

„HER MAJESTY THE TROMBONE“ –REPLIK AUF DIE KRITIK VON YEO UND WEINER

Meinem Buch „Ihre Majestät die Posaune“ in englischer Übersetzung widmeten die beiden Amerikaner, Douglas Yeo und Howard Weiner, einen ziemlichen oder unziemlichen Verriss. Die beiden einander bekannten und befreundeten Posaunisten empfanden es offenbar als Zumutung, dass sich ein deutscher Posaunist erdreistet, mit einem Posaunen-Buch in der amerikanischen Prärie zu wildern. Dagegen musste vorgegangen werden. Am besten mit verteilten Rollen im Zweierpack und durch als Reviews getarnte Schmähchriften. Aber ziemlich unamerikanisch feige von hinten gegen einen, der sich nicht wehren kann. Yeo als ehemaliges ITA-Vorstandsmitglied konnte seine Rezension dem ITA-Journal andienen und Weiner benutzte seine Hauspostille „Historic Brass Association Journal“. Eine Gegendarstellung meinerseits war unter diesen Auspizien von vornherein ausgeschlossen.

Mit dem Verriss kann ich aber leben, weil ihn die wenigsten gelesen haben dürften. Schon gar nicht in Deutschland. Ohnehin bin ich in den Jahrzehnten meiner Orchesterpraxis gegen realitätsferne Konzert- und Opern-Rezensionen abgehärtet worden.

Persönlich kenne ich die beiden Kritiker nicht. Yeo war Bassposaunist in Boston und Weiner lebt als Hobbyposaunist in Freiburg im Breisgau. In ihren Biografien kann ich keine zu einer fairen Buchbeurteilung nötigen Befähigung erkennen; dementsprechend sind auch ihre Rezensionen. Wenn ein Satz zutreffend ist, dann hier: *Si tacuisses, philosophus manisses*.

Wenn nicht Befähigung, dann offenbar Eigendünkel war die Triebfeder ihrer Gehässigkeit. Vielleicht brauchten die Brüder im Geiste für ihre Homepage noch eine Duftnote. Sie stinkt!

Aber es könnte auch hinterhältiger sein. Vermutlich geht es gar nicht um mein schönes Buch, sondern um ein Machtgerangel auf der Vorstandsebene der ITA (International Trombone Association). Ich fürchte, Kenneth Hanlon ist das eigentliche Ziel der Intrige. Er hat in seiner Eigenschaft als ITA Executiv Board Chair das Vorwort zu meiner englischen Ausgabe geschrieben und überhaupt diese Veröffentlichung promotet, wie man auf neudeutsch sagt. Durch ihn wurde für die Übersetzung der Germanistik-Professor an seiner Universität in Las Vegas, Daniel C. Villanueva, gewonnen und honoriert. Das erklärt auch, warum die fehlerhafte Übersetzung einiger Fachausdrücke für Yeo ein so herausgehobenes Thema ist, an dem er eine halbe Seite verschwendet, wo ein Nebensatz ausgereicht hätte. Hanlon ist offenbar der eigentliche Sündenbock für Yeo. Von seinem „Review“ hätte ich nie etwas erfahren, wenn sein Elaborat nicht Gegenstand einer Diskussion im Vorstand der ITA eben wegen Hanlons verantwortlicher Rolle gewesen wäre. Übrigens hat ein weiterer Präsident der ITA, Prof. Heinz Fadle, das Geleitwort zu meiner deutschen Ausgabe geschrieben. Auch ihm versuchte seinerzeit der Querulant das Amt streitig zu machen.

Meine Absicht soll es hier nicht sein, auf die Gehässigkeit eines Bassposaunisten einzugehen. Aber wegen der Erwidungsverweigerung und um der Sache willen müssen einige Tatsachen geradegerückt und eindeutige Fehler korrigiert werden, auch Fehler, die sich der Rezensent erlaubt.

Dessen grundsätzlicher Fehler besteht darin, dass er offenbar mein Vorwort zur ersten Auflage nicht gelesen oder verstanden hat. Daraus hätte er entnehmen können, dass mein Buch nur das en passant gesammelte Material gewissermaßen als Nachlass der Posaunenzunft zur weiteren Verarbeitung weitergeben will, bevor es beim Trödler landet. Ausdrücklich betone ich hier die „Unvollständigkeit und Zeitlichkeit der Schrift“, die nicht den Anspruch erhebt, mit jener Elle gemessen zu werden, die man an eine Enzyklopädie oder Dissertation anlegt (nebenbei gesagt, es gibt durchaus schlechtere Doktorarbeiten!) Nein, „Ihre Majestät“ ist nicht autoritär, sondern stellt sich der Kritik und erwartet eine lebhaftige Diskussion und fachliche Ergänzung und Vertiefung des Themas „Posaune“. Auch Yeo hätte dazu etwas Bereicherndes beitragen können, statt so wenig hilfreich zu polemisieren.

Aus diesem ersten Fehler ergibt sich ein zweiter mit der pauschalen Unterstellung, dass mein Buch veraltet ist. Als Beweis genügt ihm, dass ich die nach 1990 in den USA erschienene Fachliteratur in meiner Bibliographie nicht aufgenommen habe. In Wirklichkeit unterschlägt er, dass ich in meinem Buch reichlich Neues und erstmals Veröffentlichtes bringe, was fast ein Drittel meiner Arbeit ausmacht. Wenn er schon den Nachlass-Charakter meines Buches nicht begriffen hat, warum hat er auch noch den Untertitel meines Buches überlesen, der bescheiden von einer „Entdeckungsreise“ und nicht von einer Enzyklopädie spricht? Yeo verdirbt sich mit einem von Vorurteilen verengten Blick ein unbeschwertes Reiserlebnis und übersieht

das Beste. Wie sagt Franz Liszt: „Den Wert eines Stückes bestimmt nicht die Fehlerlosigkeit, das Verschweigen der Schönheiten kommt aber einer Verurteilung gleich.“

Yeos dritter Fehler ist der schlimmste. Er hat das Wichtigste meines Anliegens gar nicht verstanden, das darin besteht, dass ich der verbreiteten Legende widerspreche, wonach die Posaune ein Abkömmling der Trompete sei. Für ihn ist es „sprachliche Gymnastik“. Das zeigt mir, dass es aussichtslos ist, ihm durch weitere Sprachübungen diese komplizierte Materie begreiflich zu machen, also Dinge, die weit vor der Entdeckung Amerikas zurückliegen. Er kennt nur die King James-Bibel, und die kennt nur die *trumpet*.

In diesem Zusammenhang ist auch seine Anmerkung zu der „*bucina*“ von unüberbietbarer Selbstgerechtigkeit. Sie dient ihm als ein Beleg neben anderen dafür, dass ich die Quellen und neuesten Forschungsergebnisse nicht kenne. Aber er irrt. Notabene, über die wechselweise Zuordnung von *cornu* und *bucina* ist der Streit noch längst nicht ausgestanden. In meinem Buch habe ich mich bewusst daran nicht beteiligen wollen. Die Schriften von Friedrich Behn, Günther Fleischhauer und anderen stehen brav in meiner Bibliothek. Das Bodenmosaik mit dem Bucinabläser, der von den beiden vorgenannten Autoren als Hornbläser bezeichnet wird, habe ich selbst in der römischen Villa in Nennig gesehen. Vegetius (*bucina quae in semet aereo circulo flectitur*) aber kann man nicht einfach vom Tisch wischen. Und was weiß Wikipedia darüber?:

„Die Bucina ... war ein Blechblasinstrument aus Bronze mit oder ohne Mundstück in der Art einer Naturtrompete*) von 3,5 Metern Länge. Sie wurde meist gebogen ausgeführt, damit sie die Spieler um Kopf oder Schultern tragen konnten.“ Weiter heißt es: „Inwiefern sich das *cornu* von der *bucina* unterscheidet, ist umstritten.“ *)Anmerkung: Hier haben wir wieder die Erbsünde von Curt Sachs: „...in der Art einer Naturtrompete...“. Warum nicht Naturposaune?

Man wird sich also noch weiter streiten, mit oder ohne Yeo. Worum es mir lediglich geht – und jedem Posaunisten müsste es auch darum gehen - ist die Logik, dass aus dem Wort *bucina* die sprachliche Entwicklung über die südfranzösische *buisine* zur deutschen *busune* und schließlich Posaune resultiert. Übrigens hat Ottorino Respighi, ein Italiener und Nachfahre der Römer, im Finale seiner sinfonischen Dichtung *Pini di Roma* (1924) nachgebaute römische Bucinen eingesetzt. Gelegentlich einer Aufführung durch das Kölner Gürzenich-Orchester am 13.1.1986 unter Yuri Ahronovitch haben wir den Bucinenpart vom „Bonner Bucina-Ensemble“ ausführen lassen. Dieses Ensemble aus Musikern des Bonner Beethoven-Orchesters und des Kölner Gürzenich-Orchesters benutzt nachgebaute Instrumente nach dem Vorbild der *bucina* von Nennig. An Muscheltrompeten hatte Respighi am wenigsten gedacht!

Wenn es nur um Novitäten in einem Buch ginge, bitte sehr: Neu und übersichtlich ist meine (wenn auch nicht vollständige) Aufstellung der Belege für die *buisine*, *busune*, *prosone*, also Posaune in der frühmittelalterlichen französischen und deutschen epischen Dichtung. Ebenso neu ist meine Zusammenstellung der Stellen in der Luther-Bibel, in denen die Posaune vorkommt. Brandneu sind auch die Kurzbiographien und Bildzeugnisse namhafter Posaunisten des 19. und 20. Jahrhunderts. Einzig ist die Tabelle aller im Festspielorchester Bayreuth tätigen Posaunisten und Basstrompeter. Ebenfalls bisher unveröffentlicht meine Tabelle über die von mir angeblasenen und vermessenen Posaunen der Nürnberger Meister im Germanischen National-Museum in Nürnberg. Wer kann sich rühmen – die beiden Rezensenten gewiss nicht! - alle Instrumenten-Museen in Deutschland, Österreich, Ungarn, Schweiz, Frankreich, Belgien, Dänemark besucht und deren Posaunen gesehen zu haben? Dazu auch die zweitälteste Posaune bei René Clemencic in Wien, als er sie noch nicht hatte versteigern lassen, die Privatsammlung des Pastors Bernoulli in Schloss Greifensee, bevor sie nach Basel ging, das Trompeten-Museum im Schloss Säkingen, als Ed Tarr noch der Kustos war, und die Instrumentensammlung von Franz Xaver Streitwieser im Schloss Kremsegg, wo ich die Diskantposaune von Kofahl fand. Ich habe sie alle gesehen! Das findet sich authentisch im Anhang meines Buches. Was ist daran veraltet?

Auch mein Kapitel über die technisch-akustische Seite der Posaune ist originell. Viele kursierende Unsicherheiten über Ansatz, Atmung und Klangeigenschaft werden ausgeräumt.

Die Portraitfotos verdanken wir zumeist der Sammlerfreudigkeit von Arno Hansen. Ich rechne es mir durchaus als mein Verdienst an, dass ich seinen Nachlass von seiner Schwiegertochter, Frau Leni Hansen, nach langen Verhandlungen für unser „Zentralarchiv Posaune“ gewinnen konnte, wodurch ein reiches

Konvolut gesichert wurde und nun in der von mir zusammengetragenen und gestifteten „Sammlung Posaune“ der Münchner Musikhochschul-Bibliothek allgemein zugänglich ist.¹

Die Tabelle der im Bayreuther Festspielorchester tätigen Posaunisten entstand während meiner 27-jährigen Mitwirkung im Orchester, wo ich die fast lückenlosen Eintragungen der Kollegen in den teilweise handgeschriebenen Stimmbüchern durch Unterlagen aus dem Richard-Wagner-Archiv ergänzen konnte. Diese Tabelle hängt jetzt im Stimmzimmer der Posaunen auf dem „Grünen Hügel“ und wird von den nachfolgenden Kollegen kontinuierlich weiter aktualisiert. Was ist daran veraltet?

Im Jahr 1969 wurde erstmals die Musikabteilung des im Krieg zerstörten Germanischen National-Museums eröffnet. Eine Woche nach der Eröffnung erlaubte mir deren Leiter, Dr. John Henry van der Meer, alle ausgestellten Posaunen der Nürnberger Meister anzublasen und zu vermessen. Die eigens aus den Vitrinen genommenen Posaunen waren in einem separaten Raum auf Tischen ausgelegt und standen mir einen ganzen Tag lang zur Verfügung. Wegen dieser gewonnenen Erkenntnisse des Bau-Schemas der Nürnberger Posaunenmacher konnte ich später bei René Clemencic in Wien auch Heinrich Theins Irrtum aufklären, der die zweitälteste Posaune von Jörg Neuschel fälschlich als Tenorposaune interpretierte und so auch nachbaute. Was ist daran veraltet?

Yeo versteigt sich des Weiteren zu dem Pauschalurteil, meine Arbeit wäre ein „tief falsches Buch“. O heilige Einfalt!

Auch der von ihm gerühmte Trevor Herbert (sein Buch „Trombone“ erschien erst 2006!) gibt für das erste Beispiel eines Posaunenglissandos Arnold Schönberg an. In der Tat wird in dessen sinfonischer Dichtung „Pelleas und Melisande“ (1902) das Glissando vom Anfangs- bis zum Zielton mit allen chromatischen Zwischentönen ausgeschrieben in der Fußnote erklärt. Schönberg hält das Patent, weil er als erster dafür allgemein bekannt war und nicht die von Yeo aufgetischten Glasunow, Rimsky-Korsakow und Elgar. Wie tief falsch ist das?

Nun zu meinen Fehlern: Dass Schumann für den Ausspruch über Robert Müller zeitlich nicht in Frage kommen kann, das hat Yeo immerhin erkannt. Müller war durchaus eine Perle des Orchesters, das hätte natürlich jeder andere auch sagen können. Schumann konnte hingegen nur Belcke, mehr noch Queisser gemeint haben. Eine belanglose Binse.

Ein echter mir unterlaufener Lapsus ist die falsch betitelte Mozart-Arie. Dabei war ich seinerzeit selbst daran beteiligt. Nach meinem Kalendereintrag und meiner verblassten Erinnerung habe ich diese Arie mit der obligaten Altposaune am 30.7.1966 bei den Sommerspielen in Hitzacker gespielt. Das Konzert wurde vorher im Funkhaus Hannover aufgezeichnet. Die Aufnahme – wie ich jetzt erfahren konnte - befindet sich im Schallarchiv des Norddeutschen Rundfunks Hamburg und belegt, es handelte sich um *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (KV 35) des jungen Mozart, mithin auch um die Tenorarie mit obligater Altposaune: *Jener Donnerworte Kraft*. Es war die deutsche Erstaufführung mit dem Münchner Kammerorchester unter der Leitung von Günther Weißenborn. Folglich bin ich der erste Posaunist, der dieses Altposaunen-Solo geblasen hat. Damals hat kein Posaunist diese Arie gekannt! Ken Shifrin gab erst 1986 die Noten dazu in Virgo Music Publishers heraus. Aber bitte, für mich ist es ein nachträgliches Erfolgserlebnis.

Auf den Schmalspurposaunisten Weiner einzugehen, kostet Überwindung. Yeo hat ihm arbeitsteilig etwas überlassen, damit er in die gleiche Kerbe hauen kann. Zwei gegen einen ist auch schlagkräftiger. Weiner schwingt sich auf das akademische Katheder in der erschlichenen Attitüde eines Doktorvaters und sucht krampfhaft nach Plagiaten und unrichtig zitierten Quellen. Auch er hat mein Vorwort nicht gelesen und verkennt, dass ich mitnichten eine Dissertation noch eine Enzyklopädie im Sinne hatte. Soll er doch selber eine schreiben. Der verhinderte Akademiker möchte uns etwas vorgaukeln und behandelt mich wie einen der deutschen Sprache nicht mächtigen oder des logischen Denkens nicht fähigen Amateur. Ich empfehle ihm meine zweibändige Dokumentation über die Geschichte meines Orchesters. Da kann er in 2600 Fußnoten Quellenstudien betreiben.²

¹ http://bibliothek.musikhochschule-muenchen.de/index.php?option=com_content&task=view&id=652&Itemid=510

² „Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker – Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters“, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Band 169, Edition Merseburger 1269. © 2009 Verlag Merseburger Berlin GmbH, Kassel. ISN 0522-7046, ISBN 978-3-87537-318-9, www.merseburger.de.

Bei dem von mir zitierten Overton³ möchte Weiner mir Plagiatverdächtiges unterstellen. Wie sagte Goethe: „Die sämtlichen Narrheiten von Plagiaten und Halbbentwendungen erscheinen mir läppisch.“ Und weiter in seinem *Faust* lesen wir: „Wie würde dich die Einsicht kränken, wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, das nicht die Vorwelt schon gedacht.“ Warum sollte ich Overton in seiner klugen Quellenausbeute übergehen?

O weh, bei Johannes Kuhnau fliegt Weiner noch weiter aus der Kurve, indem er mir zu unterstellen sich erdreistet, ich hätte den Musikerroman *Der musikalischen Quacksalber* nicht gelesen. Wie man sich irren kann! In der Tat, das Büchlein war zu meiner Zeit nur schwer, nur über Fernleihe einsehbar. Heute aber übers Internet kein Problem. Wenn er es selbst gelesen haben sollte, dann hat er es aber nicht verstanden. Das in humorvoll ironischer Weise zwischen zwei Streithähnen geführte Gespräch widerspiegelt durchaus die in der Überlieferung lebendig gebliebene Rangordnung der Instrumente und die Rivalität zwischen Streichern und Bläsern, und die Pflege von Standesbewusstsein und Standesdünkeln, die gerade in den Musikerzünften und in der Öffentlichkeit selbstverständlich waren. Etwas davon lebt sogar noch in unsern heutigen Orchestern fort: Die Holzbläser sind die „Stars“, dann folgen die Blechbläser und am Ende rangieren die „Fußbläser“ der Streicher. Aber das kann nur ein Orchesterhase wissen. Weiner bleibt das für immer versagt.

Übrigens, es drängt sich mir der Verdacht auf, dass Weiner erst durch mein Buch auf Kuhnau aufmerksam gemacht wurde. Das gleiche würde ich auch von Overton und Frischlin sagen. Eigentlich wird Kuhnau im obengenannten Sinne nur von Wilhelm Ehmman in seinem „Tibilustrum“⁴ erwähnt, allerdings ohne Quellenangabe und Seitenzahl. Also Weiner will sich hier als Schlaumeier aufspielen, während er lediglich die Stichwörter in Wikipedia abgrast. Überdies nimmt sich Weiners Exegese neben der Ehmmanns mehr als jämmerlich aus!

Wie Yeo stolpert auch Weiner über meine fundierten Beweisführungen, durch die ich der herkömmlichen Lesart widerspreche, nach der die Posaune sich aus der Trompete entwickelt habe, also deren Abkömmling sei. Mein Anliegen ist es hingegen, der Posaune erstmals das Terrain zurück zu erobern, das fälschlich der Trompete allein zugesprochen wurde. (In diesem Zusammenhang sind nicht die Zugposaune und die Ventiltrompete zu denken!) Auch der berühmte deutsch-amerikanische Trompeter Edward Tarr gestand mir zu, nachdem er mein Buch gelesen hatte, dass Trompete und Posaune durchaus gleichberechtigt Anspruch auf das „heilige Land“ der Vorgeschichte haben. Der alttestamentliche Jubal ist beider Vater.⁵ Der deutschsprachliche Begriff „Posaune“ entstand zeitgleich und parallel zur welschen „Tromba“. Dafür stehen die von mir zitierten Beispiele in der epischen Dichtung des Mittelalters und in vielen anderen Quellen. Zugegeben, es ist für einen Nichtdeutschen schwer, den deutschen Sprachgebrauch „Posaune“ zu verstehen und die Bedeutung der lutherischen Bibelübersetzung zu würdigen, durch welche die Posaune in Deutschland, Österreich und anderen Anrainern im Volksmund, in der Umgangssprache und Bildungssprache, in der Poesie, in der Belletristik, in der Literatur und in ikonographischen und musikalischen Werken (z. B. Mozarts „Tuba mirum“ oder Brahms’ „Ein deutsches Requiem“) populär wurde und bis heute zum sprichwörtlichen, auch metaphorischen Sprachschatz gehört: „Posaunen des jüngsten Gerichts“, „Posaunenengel“, „Posaunen von Jericho“ oder die in der Sammlung Burri angeführte „Jerichoposaune“ (Kontrabassposaune der Posaunenchor). Meine These ermöglicht es mir, eine Geschichte der Posaune vorzulegen, die nicht nur die Anfänge der Blechblasinstrumente in einer Gesamtschau einbindet, sondern auch die „Naturposaune“ vor der Erfindung des „Zuges“ nicht den Trompetern überlässt. Die Posaune lediglich als Zugposaune zu begreifen, ist zu bequem und deutschsprachlich falsch. Vor der Erfindung des „Zuges“ gab es die zuglose Posaune, also „Naturposaune“. Der „Zug“ hat den deutschen Namen Posaune nicht geändert, ja anders als die burgundische *saquebute* oder englische *sackbut*. So einfach ist es! Weiner hat das nicht verstanden, auch nicht die Tatsache, dass ich die philologische Frage nicht anspreche, ob Luther die alttestamentlichen Instrumente instrumentenkundlich richtig übersetzt hat. Und nebensächlich ist auch die Frage, ob Luther schon die „Zug“posaune gekannt hat. Weiner empfehle ich, meinen ausführlichen Aufsatz auf meiner Homepage zu lesen, „Die Posaune ist kein Abkömmling der Trompete“, und er sollte

³ Overton, Friend Robert: Der Zink, Mainz 1981.

⁴ Ehmman, Wilhelm: Tibilustrum/Das geistliche Blasen, Bärenreiter Kassel und Basel 1950, S. 45.

⁵ Johann Kuhnau behauptet z. B. in seinem literarischen Quacksalber: „Jubal, als der Vater aller Musicorum, war, laut seines Ebräischen Namens, ein Posauner...“ Dagegen schreibt der Trompeter Johann Ernst Altenburg dem Jubal neben anderen die Erfindung der Trompete zu.

sich nicht scheuen, die Seiten 17–31 meines Buches nochmals aufmerksam und unvoreingenommen zu studieren. Bei Yeo wäre das hoffnungslos.

Die anderen Novitäten in meinem Buch muss ich hier nicht noch einmal aufzählen. Für unvoreingenommene Interessierte ist mein Buch durchaus eine Fundgrube.

Dass mein Buch zu wenige Abbildungen bringt, wie Weiner bemängelt, ist wohl ein Witz. Neben den vielen erstmals veröffentlichten Bildern von Posaunisten ist die neu entdeckte Diskantposaune von dem Schweriner Hoftrompeter Kofahl aus dem Jahre 1677 eine Novität, die zig alte Ladenhüter ausreichend ersetzt.

Weiner bemängelt ferner, dass ich auf Daniel Speers A-Posaune nicht eingegangen bin. Warum sollte ich? Damit mögen sich die Alte-Musik-Puristen rumplagen, die schon auf der B-Posaune kaum den 7. Zug erreichen!

Daniel Speers „Grundrichtiger Unterricht...“ ist übrigens ein alter Hut, und das Faksimile von Peters schon seit 1974 bekannt und seitdem in meinem Besitz. Da wollen einige Schlauberger mit 30-jähriger Verspätung eine epochale Entdeckung gemacht haben, nämlich die dort beschriebene Tenorposaune mit der Applikatur in A. Wie käme ich dazu, auf diese unausgegrenzte Diskussion einzugehen? In meiner im Anhang (Seite 246 ff.) aufgelisteten Tabelle der Museumsposaunen stehen, über alle Epochen verteilt, 46 Tenorposaunen in B. Die älteste Posaune von Schnitzer ist von 1551. Speer beschreibt seine um einen halben Ton längere Posaune erst 1697, also fast 150 Jahre später. Nota bene, es gab auch die einen Ganzton kürzere Bassposaune in G und die um einen Ganzton kürzere Tenorposaune in C, die Weschke angeblich für „Lohengrin“ benutzt hat.

Die von mir im Germanischen National-Museum zu Nürnberg angeblasenen und ausgemessenen Posaunen der ältesten Nürnberger Posaunenmacher-Meister stehen alle in B, Es oder F nach unsrer heutigen Stimmung. Auch die am Anfang des 19. Jahrhunderts neu entwickelten Instrumente der Sax-Hörner, der Bügelhornfamilie, einschließlich der Tuba stehen in diesen B-Tonarten. Sogar die Klarinette steht in B. Viele B-Instrumente werden in C notiert, sind also transponierende Instrumente, warum nicht eine B-Posaune in A? Zu dieser Zeit unterschied man nicht mehr zwischen Chor- und Kammerton. Es bestand also offenbar nie ein Bedarf, von diesen Grundstimmungen abzuweichen. Versuche mit der C-Posaune hatten keinen Erfolg. Wenn es je eine A-Posaune gegeben hat, dann ist sie so tot wie die Diskantposaune.

Bleiben wir gleich bei der Diskantposaune. Es wird mir schwindlig zu sehen, wie hochtrabend Weiner auf seinem Diskantposaunen-Steckenpferd rumturnt („The Soprano Trombone Hoax“) und den armen Kunitz anrennt, um ihn aus dem Sattel zu werfen!

Auch wenn Kunitz' Beurteilung des Zinken überholt ist (er hat ihn nicht gekannt und gehört), kann man sein Kapitel über die Sopranposaune in seiner „Instrumentation“⁶, durchaus als sehr plausibel und nützlich betrachten, und es stützt meine eigene Erfahrung durch die in dieser Thematik liegende innere Logik.

Als Gluck seinen *Orfeo* 1774 in Paris uraufführte und Mozart seine *Große C-Moll-Messe* 1782 komponierte, war der Zink, der bis dato die nur auf dem Papier stehende Sopranposaune ersetzt hatte, nicht mehr im Gebrauch und musste nun seinerseits ersetzt werden. Dafür bot sich die von Denner nach 1700 erfundene Klarinette an, da die Trompeten noch keine Ventile hatten. Wenn nicht die Komponisten selbst ihre Instrumentation änderten, wurde das von späteren Herausgebern besorgt. Bei der Pariser Uraufführung von *Orfeo ed Euridice* hat Gluck die Cornetto-Stimme den Oboen und Klarinetten teils einzeln, teils unisono übertragen. Kunitz schreibt, dass dieses Ersatzverfahren üblich wurde und auch von Mozart in seiner Zauberflöte angewendet wurde. (S. 798 f.). Das Problem tauchte 1977 bei der Kölner Neueinstudierung von Glucks *Orfeo* auf, weil eine Cornetto-Stimme aufgelegt wurde. Da unsere Trompeter den Begriff Cornetto für Zink nicht kannten, griffen sie automatisch zum Ventilkornett. Mein Versuch, einen Zinkenisten als Aushilfe bestellen zu lassen, scheiterte an der Indolenz des Gastdirigenten und an den Finanzen. Die Ausführung auf dem Kornett musste natürlich unbefriedigend sein, zumal wir die engen Barockposaunen benutzten (1967 haben wir, meinem Vorschlag folgend, diese Praxis im Gürzenich-Orchester zum ersten Mal - und erstmals auch in Deutschland - bei der Zauberflöte eingeführt). Grau ist alle Theorie. In der Praxis hilft keine akademische Spiegelfechtere, da muss gehandelt werden.

⁶ Kunitz, Hans: Die Instrumentation, Teil 8 Posaune, Leipzig 1956, S. 794 ff.

Die Diskantposaune ist in der Historie der Posaune eine Marginalie, war nie ein Objekt der Begierde für die Herren Musici. Die Sopranposaune war so gut wie nicht existent.⁷ Sie stand allenfalls auf dem Papier und wurde stillschweigend und nach Stadtpfeifermanier durch den Zink ersetzt. Gottfried Reiche, Bachs Trompeter, schrieb seine „Quatricinien“ für Posaunen-Quartett, also für drei Posaunen und Zink, den er selbst wohl bestens geblasen hat. Zu Zeiten von Gluck und Mozart – um es zu wiederholen - wird es für die Chorstütze des Soprans sehr schwierig. Der Zink war passé und die Trompete hatte noch kein Ventil. Welches Instrument hätte Mozart als Stütze für die Chorstimme des Soprans vorschreiben sollen? Demnach gibt es in der Partitur seiner C-Moll-Messe keine Festlegung. Das muss nicht ausschließen, dass bei der Aufführung der Chorsopran doch durch ein geeignetes Instrument gestützt wurde. Mozart hat im *Don Giovanni* für die Friedhofsszene mit dem Komtur zu den drei Posaunen je zwei Oboen und Klarinetten unisono als Oberstimme eingesetzt. In der *Zauberflöte* kombiniert er in der Sarastro-Arie „O Isis und Osiris“ die drei Posaunen mit zwei Bassethörnern in F, und in *Idomeneo* für den Orakelspruch hinter der Bühne drei Posaunen mit zwei Hörnern in C, wobei die Altposaune die oberste Stimme bläst (Diskant). Ich spreche hier aus eigener Erfahrung an der Kölner Oper!

Die jetzt erst entdeckte Diskantposaune von dem Schweriner Hoftrompeter Kofahl aus dem Jahre 1677 ist eine seltene Kapriole der Geschichte und gehört mehr in die Rubrik jener Versuche, die Beschränkung der Trompete auf die Naturtöne in der tiefen Lage zu erweitern, also eher in der Funktion einer Zugtrompete, wie sie von den Türmern benutzt wurde. Halten wir fest, die Diskantposaune zieht bei den Posaunisten den Kürzeren. Sie gehört zur Diskantlage der Trompeter oder –in der Alten-Musik – der Zinkenisten.

Wegen Mozart oder Gluck wird sich heute kein Posaunist die Zähne an einer „Riskantposaune“ ausbeißen. Jedenfalls nicht wie weiland Alois Bambula, Soloposaunist der Dresdner Staatskapelle, der sich daran 1957 in Glucks *Orfeo* versuchte, wie Kunitz berichtet. Durchsetzen konnte sich Bambula mit seinem Ehrgeiz für den reinen vierstimmigen Posaunensatz nicht, auch wenn er Kunitz zu überzeugen verstand, dieses Ideal wortreich zu vertreten. Mehr Erfolg war Bambula beschieden, in Verdis und Puccinis Opern die Tuba durch die Kontrabassposaune zu ersetzen. (Sehen wir mal davon ab, dass damals in Italien offenbar Ventilposaunen im Gebrauch waren). Dafür überwarf er sich sogar mit seinem Tubisten Heinz Forker. Auch hierin war Kunitz ganz dem Einfluss von Bambula ergeben, der selber (Bambula) eine Kontrabassposaune mit neuer Ventilanordnung entwarf. Er hat mir damals in seinem Hause in Dresden-Hellerau diese seine Konstruktionszeichnung gezeigt und wortreich erklärt. Aber das Patent für die „Cimbasso“-Posaune konnte im zweiten Anlauf erst Kunitz erhalten. Diese gegenüber der Dehmelschen Ventilanordnung modifizierte Kontrabassposaune mit dem Spitznamen „Cimbasso“ hat sich inzwischen durchgesetzt. Aber die Sopranposaune wartet derweil auf den Jüngsten Tag der Wiederauferstehung.

Dem Diskantposaunen-Archäologen Weiner geht man am besten weiträumig aus dem Weg. Auch auf die weiteren Spitzfindigkeiten in seiner Schmähkritik lohnt es sich nicht einzugehen. Was sollen auch die Klimmzüge wegen primärer und sekundärer, gelesener und ungelesener Quellen? Was will er mir anhängen wegen großer Gedankenbögen über Epochen hinweg oder das Hysteron-Proteron? In seiner verbissenen Korinthusucherei schießt er übers Ziel, so z. B. wenn er mir vorhält, ich hätte im Anhang eine Komposition dreimal angeführt. Dabei hat er nicht bemerkt, dass es sich um unterschiedliche Ausgaben handelt. Ziemlich vermessen, mir etwas vorzumachen, wenn es um Schreibstil oder um die Handhabung von Quellen geht (siehe meinen obigen Hinweis auf meine Orchester-Dokumentation). Akademischer Hochmut ist nur peinlich und kann eine langjährige Erfahrung als Posaunist und jene des taktvollen Umgangs mit Kollegen nicht kompensieren. Wegen all der Defizite, die ich an seiner Rezension erkenne, wundere ich mich über seine Verwegenheit, sich überhaupt daran gewagt zu haben. Das vergaß ich übrigens auch, Yeo ins Stammbuch zu schreiben.

Die duettierenden Rezensenten haben es mir sehr leicht gemacht, ihre Strategie und ihre unredlichen Absichten zu durchschauen. Sie haben die Chance nicht wahrgenommen, das Thema positiv zu bereichern. Stattdessen haben sie die „Posaune der selbstischen Anmaßung“ zum Tönen gebracht, ja geschmettert, nach der Beckmesser-Melodie, in der zu offensichtlich jene Mentalität mitklingt, die gute und schlechte Kollegen

⁷ Berlioz schreibt in seiner Instrumentationslehre, dass die Diskantposaune in Frankreich unbekannt war, und dass sie in den Werken der großen Meister fast niemals Verwendung gefunden hat (S. 321). Gottfried Weber schreibt 1816: „Eine Discantposaune ist nicht sehr gewöhnlich: am füglichsten ist es dasselbe Instrument, wie die zuletzt beschriebene Es-Altposaune...“ ...“und statt ihrer genügt allenfalls schon eine Trompete mit posaunenähnlicher Vorrichtung. (Zugtrompete).

zu blasen pflegen, unter denen es neben gesunder Rivalität auch Eifersüchtelei, Neid, Eitelkeit und Besserwisserei gibt. O, „Eure Majestät die Posaune“, Ihr hättet beileibe bessere Lakaien verdient!