

## Die Barocktrompete

### Eine Begriffserheiterung?

Die beiden Beiträge über die Barocktrompete von Gisela und Jozsef Csiba haben zur Begriffsentwirrung nicht nur nichts beigetragen, sondern zusätzliche Märchen aufgetischt. Märchen Nr. 1: Den originalen Trompeten der Barockzeit werden positive Klangeigenschaften angedichtet, die auf eine geheimnisvolle Bearbeitungstechnik und die Verwendung von geheimnisvollen Metallegierungen zurückzuführen seien. So hätten die Posaunen- und Trompetenmacher der Barockzeit ihre Messingbleche angeblich aus Barren gehämmert. Märchen Nr. 2: Den Trompeten der Barockzeit wird ein Zugmechanismus als Spielhilfe zugeschrieben.

Vorweg sei zur Verwendung des Begriffs Trompete gesagt: Renaissance-, Barock-, Natur-, Lang-, Zirkular- oder Bachtrompete sind moderne Kunstwörter, mit denen vor allem die Unterscheidung zur Ventiltrompete zum Ausdruck kommen soll. In der Zeit der Renaissance und des Barock nannte man diese Instrumente einfach Trompete (Drommete usw.), vor dem Aufkommen des Posaunenzuges und noch lange danach auch im synonymen Sprachgebrauch Posaune oder Pusune, vor allem die gewundenen Instrumente. Die Chronik des Ulrich von Richental über das Konstanzer Konzil (1414-18) kennt nur den deutschen Begriff Prusune und nicht die italienische Bezeichnung Trombetta. Überhaupt hält sich in Süddeutschland recht lange der Begriff Posaune als Sammelbegriff, was um so mehr erstaunt, als man hier den welschen Einfluß am ehesten hätte erwarten dürfen.

Auch nach der Erfindung des Posaunenzuges waren Posaune und Trompete identische und austauschbare Begriffe, wie viele Akten belegen. Bei Michael Praetorius (1619, also

über hundert Jahre nach der Erfindung des Posaunenzuges)<sup>1</sup> heißt die italienische Bezeichnung für Posaune Trombetta oder Trombetta piccola (Altposaune). Im Umkehrschluß heißt Trombetta auf gut Deutsch Posaune! Die von Bach in vier seiner Kantaten vorgeschriebene Tromba da tirarsi ist sicher nichts anderes als eine Zugposaune in der Alt- oder Diskantlage.<sup>2</sup> Clarino oder Prinzipal bezeichnen kein Instrument, sondern die Stimmlage auf der Naturtonskala.

Bei der Suche nach der authentischen Trompete des Clarinzeitalters stoßen wir auf Instrumente der unterschiedlichsten Formen und Größen, auf einen barocken Formenreichtum von geraden, gewundenen, einfach, zweifach, mehrfach gewundenen, von kurzen, langen, kringel-, schnecken-, schlangen- und brezelförmigen Geräten. Kein Instrumentenkundler der Barockzeit hat dieses Sammelsurium aufzulisten versucht. Michael Praetorius, der beste Kenner, hat zwar alle Posaunenarten ausführlich beschrieben, doch bei der Trompete, zu der er auch das Alphorn zählt, genügt ihm der Hinweis, daß sie auf Italienisch Tromba und „Vulgo Tarantara“ genannt werde, was im Rheinland heute noch „Tröte“ heißt. Irgendwie wird es schon nach Trompete geklungen haben, trotz oder wegen der mehr oder weniger verzierten Knäufe und Hülsen (gegossen oder getrieben), der Schallkränze und Engelsköpfe, der Schnüre, Kordeln und Quasten, trotz der Wappenfahnen und Wimpel, trotz der Vielfalt der unterschiedlichsten Mundstücke und Zahnstellungen! Zu tief, zu hoch, zu laut, zu leise, geschmettert, von den Pauken überdröhnt. Und immer diese falsch klingenden Naturtöne, das Kieksen und das Wasserprasseln wegen der authentisch fehlenden Wasserklappe! Und immer die gleiche Tonart, die monotonen Fanfaren auf den wackligen Pferderücken,

das improvisierte Prinzipalblasen und das Geschmetter des Lärmblasens! Dazu die historischen Beulen, die losen, klirrenden Lötstellen, die ausgeleiterten Setzstücke und Krumbbögen, die papierumwickelten Mundstücke zum Tieferstimmen, die Ansatzprobleme, das Kieksen, Meckern und Bibbern, der zu harte Anstoß, die mißglückte Bindung. Eitel Stradivari-Geheimnis durch gehämmerte Messingbarren!

Wie es im Idealfall geklungen haben mag, das können wir heute durch den unübertrefflichen Friedemann Immer erfahren, für den es ein Claringeheimnis nicht gibt. Er macht sich und uns allerdings nicht zum Sklaven einer falsch verstandenen Authentizität und mutet uns die verstimmten Töne nicht zu, sondern macht sie erträglich durch die „unhistorischen“ Grifflöcher. Daß diese Löcher zu spät erfunden wurden, gehört zu den geschichtlichen Ungerechtigkeiten gegenüber unseren Altvordern.

Aber zurück zum Märchen Nr. 1. Die Behauptung, die Nürnberger Instrumentenmacher hätten ihre Bleche aus Messingbarren gehämmert, ist mehr als verwegen. Diese primitive Bearbeitungstechnik blieb einem heutigen Instrumentenmacher vorbehalten, der für die Kopie einer historischen Posaune eine historische Metallegierung verwenden zu müssen glaubte. Bei den auf dem heutigen Markt gehandelten Messingblechen handelt es sich um genormte Sorten, die sich – anders als vor fast 500 Jahren – durch einen höheren Reinheitsgehalt und durch gleichbleibende Legierungsanteile auszeichnen. Speziallegierungen werden daher nur in Barrenform angeboten.

Daraus ein Blech zu hämmern, mag ergötzlich sein. Doch daß durch diese Hammerschläge ein Instrument die höheren Weihen eines veredelten und unnachahmlichen

Wohlklanges erhält und ihm der Adel eines Sankt Stradivarius eingehämmert wird, diese Auslegung treibt die merkantile Pffiffigkeit auf die Spitze. Was nützt, so müssen wir fragen, eine authentische Metallegierung, wenn der Meister dem Original nicht einmal angesehen hat, ob es sich um eine Tenor- oder verstümmelte Baßposaune gehandelt hat!<sup>3</sup> Im übrigen müßte es sich schon längst herumgesprochen haben, daß die alten Instrumente weder im Klang noch in der Stimmung rätselhafte Vorzüge besitzen, so wenig wie es ein „Claringeheimnis“ gegeben hat. Schon gar nicht sind „Engelsköpfe“ und andere Verzierungen des Klanges schönste Zier. Johann Ernst Altenburg<sup>4</sup> hat von den teuren, silbernen Trompeten nicht viel gehalten. Die reichverzierten Prunkinstrumente dienten an den Fürstenhöfen mehr der Repräsentation und schmückten auf Dauer nur die Inventarien, als daß sie wirklich geblasen wurden; ein Umstand, dem wir vermutlich ihre Erhaltung zu verdanken haben. Zum täglichen Blasen dienten gewiß einfachere Instrumente, mit denen zudem die Bläser in der Stimmung besser zurecht kamen.

Auch dem zweiten Märchen muß widersprochen werden. Der Gedanke an die Existenz einer irgendwie gearteten „Zugtrompete“ – am liebsten als Vorstufe zur Erfindung des Posaunenzuges – besitzt so viel Plausibilitätsgehalt, daß er die Trompeter von jeher zu den kühnsten Vermutungen beflügelt hat. Wenn aber jetzt trotz der Beweisnot so getan wird, als wäre die „Spielhilfe“ des einfachen Zuges (Mundrohres) bei den Trompeten (zumindest der Stadtpfeifer) eine gängige Selbstverständlichkeit gewesen, dann wird die Wissenschaft durch Glaubensstärke ersetzt. Auf dem Papier nimmt es sich sehr einfach aus, eine „Langtrompete“ durch das Mundrohr um einen halben oder sogar ganzen Ton zu vertiefen. Doch jeder Trompeter, der das ausprobieren möchte, wird dieses Unterfangen mindestens nach dem zweiten Versuch für immer aufgeben. Er müßte nämlich das ganze Instrument bei einer Ganztonvertiefung so weit verschieben wie ein Posaunist seinen Zug auf die 5. Position. Außerdem darf gefragt werden, welchen Stadtpfeifern der Gebrauch der Trompete überhaupt gestattet war. In den Privilegien für die Trompeter wurde 1661 (und in den weiteren Mandaten von 1711 und 1734) bestimmt, daß es verboten war, „einigen Comödianten, Gauklern,

*Glückshäfnern, Türmern [...] noch sonst einigen Stadtpfeifer oder Spielmann, bei Gräflichen, Freiherrlichen, Adeligen, Bürgerlichen oder andern Hochzeiten, Kindtaufen, Lobetänzen, Kirchmessen und anderen dergleichen Zusammenkünften, mit Trompeten oder Heerpauken sich hören lassen“*, oder gar die Posaunen, „als ob es Trompeten wären, mit Aufzügen, Tänzern, Lärmblasen gebrauchen“.

Wenn die Imitation des Trompetenklanges auf der Posaune untersagt war, warum hätten die Stadtpfeifer hohe Strafen riskieren sollen, um mit der umständlichen „Zugtrompete“ die Posaune zu ersetzen? Jene Städte (meist Freie Reichsstädte), die das kaiserliche Privileg verliehen bekommen hatten, Trompeter zu halten, stellen nur „kaiserlich privilegierte Trompeter“ ein. So war es z. B. in Köln. Mithin hatten auch diese Stadttrompeter ihren Lehrbrief und die Lossprechung bei einem Hoftrompeter erhalten. Der „erste Leipziger Bachtrompeter“, Gottfried Reiche, ließ sich übrigens mit einer mehrwindigen „Zirkulartrompete“, offenbar seinem Lieblingsinstrument, abbilden. Er kam also ohne „Mundrohrzug“ aus, da sich Bach in seinen Trompetenpartien sehr wohl an die Naturtonskala gehalten hat. In seinem 2. „Brandenburgischen Konzert“ versteht er sogar, die zitterhaften Naturtöne Nr. 11 und 13 mal als f oder fis, bzw. gis oder a in schnellen Passagen vorzuschreiben. Bei diesen Tönen würde die „Spielhilfe“ eines beweglichen Mundrohres ohnehin versagen. Nein, unser bester Gewährsmann, der oben genannte Johann Ernst Altenburg, hätte sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, über die vermeintliche „Zugtrompete“ ausführlich zu berichten, während er die Tonlöcher durchaus erwähnt. Statt dessen beschreibt er den Gebrauch von Setzstücken oder Krummbögen, mit denen die Stimmung des Instruments den jeweiligen Erfordernissen angepaßt werden mußte, und widmet sich ausführlich der Problematik, die schlecht stimmenden Naturtöne 7, 11, 13 durch den Ansatz (Treiben und Fallenlassen) einigermaßen zu korrigieren.

Daß dies auch den besten Trompetern nicht immer gelingen konnte, darüber berichtet Carl Burney anlässlich der Händel-Gedächtnisfeier in London 1784.<sup>5</sup> In der Trompetenarie und im Halleluja des *Messias* bereitete ihm jedesmal der gehaltene Ton g" (als 11. Naturton) ein Mißvergnügen. Auch im „*Dettinger Tedeum und an vielen anderen*

*Stellen entsteht diese falsche Konsonanz oder dieses falsche Intervall die Schönheit der Harmonie und fast auch die Schönheit jedes Angesichts unter den Zuhörern“*. Burney berichtet immerhin aus einer Zeitepoche, wo man die schlecht stimmenden Töne der Trompete noch eher als deren instrumententypische „Klangfarbe“ zu hören gewohnt war. Doch ein schlecht stimmender Ton über zwei Takte ausgehalten, das war auch für die damaligen Hörgewohnheiten zu viel. Gerade bei diesen langen Tönen hätte eine Zugvorrichtung Sinn gemacht. Aber die gab es nicht, weshalb auch Altenburg diese langen Noten für „lächerlich“ und „abgeschmackt“ hielt. Wir kennen indes auch heute noch das berühmte „Alphorn-Fa“ (11. Naturton) und nehmen es als eine klangliche Besonderheit hin. Brahms hat ihm im letzten Satz der 1. Sinfonie ein Denkmal gesetzt, auch wenn das Solohorn diesen Ton „sauber“ zu blasen pflegt. Des weiteren gehörte das berüchtigte Kieksen früher mehr als heute zu der „Klangfarbe“ von Horn und Trompete. Carl Maria von Weber hat im Jägerchor des *Freischütz* diese Kieksler sogar als Vorschläge hineinkomponiert.

Welches Gesicht würde aber der Tonmeister heute schneiden, wenn ein Trompeter bei einer Tonaufnahme ein „Naturinstrument“ ohne das Korrektiv der Tonlöcher benutzen würde. Mag die „Löchertrompete“ auch unhistorisch sein, so garantiert sie doch glückliche Gesichter bei Aufnahmeleitern und bei den Zuhörern. Wenn die Authentizität in schlecht stimmenden Tönen liegen sollte, dann ließe sich das mit heutigen Ventiltrompeten auch ohne Barrengehämmertes und Engelsköpfen, aber immerhin begriffserheiternd bewerkstelligen.

Karlheinz Weber, Brühl

<sup>1</sup> Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Bd. II, 1619

<sup>2</sup> H. L. Eichborn: *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*, Leipzig 1894

<sup>3</sup> Karlheinz Weber: „Die zweitälteste Posaune (von 1557)“, in: *Das Orchester* 5/87, S. 511 f.

<sup>4</sup> Johann Ernst Altenburg: *Versuch einer Anleitung zur ... Trompeter- und Paukerkunst*, 1793

<sup>5</sup> *Dr. Carl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händels Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnisfeier*, aus dem Engl. von J. J. Eschenburg, Berlin 1784