

Die „deutsche“ Posaune (Das Orchester 7/8 1978)



I. Es gibt einige Musikinstrumente, die uns durch ihre Bezeichnung auf eine entweder vom Ursprung her oder durch die spätere Ausformung geprägte speziell nationale Gattung aufmerksam machen, und die sich von ihren Artverwandten in anderen Ländern unterscheiden, wobei selten eindeutig zu beurteilen ist, ob Herkunft, regional begrenzte Verbreitung oder die landesübliche Güte der Herstellung zum überwiegenden Teil als Merkmal der nationalen Etikettierung gedient haben.

Wir kennen beispielsweise die noch immer gebräuchliche englische Bezeichnung French Horn für unser Waldhorn, wodurch wir auf das mögliche Ursprungsland Frankreich hingewiesen werden. Bei der Flöte unterschied man im 16. und 17. Jahrhundert zwischen der *Fistula Anglica* (Schnabelflöte) und der *Fistula Germanica*, der „deutschen“ Querflöte. Das Wort Oboe kommt vom französischen „Hautbois“ = Hochholz; dagegen ist der Name Englisch Horn für die Altoboe vermutlich eine fälschliche Anglisierung. Im 18. Jahrhundert benutzten die Trompeter nach J. E. Altenburg die „deutsche“ Trompete in D (bezogen auf den Kammerton), die „französische“ in F, die „englische“ in G und die „italienische“ Inventionstrompete.

Diese Beispiele ließen sich noch vermehren. Die „deutsche“ Posaune – ein erst im 19. Jahrhundert aufkommender Typus romantischen Ursprungs, ist eine im Klangvolumen vergrößerte Posaune, die fast schlagartig, wenigstens in Deutschland und Österreich, später auch in Osteuropa, die bis dahin über mehrere Jahrhunderte ziemlich gleichgebliebenen Instrumente der Renaissance und des Barock verdrängt und so in Vergessenheit bringt, dass sie erst hundert Jahre später durch Prof. W. Ehmman und Dr. Gröninger zusammen mit den Bläsern des Kölner Rundfunk- und Gürzenichorchesters wieder entdeckt werden mussten (1953). (W. Ehmman, „Neue Blechblasinstrumente nach alten Modellen“, in: *Hausmusik*, 22. Jg. 1958)

Der heutige Gebrauch des Begriffes „deutsche“ Posaune weicht leider aus Unkenntnis der historischen Zusammenhänge und Tatsachen von dem ursprünglichen Sinn ab, woraus sich manche Missverständnisse unter Kollegen und Instrumentenmachern erklären. Ursprünglich bezog sich der Terminus auf eine Posaune, die sich von der damals im Abendland verbreiteten Norm, die wir heute im vereinfachenden Sprachgebrauch allgemein mit „Barock“posaune bezeichnen, dadurch unterschied, dass die seit der Renaissance unverändert gebliebene enge Mensur von rund 10 mm (bei Alt- und Tenorposaune) und die typische, schmale und wenig geschwungene Stürze bewusst wesentlich erweitert wurden. Die Anregung dazu kam von dem berühmten Münchner Akustiker Emil Schafhäütl (1803–1890), der die immer fühlbarer werdende Unzulänglichkeit der bisherigen schlanken Posaunen hinsichtlich ihrer Klangstärke in dem durch mehr Klangfülle und weichere Klangfarben geprägten romantischen Orchester erkannt hatte. Im Vergleich zu dem

herben, klaren, gefühlsstrengen Charakter des barocken und klassischen Orchesters erfuhr das romantische Orchester eines C. M. v. Weber, Schubert oder Schumann eine Komprimierung des Klanges, nicht zuletzt durch die Hinzufügung zusätzlicher Orchesterinstrumente bis hin zur Bass- und Kontrabasstuba (1840).

Aber auch in der Militärmusik erleben wir seit den „Wieprechtschen Reformen“ in Preußen eine die sinfonische Musik imitierende Komprimierung des Klanges durch die Einführung der weitmensurigen, konischen Flügelhornfamilie vom Kornett oder Flügelhorn bis zur 16-füßigen Tuba. Wieprecht selbst hatte die Tuba für seine Zwecke erfunden und von dem Berliner Instrumentenmacher J. G. Moritz bauen lassen. Dieses Ventilkornett in der Basslage wurde erstmalig am 27. Februar 1835 durch das 2. Garde-Infanterieregiment vorgeführt. Die dynamische Unterlegenheit der damaligen Posaunen wurde noch durch eine weitere Änderung der Musizierpraxis offenbar. War vorher der Diskant im Posaunensatz von Alt-,



V.l.: Barockposaune. Nachbau der Firma Meinel und Lauber, Geretsried (Modell: Drexelwetz). Mensur 10 mm, Stürze: 11 cm. – Französische Posaune nach 1900 von Adolphe Sax, Paris. Mensur: 11,5 mm, Stürze: 15,2 cm. – Deutsche Posaune. „Weschke“-Modell der Firma Kruspe, Erfurt. Mensur: 11,5 mm, Stürze: 22,5 cm. – Amerikanische Posaune. King 4 B mit Zug von Bach. Mensur: 13,4 mm, Stürze: 21,7 cm. Deutlich zu erkennen sind die unterschiedlichen Größen der Schallbecher und der unpraktische lange Zug an der Kruspe-Posaune

Tenor- und Bassposaune der klangarme, gedeckte, „stille“ Zink und seit Mozart das Unisono von je 2 Klarinetten und 2 Oboen, so übernahm diese Funktion nach der Erfindung der Ventile mehr und mehr die in dieser Lage nun chromatisch

beweglich gewordene Trompete. Deren Mensur von 10,5–12mm lag sogar noch über der der Posaune, ungefähr zwischen der Tenor- und Bassposaune. Die damals gebräuchlichste F-Ventiltrompete zeichnete sich durch eine wesentlich größere Klangsubstanz aus, vor allem in der tiefen und mittleren Lage, als die später sich durchsetzende kürzere B-Trompete, deren Mensur auch etwas verringert wurde (Dresdner Heckel-Trompete 10,9mm).

Für die Erweiterung von Mensur und Schallbecher der Posaune lagen also schon vor Wagner musikalisch genügend zwingende Gründe vor, so dass sich die neue Posaunen-Generation, die erstmals 1853 von V. F. Czerveny in Königgrätz gebaut wurde, sehr schnell in Österreich und Deutschland, aber auch in den slavischen Ländern durchsetzte, während die westlichen Länder, voran Frankreich und England, noch bis nach 1945 an der alten schlanken Mensur festhielten.

Richard Wagner, der allen Neuerungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaus sehr aufgeschlossen gegenüberstand, wovon seine Instrumentationen seit der „Ring“-Partitur zeugen (Tuben, Kontrabassposaune, Bassklarinetten, Basstrompete), bezog das größere Klangvolumen und die dazugewonnene Weichheit im Piano der neuen Posaune in das Kalkül seines musikdramatischen

Schaffens ein. Im Posaunensatz verzichtet er nach „Lohengrin“ als erster auf die Verwendung der klangdünnen Altposaune und schreibt schon im „Ring“ die von C. F. Sattler in Leipzig 1839 entwickelte Quartventilposaune als „Tenor-Bassposaune“ für die 2. und 3. Stimme vor. Ähnlich wie Wagner gingen später auch Brahms, Bruckner, Strauss u.a. von dem neuen Klangbild der weiten Posaune aus, so dass in deren Werken das orchestrale Kolorit, nämlich die Wucht oder die Weichheit des Posaunensatzes, werkgerecht nur mit der weiten Posaune zu realisieren ist. In französischen und englischen Orchestern war dies bis nach dem letzten Weltkrieg mit den dort gebräuchlichen engen Posaunen oder „Peashooters“ (Pusterohre), wie die Engländer sie nannten, fast unmöglich. Wir erfahren etwas darüber von dem Covent-Garden-Posaunisten G. Maxted, der das erste Konzert Furtwänglers nach dem II. Weltkrieg in London mitmachte, wo ein rein deutsches Programm mit der „Tannhäuser“-Ouvertüre, der „IV.“ Schumann und der „III.“ Brahms gegeben wurde, und der uns mit einem Schuss englischen Humors das vergebliche Bemühen seiner Posaunengruppe schildert, Furtwänglers ausdrücklichem Wunsch nach mehr Lautstärke in etwa zu entsprechen. Das lag natürlich nicht an den gewiss exzellenten Spielern sondern an den zu kleinen Posaunen (George Maxted, Talking About the Trombone).

Heute dagegen gibt es kaum einen Dirigenten, der nicht schon gewohnheitsmäßig oder automatisch mit deutlich abwehrender Geste das „Blech“ in seine dynamischen Schranken zu weisen sich genötigt sieht, auch in England. István Kertész, der oft in London dirigierte, empfand das schwere Blech dort als zu schwer. Inzwischen hatten nämlich auch die englischen Blechbläser auf die weiten Mensuren umgestellt.

Aus den hier dargelegten Gründen verwundert es nicht, dass dieser Posaumentyp allgemein „deutsche“ Posaune genannt wurde, zur besseren Unterscheidung von der engen barocken und der gleichfalls schlanken französischen und englischen Posaune. Mag sein, dass sich später diesem Terminus etwas von jener Anerkennung beimischte, die auch Berlioz auf seiner Deutschlandreise schon den hier überall ihm begegnenden Blechbläsern zollte. Auch der hochentwickelte deutsche Instrumentenbau, von dem damals viele Neuerungen und Verbesserungen ausgingen, trug zu dem guten Ruf bei. Doch technisch gesehen ist

die „deutsche“ Posaune nichts anderes als die gegenüber der engmensurierten Barockposaune um ca. 1–2 mm erweiterte und auch an der Stürze auffallend vergrößerte „moderne“ Posaune, wie sie zum Standardinstrument fast aller großen Sinfonieorchester in Ost und West geworden ist.

II.

Die heutige „amerikanische“ Posaune ist der Mensur nach und als Typ eigentlich eine „deutsche“ Posaune. Das kommt nicht von ungefähr, denn Amerika war das erste westliche Land, das die weite deutsche Posaune übernahm und nachbaute. Viele nach Amerika gegangene Musiker aus Österreich und Deutschland – wie der Trompeter Vincent Bach oder der berühmte Posaunist Serafin Alschausky – prägten zusammen mit namhaften deutschen Dirigenten den Klangcharakter des „Blechs“ in den großen Orchestern der USA. Daran änderte sich auch kaum etwas, als während des I. Weltkrieges mit dem Aufkommen einer gewissen Deutschfeindlichkeit beispielsweise deutsche Dirigenten zur Aufgabe ihrer künstlerischen Tätigkeit gezwungen waren, wie Carl Muck, der Dirigent des Boston Sinfonieorchesters. Vincent Bach (1890–1976), der in Wien auf der Maschinenbauschule sowie in Köln bei Monke Kenntnisse im Instrumentenbau erworben und in Köln besonders das „Kölner Mundstück“ schätzen gelernt hatte, begründete in den Staaten eine inzwischen zur Weltgeltung gelangte Firma, in der Trompeten, Posaunen und Mundstücke nach deutschem Vorbild hergestellt wurden. In seiner Werbung versäumt er deshalb auch nicht, auf den speziellen deutschen Klangcharakter seiner Instrumente zu verweisen. So heißt es in seinem Katalog über die Posaune „Stradivarius“ 42 B: „A dark, compact tone with a German Character ...“ und über die Trompete Nr. 180 MLV: „to produce the characteristic timbre of many great German orchestras.“

Andere amerikanische Firmen glichen sich diesem Trend zur weiten Mensur an. Als sich nach dem Ende des II. Weltkrieges im Zuge des Marshall-Plans der europäische Markt zunehmend amerikanischen Waren öffnete, gelangten auch Posaunen „made in USA“ nach Europa. Es gehört zu den Kuriositäten der Geschichte, dass erst über diesen Umweg die weite „deutsche“ Posaune nun auch in Frankreich und England Eingang fand.

In Deutschland hingegen begegnete man diesen „lackierten“ Posaunen zunächst mit Skepsis. Hier amerikanische Posaunen zu verkaufen, war so etwas wie Eulen nach Athen zu tragen. Man stempelte sie pauschal als „Jazzposaune“ ab, also als ein kleines, für Combobesetzungen noch gerade ausreichendes Instrument, und man übersah die Tatsache, dass die meisten amerikanischen Modelle im Durchschnitt sogar eine größere Mensur hatten als die gängigen deutschen. Die leichtere Ansprache war eine Folge der weiten Bauart! Vielleicht ließ man sich durch die meist etwas kleinere Stürze über die wahren Größenverhältnisse täuschen.

Trotz dieser Voreingenommenheiten und Missverständnisse, und trotz der hohen Preise war der Siegeszug der Bach-, Conn-, King- oder Reynolds-Posaunen in deutschen Orchestern nicht aufzuhalten. Der durch den Krieg und später durch die Teilung schwer angeschlagene und stagnierende deutsche Instrumentenbau hatte zunächst dem sich auf überlegene Technologie und günstigere Produktionsverfahren stützenden Verkaufsrezept der Amerikaner nichts Adäquates entgegenzusetzen. Die Präzision der hartverchromten Züge, die Verkürzung der Zugmaße, das leichtere Gewicht der Außenzüge, die leichte Ansprache auch der sonst kritischen Töne (wie des *gis'*), die Hebelmechanik des Quartventils, das Balancegewicht, das Zugschloss und vor allem die Ästhetik des „Finish“ durch den hart eingebrannten Klarlack, alle diese Vorteile, Neuerungen oder „Extras“ konnten von den damaligen deutschen Herstellern noch nicht geboten werden. Hohe Stückzahlen gestatteten den amerikanischen Firmen den Einsatz von kostspieligen Präzisionsmaschinen. Die beliebtesten Modelle waren jederzeit und über viele Jahre in stets gleichbleibender Qualität lieferbar. In größeren Fachgeschäften konnte man mitunter aus 10 Instrumenten des gleichen Modells seine Wahl treffen. Eine ähnliche Standardisierung, ergänzt durch ein weitgefächertes Sortiment, sorgte ebenfalls für einen erstaunlichen Absatz amerikanischer Mundstücke, besonders jener von Bach (Kölner Glockenform). Diese großangelegte Konfektionierung gestattete fast den Einkauf per Telefon, im Gegensatz zu der deutschen Maßschneiderei.

III.

Eigentlich hat der Titel „deutsche“ Posaune, nachdem der weitbohrige Typus inzwischen in allen Ländern verbreitet ist, seinen ursprünglichen, charakterisierenden Sinn verloren. In der Musikpraxis wird daher logischerweise, und nicht nur bei der Frage einer stilechten instrumentalen Besetzung und klanglichen Ausgewogenheit in der „alten“ Musik, generell nur noch zwischen der schlanken „Barockposaune“ und der großkalibrigen, internationalen „modernen“ Posaune unterschieden. Es ist nicht mehr ungewöhnlich, deutsche und amerikanische Posaunen innerhalb eines Orchesters in harmonischer Eintracht beieinander zu finden, selbst im Bayreuther Festspielorchester, wo vor 20 Jahren noch die erste amerikanische Posaune

mit fast puritanischem Eifer verketzert werden konnte. Nur wenige Orchester haben sich als Reservat erhalten, in denen das Credo des reinen deutschen Posaunensatzes allen Anfechtungen aus der „neuen Welt“ standhält. Das Berliner Philharmonische Orchester macht in ihren Stellenausschreibungen die deutsche Posaune zur Pflicht. Jede Posaunengruppe kennt das Problem, eine größtmögliche Homogenität in Klangfarbe und -stärke zu erzielen. Auch unter den deutschen Posaunen gab und gibt es viele unterschiedliche Modelle, die wegen der Bauart, wegen unterschiedlicher Messuren klanglich nicht gut zusammenpassen. Die deutschen Posaunisten haben deswegen jene amerikanischen Modelle favorisiert, die vermeintlich dem deutschen Klangcharakter am ehesten entsprachen; die Hersteller in den USA haben sich umgekehrt auf diese selektierende Nachfrage eingestellt. Vielleicht versuchten sie dabei manchmal deutscher als deutsch zu sein, indem sie noch weitere Messuren anboten. Auch die deutschen Posaunisten begünstigten diese Tendenz dadurch, dass sie wohlmeinend den größeren vor den kleineren Blasinstrumenten den Vorzug gaben.

Wenn man heute glaubt, gewisse Klangunterschiede zwischen einer deutschen und einer amerikanischen Posaune heraushören zu müssen, dann bewegen sich diese in jenen Toleranzen, wie sie auch zwischen verschiedenen Modellen deutscher Hersteller selbstverständlich sind, nämlich zwischen der „Virtuosa“ oder dem „Alschausky-Modell“ und der „Weschke“ von der Firma Kruspe in Erfurt, zwischen Alexander, Monke, Kuhn oder Scherzer, um nur wenige zu nennen, aber nicht in jenem markanten Ausmaß wie zwischen der Barock- und der „modernen“ Posaune.

Vielleicht lässt sich allgemein sagen, dass die amerikanischen Posaunen wegen einer mehr zylindrischen Bauweise etwas obertonreicher im Klang sind, was von nicht wenigen Dirigenten durchaus gewünscht wird. Sie sind nach der oben beschriebenen Selektion in ihrer Messur im Durchschnitt schon weiter als die ehemaligen deutschen Posaunen, was die Gefahr einer meist nicht mehr gewünschten Klangvergrößerung birgt, während viele Kapellmeister dem schlankeren Blechsatz den Vorzug geben. Die „Weschke“ von Kruspe, das Top-Modell der Berliner Orchester, hatte eine Rohrweite, eine Bohrung von 11,5 mm. Im Vergleich dazu: Die „King“ 3 B: 12,9mm, die „Bach“ 36: 13,4 mm, die „Bach“ 42: 13,9mm, die „King“ 4B und die „Conn“ 8H: 13,9 mm, dagegen die „Kruspe“ Bassposaune im 1. Zugrohr: nur 13,5mm, im 2. Zugrohr nur 14 mm! Das heißt, heute werden an der 1. Posaune schon Messuren benutzt, die fast an die der alten deutschen Bassposaune heranreichen.

Über die klangliche Beurteilung der deutschen Posaune gibt es selbst unter Posaunisten die widersprüchlichsten Ansichten und durchaus subjektive geschmackliche Unterschiede. Abweichend von einer landläufigen, vielleicht oberflächlichen Auffassung hebt Prof. Alfred Jacobs, der von 1924–1948 Soloposaunist der Staatskapelle Berlin und ständiges Mitglied des Festspielorchesters Bayreuth war, lobend den hellen und durchdringenden Klang der deutschen Posaune hervor. Damals hatte die Berliner Staatsoper zusammen mit der Kroll-Oper zeitweise bis zu 12 Posaunisten, von denen die ersten und zweiten alle das „Weschke“-Modell bliesen. Es war vielleicht die großartigste Gruppe, die es je gegeben hat!

Bei der Beurteilung der Klangfarbe eines Blechblasinstrumentes spielt die Lautstärke eine entscheidende Rolle. Mit wachsender Amplitude nimmt der Ton ein obertonreicheres Klangspektrum an. Eine kleine, schlanke Posaune, die vielleicht wegen einer eher konischen Bauweise im p und mf dunkel und gedeckt klingt, kann im ff durchaus eine hell-schmetternde Klangfarbe annehmen. Eine große, weite Posaune, die wegen eines eher zylindrischen Rohrverlaufs im p und mf hell und klar erscheint, kann, zumal wenn sie in einem kleinen Orchester im ff nicht voll ausgeblasen werden kann, mitunter nicht ganz die metallische Schärfe erzielen wie die enge. Beim gleichen Lautstärkeindruck muss man entscheiden, ob man den vorgestellten Posaunenklang auf einem „leisen“ Instrument durch lautes oder auf einem „lauten“ Instrument durch leises Blasen realisiert haben möchte. Wenn diese Zusammenhänge unseren Kapellmeistern vertrauter wären, würden sie sicher öfter von der Möglichkeit Gebrauch machen, gewisse Posaunenpartien auf Barockposaunen ausführen zu lassen, wie es an der Kölner Oper und im Gürzenichorchester seit 1972 ständig praktiziert wird.

Hinsichtlich der Klangfarbe ist es also nicht unerheblich, ob eine Posaune in einem großen („lauten“) oder kleinen („leisen“) Orchester gespielt wird. Was die Berliner Staatskapelle betrifft, von der vorher die Rede war, so kann man davon ausgehen, dass das dortige „Blech“ in der Lautstärke nicht zimperlich zu sein brauchte; man kann jenen Urteilen trauen, die das Berliner oder Dresdner Blech als kompakt, strahlend, hell, ja manchmal schneidend bezeichneten. In kleineren Orchestern konnte der Blechklang mit Rücksicht auf die Balance zum kleineren Streichapparat oder mit Rücksicht auf die Hörsamkeit eines kleineren Konzertsaaes nicht voll „ausgefahren“ werden, so dass die gleichen Posaunen hier weniger glanzvoll, vielleicht sogar stumpfer, dicker und unprofilierter erklangen. Zu weite Posaunen verschmelzen in diesem

Falle zu sehr mit dem übrigen Orchesterklang, statt als besonderes Register, wie es oft wünschenswert wäre, sich davon abzuspalten.

Eine Tendenz zu solcher Klangverschmelzung und -verdickung ist in der Posaunengruppe selber gegeben. Das wegen der räumlichen und stimmlichen Nähe stark ausgeprägte tonliche Anlehnungsbedürfnis der Bassposaune an die wesentlich weitere, stark konische, gewichtige Tuba führt unter Bassposaunisten zu einem bedenklichen Wettstreit um das weiteste Instrument, um das größte Mundstück und um den dicksten Ton. Dabei stellte schon Berlioz zu seiner Zeit das klangliche Übergewicht der Bassposaune gegenüber der Tenor- und Altposaune fest. (Berlioz-Strauss, Instrumentenlehre, S. 348). Die irrtümliche Ansicht, dass weitere Instrumente auch mehr Luft verbrauchen (das Gegenteil ist richtig!), fördert eine kraftmeierische Eitelkeit und die Fehleinschätzung der künstlerisch gebotenen Ausgewogenheit im schweren Blech. Die Faustregel scheint zu lauten: Der mit dem größeren Mundstück und mit dem größeren Ton hat recht. Solche Übertreibungen können zu einer Verabsolutierung des Bassposaunen-Tones führen. Wird aber die Bassposaune zum Maß aller Dinge, nämlich des Posaunentones schlechthin, bewegen wir uns auf eine Aufblähung der Mensuren und einen hecklastigen Blechsound zu. Die schon manchmal spürbare Kluft zwischen Trompeten und Posaunen wird größer. Machen aber die hohen Posaunen diesen Trend nicht mit, dann driftet die Bassposaune zusammen mit der Tuba vom übrigen Blech-Block in Richtung einer „Verhornung“ ab. Die Neigung einiger amerikanischer Tubisten, die F-Tuba durch die noch weitere und größere C-Tuba zu ersetzen, muss uns früher oder später auf diese Gefahr aufmerksam machen. Wenn man berücksichtigt, dass auch die 1. Trompeter immer häufiger zur kleineren C-Trompete greifen, dann kann man die zwischen diesen beiden Extremen klaffende Klang-Kluft nicht übersehen, zwischen der die Mittelstimmen ihren dynamischen und klangfarblichen Balanceakt vollführen.

Die verschiedene Auslegbarkeit der Klangfarbe einer Posaune erschwert eine einwandfreie Definition dessen, was wir heute unter einer „deutschen“ Posaune verstehen. Posaunisten und Instrumentenmacher sind sich darüber nicht einmal einig. Aber selbst wenn wir es wüssten, stellt sich uns die Frage, ob wir ihren Klang für unsere Orchester noch wünschen sollen, ob das dunkeltimbrierte, hornhörige, romantische Orchester noch dem gewandelten Klangempfinden entspricht, oder ob wir, nach dem Vorbild der „Orgelbewegung“, die von der romantischen Orgel weg zu einem engmensurigen-zylindrischen, barock-obertonreichen Klangbild gelangte, dem schlanken, obertonbetonten, nicht verschmelzenden, sondern sich deutlich abspaltenden Blechregister den Vorzug geben wollen.

Von der bautechnischen Seite her sind die meisten der noch nach dem II. Weltkrieg entwickelten „deutschen“ Modelle längst überholt und verdienen nicht, heute kopiert zu werden. Nehmen wir die einst berühmte „Wesche“-Posaune von Kruspe: Ihr Zug braucht einen um ca. 5 cm längeren Arm, um noch die 7. Position zu erreichen. Der Aussenzug mit seinem Gewicht von rund 350 g ist fast um 150 g schwerer als bei den besten amerikanischen Fabrikaten.

Die deutschen Instrumentenmacher können hinter den unbezweifelbaren technischen Vorteilen der besten amerikanischen Posaunen nicht zurückbleiben; abgesehen davon sind die Möglichkeiten zu deren technischer, klanglicher und stimmungsmäßiger Verbesserung längst nicht erschöpft. Die Zusammenarbeit mit der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig bietet die Chance zur weiteren Vermehrung des Know-how.

Eine neue „deutsche“ Posaune hätte wohl ihren Sinn, aber nicht in jenem ursprünglichen, wie er eingangs beschrieben wurde, da sich diese Deutung und Bedeutung überholt hat, sondern als eine echte Alternative zur heutigen amerikanisierten Posaune, auf deren Herstellung und Entwicklung die deutschen Posaunisten wegen der kontinentalen Entfernung keinen unmittelbaren Einfluss nehmen können. Allerdings müssten die deutschen Instrumentenbauer mehr als bisher unvoreingenommen, aber mit einem kritischeren Sachverstand auf die Wünsche und Vorstellungen der hiesigen Bläser eingehen und den Mut haben, liebgewordene, aber überholte Gewohnheiten neuen Ideen zu opfern. Aber wohlgemerkt, es geht nicht um die Konstruktion einer Trombone „teutonico“, sondern um eine „moderne“ Posaune, die den Erfordernissen der heutigen Musikpraxis, dem gewandelten Klangempfinden und -bewusstsein in den auch durch das zeitgenössische Schaffen und durch die moderne Schallaufzeichnungstechnik herausgeforderten Orchestern gerecht wird.

Nachträgliche Anmerkungen zum Artikel: Die 'deutsche' Posaune.

1) Georg Maxted (Talking About the Trombone)im Kapitel: A Short History: “I have played on a Neuschel Instrument dated 1557 and it would appear that the absence of the characteristic “flare” on the end of the

“bell”section precludes any possibility of a real fortissimo, as we know from the modern instrument, but of course pianissimo was considerably easier to produce, especially on the large conical mouthpiece, usually made of ivory, used with these instruments.”

“One interesting point is that the bore of the slide of the Neuschel exactly fitted my Instrument, at that time a medium bore, showing how little change had taken place over the years (or could it have been that my instrument was a little out of date?).”

“The English and French produced a narrow bore retaining much of the original shape, whilst the Germans and Austrians produced a wider bore with a more sonorous sound.”

“I remember on one occasion playing for Furtwängler on his first concert after the war – “Tannhäuser Ouvertüre” opened the programme followed by Schumann “4th Symphony” and Brahms' “III.” We were using medium bore instruments larger than those in general use in Britain at the time but still not large enough for Furtwängler. We gave all we had in the way of sound which was quite considerable. Furtwängler looked up and said 'You will give me a little more on the concert, won't you?' Well, I did what I could but I fancy neither of us was very satisfied with the result.”

“At that time we were using small bore instruments, commonly known as 'peashooters' and the harder I worked the thinner the sound became; it was quite inadequate.”

2) Andre Lafosse (Traite de pédagogie du trombone à coulisse, Leduc 1955, S. 16): „Die deutschen und amerikanischen Instrumentenbauer liebten größere Stürze, als man in Frankreich gewohnt war. Dem kommt keine besondere Bedeutung zu. Denn von einem bestimmten Maß an - 15 bis 16 cm Durchmesser - ist das lediglich eine ästhetische Frage, weil die Stürze dann weder auf die Klangschönheit noch auf das Klangvolumen Einfluss hat.“

Diese Ansicht ist oberflächlich und ignoriert die Tatsache, dass die deutsche Posaune nicht nur an der Stürze, sondern im gesamten Rohrverlauf weitmensurierter dimensioniert ist.