzer etwas zu ambitioniert damit zu Werke gegangen war. Mit dem Nachbau des Mollenhauer-Csakans im Jahr 2009 war darüber hinaus die Voraussetzung geschaffen, interessierten BlockflötenspielerInnen eine Blockflöte der frühromantischen Epoche zugänglich zu machen.

Von dieser jungen Disziplin im Nachbauen ließen sich andere anstecken, wie der bereits erwähnte Guido Hulsens in Frankreich und Martin Wenner aus Singen in Deutschland. Es ist anzunehmen, dass es derzeit weltweit rund 300 Csakans in Nachbauten gibt und kaum eine Handvoll MusikerInnen, die auf Originalen spielen.

Heute betrachtet Nik Tarasov den Csakan als eine Art Orientierungspunkt, als Leitplanke, betont allerdings, dass sich Stücke für Csakan auch ersatzweise mit anderen Flöten spielen lassen; die moderne Blockflöte sei, zum Beispiel im Zusammenspiel mit einem modernen Steinway, einfacher, zuverlässiger und weise die in diesem musikalischen Kontext bessere klangliche Balance auf:

»Gerade in der Alten Musik wird so getan, als ob alles, was früher war, das Allerbeste ist, und dann versucht man es genauso zu machen. Das ist aber Quatsch. Du bist ja froh, dass du mit all den heutigen Annehmlichkeiten in deinem eigenen schönen Zimmer sitzen kannst. [...] Du hast eine Lampe, wir können skypen, wir können uns angucken. Was ich sagen möchte: Wir leben heute, haben unsere Mittel und müssen schauen, dass wir auch heute damit etwas Vernünftiges, Schönes machen.«

Um sich auf Nik Tarasovs forschende Weise dem Csakan zu nähern, muss man, in seinen Worten, »beseelt sein, man muss überzeugt sein, man muss Geduld haben, man muss eine Vision haben und darf sich nicht unterkriegen lassen. Man muss, glaube ich, sehr genau hinhören und sich sehr kritisch hinterfragen auf der Suche, was man da eigentlich macht.«

Sich die Frage zu stellen, was man machen könne und wie man es machen solle, hat vor allem auch mit der Spieltechnik zu tun, die bei dem Csakan etwas anders ist. Dabei kommt neben der Artikulation besonders die Auseinandersetzung mit dem Klang, mit einer variablen Tongebung, eine bedeutende Rolle zu. Nik erkannte und kultivierte die spätromantischen Aspekte im Klang der Blockflöten der 1930er- und 1940er-Jahre, welche sich aus bautechnischen Gründen auch bei den Modernen Harmonischen, »universellen« Blockflöten finden. So lässt sich – wie Bach auf einem Steinway – auf Modernen Harmonischen Blockflöten Musik des 19. Jahrhunderts viel besser spielen als auf Modellen aus der Barockzeit. Seit der Csakan dank Nik Tarasov wieder verfügbar ist, kann man sich erfreulicherweise mit diesem besonderen Instrument den dafür komponierten Werken im historischen Sinn angemessen widmen:

»Dafür beneide ich fast die Leute, also zum Beispiel so jemanden wie dich [i.e. die Verfasserin]. Du kannst das einfach machen und dir ohne großes Trara so ein Instrument kaufen; natürlich ist es nicht ganz billig, aber man kann es machen, hat dann Noten und kann einfach drauflos spielen.«

Nik Tarasov betreut auf seinem Lebensweg auch die Aeon Workshop Collection, eine wertvolle Sammlung historischer Blockflöten, Flageolets und etlicher Csakans. Ziel dieser Sammlung ist es, spielfähige Instrumente zur Verfügung zu stellen. Allerdings ist mehr als die Hälfte der Csakans nicht restauriert und wartet noch darauf, in Stand gesetzt zu werden. In der Sammlung befinden sich verschieden ausgestattete Csakans: klappenlose und mit einer Klappe – frühe Instrumente aus den 1810er- bis 1820er-Jahren – bis hin zu ganz aufwendig beklappten Instrumenten. Weiter beinhaltet die Sammlung »Luxus-Csakans« aus der Blütezeit in den 30er-, 40er-Jahren und aus der Zeit um die Jahrhundertwende. Besondere »Schmankerln« sind die aufwendig gebauten späten Instrumente von Johann Ziegler, die Nik für noch besser hält als jene des »Erfinders«, Franz Schöllnast aus Preßburg, und für »späte Werke« bzw. »gewagte Adaptionen« wie z. B. ein Stück von Richard Wagner verwendet.

Während für MusikerInnen der Csakan heutzutage im besten Fall eine Blockflötenart wie jede andere zu werden beginnt – also wie eine barocke Flöte, eine Ganassi-Flöte, ein Consort-Instrument oder eine Elody – war die beinahe exotisch zu nennende Herangehensweise von Nik zwangsläufig eine andere, was zufolge hatte, dass er sich das Instrument und seine Werkliteratur in großer Tiefe und Breite erarbeitete.



Abbildung 22: Videobeitrag unter dem Titel »Die Stockflöte« von Nik Tarasov (2021)
 Er spielt hier einen Csakan von Herbert Paetzhold (Schnerzhofen, Unterallgäu), gebaut 1980, aus Buchsbaum,
 mit sieben Hilfsklappen nach einem Instrument von Stephan Koch (Wien um 1820), mit Schallbecher.
<https://www.youtube.com/watch?v=p23Z9zhBz3q>

Seine umfangreiche Musikaliensammlung führte Nik Tarasov zur Gründung des Aura-Verlags. Mit derzeit über 46 kommentierten Ausgaben und gefüllt mit der schönsten Musik für den Csakan bereitet er damit Experten und Neulingen auf diesem Gebiet viel Freude. Als Nik Tarasov in jungen Jahren damit begann, Instrumente zu suchen und zu reparieren, machte er sich zeitgleich auch auf die Suche nach Originalstücken und hatte bald einen beachtlichen Fundus von Manuskripten und alten Drucken angesammelt. So kam er auf die Idee, ausgesuchte Stücke neu zu edieren und neue Ausgaben auch in Eigenregie ohne wirtschaftliche Beweggründe zu machen:

»2009 wurden die ersten neuen Serien-Csakans bei Mollenhauer gebaut und 2012 habe ich mir gedacht, die Leute brauchen auch Musik dafür und können nicht genauso wie ich ihre ganze Zeit verplempern und tage- oder zumindest stundenlang in Bibliotheken hocken und nach irgendetwas suchen. [...]

Wenn man Chopin spielen will, dann geht man nicht in die Bibliothek und sucht Chopin, sondern man geht in den Laden und kauft sich Noten. [...] Deswegen habe ich den Verlag gemacht, einfach um den Leuten Stücke zugänglich zu machen. Auch Stücke, die man sehr gut auf bestimmten Instrumenten (sei es jetzt Csakan oder zum Beispiel moderne Blockflöte) spielen kann, habe ich bearbeitet und ediert. Das ist der einzige Grund, diesen Verlag zu betreiben. Es ist kein Projekt, wo man irgendetwas verdient – im Gegenteil! Man hat so viel Arbeit damit, aber man macht das dann eigentlich nur aus Wohltätigkeitsgründen für andere Leute sowie zu Ehren der Altvordern.«

Nik Tarasovs jüngste Edition widmet sich dem Potpourri op. 3 von Ernest Krähmer. Er selbst meint, dass er nie auf die Idee gekommen wäre, dieses zu verlegen, weil es schon andere neue Ausgaben davon gibt.

Auch hatte er sich mit diesem Stück noch nicht auseinandergesetzt. Vielmehr interessierte ihn das »lange verschollene Stück« op. 2, von dem er schließlich einen Originaldruck finden konnte. Nachdem op. 2 relativ kurz und für eine separate Neuauflage kaum geeignet ist, kam ihm der Gedanke, es quasi als Vorstück zu op. 3 kombiniert herauszubringen, wozu es wahrscheinlich didaktisch auch gedacht war. Der eigentliche Grund, op. 3 neu zu edieren, war die glückliche Verfasserin dieser Arbeit:

»Ich hätte das alles nicht gemacht, wenn mich nicht eine gewisse junge Dame irgendwie dazu gebracht hätte, ihr pandemiebedingt via Skype ein wenig Csakan-Unterricht zu erteilen und zuzuhören. Also man kann wirklich sagen, durch die Arbeit mit dir habe ich angefangen das Stück zu ergründen und zu verstehen. [...] Weißt du, es gibt im Englischen eine sehr schöne Ausdrucksweise zum Lehren und Lernen. Im Deutschen heißt es ja, ›Sie lernte bei‹, im Englischen hingegen, ›She learned with‹, also sie lernte mit. Das impliziert ja, dass das eine Wechselwirkung ist. Man lernt ja immer zusammen, denn der Lehrer lernt auch etwas beim Unterrichten. [...] Das Englische ist hier eigentlich viel treffender und in diesem Sinn haben wir, glaube ich, dieses Stück zusammen kennengelernt.«

Beim gemeinsamen Erarbeiten faszinierte ihn, wie gut das Stück aufgebaut, wie schön es komponiert war. So fiel die Entscheidung, das Stück gemeinsam zu edieren und die Erkenntnisse in ein Vorwort einfließen zu lassen. Der neuen Musikergeneration wird dann eine Ausgabe mit einer Analyse vorliegen, welche aus dem Lernen, Kennenlernen, Miteinanderlernen entstanden ist. In Niks Worten: »Wir schaffen schon was Interessantes und Spannendes damit.«

Die der Verfasserin durch Nik Tarasov ermöglichte Aufführungspraxis von op. 3 kommentierte er auf folgende Weise:

»Da muss man dazusagen, du hast das Stück natürlich auch selbst mehrmals öffentlich vorgespielt [...] und damit sogar noch Preise gewonnen – das ist dann quasi noch das Schlagobershäubchen obendrauf!«

Es wird auch hier deutlich erkennbar, wie sehr alles ineinandergreift. So werden Kompositionen lebendig, man macht sich Gedanken zur inhaltlichen Struktur des Stückes und versucht das spielerisch umzusetzen, macht so intelligente Musik und anstelle einer Aneinanderreihung von Tönen ohne viel Zusammenhang.

Hätte man sich dieses Stück nicht so intensiv erarbeitet, hätte man es nur beiläufig gehört oder nur oberflächlich durchgespielt, so wären viele Dinge gar nicht aufgefallen. Die Struktur des Werkes entschlüsselt sich aus der Bedeutung seines Titels – des »Potpourris«, also in der Vielfalt der verwendeten musikalischen Elemente. Man hätte wohl kaum erkannt, dass Krähmer kompositorisch mitunter taktweise oder sogar innerhalb eines Taktes die Genres wechselt.

»Eben, dass er zum Beispiel ein bisschen Volksmusik bringt, dann ist er plötzlich wieder bei Mozart, dann spielt der irgendwie irgendwas Strenges, imitiert ein Orchester, imitiert Waldhornpartien oder ein Lied oder sogar eine Opern-Arie. Das alles zu erkennen und dann auf diesem armen kleinen Csakan verständlich umzusetzen, das ist schon nicht einfach. Es sind viele Aufgaben, denen man als Spieler gerecht werden muss und genau das sind die Tücken, die Herausforderungen von Krähmers Potpourri op. 3.«

Wahrscheinlich haben gerade sein Wille, seine Passion und die Intensität der Auseinandersetzung zur Folge, dass Nik Tarasov wiederholt den Wunsch äußert, man möge sich dem Csakan mit ähnlicher Begeisterung, Gewissenhaftigkeit und dem gleichen Ernst widmen wie dies BlockflötistInnen praktizieren, wenn sie Musik aus dem Früh- oder Hochbarock spielen und dabei auf Verzierungen, historische Aufführungspraxis sowie entsprechende Instrumente achten.



*Abbildung 23: Nik Tarasov bei einer Fortbildungsveranstaltung der Bundesakademie Trossingen im Jahr 2022.
(Foto: Julia Wetzel)*

In Worte gefasst ist hiermit eine Wegstrecke des Experten für Blockflöte, Csakan und Flageolet. Die Wegstrecke Nik Tarasovs – zentrale Persönlichkeit der heutigen Blockflötenkultur, Instrumentenentwickler, Restaurator, Komponist, Musikpädagoge, Autor von Fachbeiträgen, Gelehrter, beratendes Mitglied der Geschäftsleitung bei Mollenhauer, Betreuer der Aeon Workshop Collection, Notenherausgeber der Aura-Edition, Chefredakteur des Blockflötenmagazins Windkanal und Präsident der European Recorder Teachers Association, ERTA Deutschland.

Die Wegstrecke jenes Menschen, dessen Tätigkeitsaufzählung einen Satz benötigt, der ein eigener Absatz ist.

Doch dieser Weg ist noch lange nicht zu Ende. Es ist ein Weg für die Instrumente seines Herzens, für die Musik und zur Wiederentdeckung eines kleinen Teiles unseres Weltkulturerbes.

Mit den Worten von Nik Tarasov bedanke ich mich ganz herzlich und möchte dazu anregen, dieses Zitat zu verinnerlichen, denn vielleicht definiert es doch den Begriff Musik auf treffende Art und Weise:

*»Musik ist ...
das Verstehen, das Machen, das Durchdenken und das Zum-Klingen-Bringen,
irgendwas bewegen,
andere Leute überzeugen, unterhalten,
Spaß machen, selber Spaß haben,
Weiterkommen,
Entdecken.«⁶*



Abbildung 24:
50 Jahre Blockflötenwelt
(Foto: Markus Berdux)



Abbildung 25:
Nik am Beginn seiner Blockflötenkarriere
auf der Schulflöte der Marke Venus

⁶ Interview mit Nik Tarasov, geführt von Vincenta Prüger, 21. August 2021