

BERLINER BLECHBLASINSTRUMENTENBAU  
IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Fakultät »Musik«

der

Universität der Künste Berlin

vorgelegt von

Christian Breternitz

aus

Neuhaus am Rennweg

Gutachter:

1. Prof. Dr. Conny Restle
2. Prof. Dr. Susanne Fontaine

Tag der Disputation: 6. Februar 2019



Dissertation

# Berliner Blechblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert

Christian Breternitz

Halle (Saale)

2020

Der Text dieser Publikation wird unter der Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>.

Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind davon ausgenommen.



Für  
Christine, Gustav und Lisbeth



## Danksagung

Die vorliegende Arbeit zum »Berliner Metallblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert« entstand in den Jahren 2015 bis 2018. Sie ist eine direkte Folge der Sonderausstellung »Valve.Brass.Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente«, die vom 6. Dezember 2013 bis 27. April 2014 am Musikinstrumenten-Museum Berlin gezeigt und von mir co-kuratiert wurde. Solch eine Dissertation zu schreiben, bedarf neben einem grundlegenden Interesse am Thema einer über lange Zeit hochzuhaltenden Eigenmotivation. Dass die Freude und Motivation erhalten blieb, lag auch an der vielfältigen Unterstützung, die ich in dieser Zeit erfahren habe, wofür ich meinen Dank aussprechen möchte.

Ein großer Dank geht an Frau Prof. Dr. Conny Restle für die Betreuung dieser Arbeit. Die zahlreichen, regelmäßigen Gespräche mit ihr waren stets gewinnbringend und wichtig, um in der Vielzahl von Quellen den Fokus des Kernthemas nicht zu verlieren. Ein weiterer großer Dank geht an die Zweitgutachterin Frau Prof. Dr. Susanne Fontaine für ihre wertvollen Hinweise abseits der Instrumentenkunde, die für den Gesamtzusammenhang der Thematik überaus hilfreich und bereichernd waren. Danken möchte ich darüber hinaus den OrganisatorInnen und TeilnehmerInnen des Forschungskolloquiums an der Universität der Künste Berlin. Die Rückmeldungen zu den dort vorgestellten Zwischenständen haben viel zur Verständlichkeit dieser Arbeit beigetragen.

Danken möchte ich darüber hinaus Dirk Arzig, einen der Initiatoren der eingangs genannten Sonderausstellung, für den regelmäßigen Austausch und Kontakt. Seine private Leidenschaft für Ventilsysteme an Blechblasinstrumenten und Begeisterung für historische Zusammenhänge im Instrumentenbau hielten auch meine Motivation hoch, gerade in der Konzeptionsphase der Arbeit.

Viele der zahlreichen Informationen und Fotos habe ich der unkomplizierten Auskunft der FachkollegInnen in anderen Museen, Bibliotheken und Archiven zu verdanken. Dank geht an Isabel Münzner und Andrea Fornaro (Historisches Museum Basel), Nicholas Eastop (Scenkonstmuseet, Stockholm), Thomas Lerch (Musikinstrumenten-Museum Berlin), Birgit Asmus, Michaela Seidler und Claudia Wache (Bibliothek und Archiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin), Silke Berdux und Alexander Steinbeißer (Deutsches Museum, München), Erich Tremmel (Universität Augsburg), Heidrun Eichler und Stefan Hindtsche (Musikinstrumenten-Museum

Markneukirchen), Enrico Weller (Markneukirchen), Markus Raquet und Bianca Slowik (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Graham Wells (Teddington), Christoph Hatschek (Heeresgeschichtliches Museum Wien), Gunther Joppig (München), Thein Brass Instruments (Bremen), Patryk Frankowski und Jacek Orłowski (Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznan), Birgit Heise und Wieland Hecht (Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig), Géry Dumoulin (Muziekinstrumentenmuseum, Brüssel), Herbert Heyde (New York), Sabine Klaus (National Music Museum, University of South Dakota), Alice Tran (Hawai'i State Archives), Darwin F. Scott und AnnaLee Pauls (Princeton University), Martin Schieck (Museum Viadrina, Frankfurt (Oder)), Bernhard Rainer (Wien), Patrick Hennessey (Stetson University) sowie den MitarbeiterInnen des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz.

Ein großer Dank geht an meine Schwiegereltern Katrin und Mario für die Betreuung der Kinder während der Disputation und das Ermöglichen von vielen zeitlichen Freiräumen, um in Ruhe an diesem Projekt arbeiten zu können.

Ein besonders großer Dank geht an meine Eltern Gerd und Gudrun für die Möglichkeit, diesen Weg gehen zu können. Ein Studium und Arbeitsfeld im Bereich der Geisteswissenschaften und die mitunter prekären Beschäftigungsverhältnisse im Museumsbereich zehrten sicher oft genug auch an ihren Nerven. Umso mehr danke ich für eure Ruhe, Gelassenheit und das entgegengebrachte Vertrauen für meinen eingeschlagenen Weg. Auch das Schaffen von zeitlichen Freiräumen durch euch und der ein oder andere Motivationsschub waren dem Projekt förderlich.

Diese Arbeit wäre jedoch ohne eine besondere Person an meiner Seite nicht möglich gewesen. Dir, liebe Christine, gebührt der größte Dank. Du bist ZuhörerIn, Motivatorin, Lektorin, Alltagsheldin, Familienmanagerin. Neben meinen tagelangen Abwesenheiten durch Arbeitsstellen fernab von zu Hause hast du es mir ermöglicht, dass ich Archive besuchen und mich am heimischen Schreibtisch verschanzen konnte, um in Ruhe an der Dissertation arbeiten zu können. Der Dank für die Opfer, die du dabei erbracht hast, lässt sich nicht in Worte fassen. Gleiches gilt für meinen Sohn Gustav, der oft genug akzeptieren musste, dass sein Papa gerade keine Zeit zum Spielen hat. Die anstehende Geburt meiner Tochter Lisbeth war schließlich das Ziel, die Arbeit in einem Endspurt fertigzustellen. In dieser arbeitsreichen Zeit habt ihr mir immer wieder gezeigt, was das eigentlich wichtige im Leben ist. Deshalb ist dieses Buch meinen Liebsten gewidmet.

Halle (Saale), im Sommer 2020.







# Inhaltsverzeichnis

Einführung	1
Allgemeine Entwicklungen in Kurzüberblicken	9
1 Wirtschaftssystem im Wandel der Zeit	11
2 Entwicklung von Musik und Kultur in Berlin	19
2.1 Die Zeit bis zum 18. Jahrhundert . . . . .	19
2.2 Das 18. Jahrhundert . . . . .	23
2.2.1 Unter Friedrich I. . . . .	23
2.2.2 Unter Friedrich Wilhelm I. . . . .	27
2.2.3 Unter Friedrich II. . . . .	29
2.2.4 Die Zeit von 1786–1806 . . . . .	39
2.3 Das 19. Jahrhundert . . . . .	47
3 Zur preußischen Militärmusik im 18. und 19. Jahrhundert	61
3.1 Entwicklungen im 18. Jahrhundert . . . . .	61
3.2 Entwicklungen ab 1786 . . . . .	68
3.3 Wilhelm Wieprecht und die Militärmusik Preußens . . . . .	69
Metallblasinstrumentenbau in Berlin	97
4 Die Anfänge des Berliner Metallblasinstrumentenbaus im 17. Jahrhundert	99
5 Die Suche nach Fachkräften	107
6 Die Rohstoffsituation	111

7	Die Kupferschmiede Blanvalet	123
7.1	Geschichte der Werkstatt Blanvalet . . . . .	123
7.2	Instrumente der Werkstatt Blanvalet . . . . .	127
8	August Friedrich Krause	135
8.1	Geschichte der Werkstatt Krause . . . . .	135
8.2	Instrumente der Werkstatt Krause . . . . .	157
9	Joseph Caspar Gabler	183
9.1	Geschichte der Werkstatt Gabler . . . . .	183
9.2	Instrumente der Werkstatt Gabler . . . . .	192
10	Christian Gottfried Eschenbach	209
10.1	Geschichte der Werkstatt Eschenbach . . . . .	209
10.2	Instrumente von Christian Gottfried Eschenbach . . . . .	211
11	Die Firma Griessling & Schlott	215
11.1	Geschichte der Firma Griessling & Schlott . . . . .	215
11.2	Metallblasinstrumente der Firma Griessling & Schlott . . . . .	226
12	Die Erfindung der Ventile an Metallblasinstrumenten	243
12.1	»Eine Musik herzustellen, worüber die Welt erstaunen soll« . . . . .	243
12.2	Erste Musik für die Ventilinstrumente . . . . .	263
12.3	Entwicklung der Berliner Pumpenventile . . . . .	273
12.4	Wilhelm Wieprecht und Adolphe Sax . . . . .	283
13	Das Familienunternehmen Moritz	293
13.1	Geschichte des Familienunternehmens Moritz . . . . .	293
13.1.1	Gründung und erste Erfolge – Johann Gottfried Moritz . . . . .	293
13.1.2	Innovationen und Beständigkeit – Ausbau der Firma unter Carl Wilhelm Moritz . . . . .	303
13.1.3	Neue Geschäftszweige und der Wandel zur Fabrik – Die Firma C. W. Moritz unter Johann Carl Albert Moritz . . . . .	312

13.1.4	Höhepunkt und langsamer Abstieg – Geschichte der Firma C. W. Moritz unter Carl Willy Hermann Moritz und Camillo Walter Arthur Moritz . . . . .	324
13.2	Instrumente der Werkstatt Moritz . . . . .	327
13.3	Instrumente für Kompositionen Richard Wagners . . . . .	346
13.4	Weitere Sonderinstrumente von Moritz . . . . .	378
13.4.1	Antilopenhorn . . . . .	378
13.4.2	Drachenhorn-Trompete . . . . .	382
13.4.3	Aida-Trompeten . . . . .	384
13.5	Der Aufbau der Hawaiianischen Militärmusik . . . . .	386
14	Johann Wendelin Weisse . . . . .	405
14.1	Geschichte der Firma Johann Wendelin Weisse . . . . .	405
14.2	Metallblasinstrumente der Firma Johann Wendelin Weisse . . . . .	406
15	Die Firmenlinie Zetsche – Hemesaat – Sydow . . . . .	411
15.1	Geschichte der Firmenlinie Zetsche – Hemesaat – Sydow . . . . .	411
15.1.1	Gründung der Werkstatt durch Carl Friedrich Zetsche . . . . .	412
15.1.2	Etablierung der Werkstatt unter Carl Friedrich Zetsches Söhnen . . . . .	413
15.1.3	Weiterführung der Werkstatt unter Hemesaat und Sydow . . . . .	415
15.2	Instrumente der Firmenlinie Zetsche – Hemesaat – Sydow . . . . .	416
16	Die Firmenlinie Lemcke – Paulus – Sprinz . . . . .	429
16.1	Geschichte der Firmenlinie Lemcke – Paulus – Sprinz . . . . .	429
16.1.1	Gründung der Werkstatt durch Julius Lemcke . . . . .	429
16.1.2	Übernahme der Werkstatt durch Ernst Leberecht Paulus . . . . .	431
16.1.3	Übernahme der Werkstatt durch Arthur Sprinz . . . . .	435
16.2	Instrumente der Firmenlinie Lemcke – Paulus – Sprinz . . . . .	436
17	Das Familienunternehmen Glaß . . . . .	451
17.1	Geschichte des Familienunternehmens Glaß . . . . .	451
17.1.1	Gründung der Werkstatt durch Johann Friedrich Glaß . . . . .	451
17.1.2	Weiterführung der Firma durch Hermann Glaß . . . . .	453
17.2	Instrumente der Werkstatt Glaß . . . . .	455

---

18	Friedrich Adolf Schmidt junior	461
19	Neue Wege zur alten Trompeterkunst?	465
20	Weitere Hersteller mit kleinerer Bedeutung	485
20.1	F. A. Elsner . . . . .	485
20.2	Jean Brun . . . . .	486
20.3	J. A. Zetsche . . . . .	490
20.4	Das Familienunternehmen Eschenbach . . . . .	491
	Zusammenfassung	495
21	Fazit	497
22	Ausblick	503
	Quellen- und Literaturverzeichnis	507
	Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	537
	Anhang	553

# Abkürzungsverzeichnis

## Museen und Sammlungen

Inv.-Nr.	Inventarnummer
Kat.-Nr.	Katalognummer
DM	Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaften und Technik, München
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
HMB	Historisches Museum Basel
KSM	Kölnisches Stadtmuseum
Mdlm	Musée de la musique, Paris
MFA	Boston Museum of Fine Arts
MfMUL	Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig
MIM	Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin
MMM	Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen
MNP	Muzeum Narodowe, Poznan
MVF	Museum Viadrina Frankfurt (Oder)
NMM	National Music Museum, University of South Dakota, Vermillion
SKM	Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Stockholm
UEDIN	Edinburgh University Collection of Historical Musical Instruments

**Allgemeine Abkürzungen, Einheiten, Währungen**

p, pp	Vorgenannte Person(en); Abkürzung für Titulierungen nachfolgender Personen; in handschriftlichen Quellen auch Textteile, die sich der Schreiber sparen wollte. Die Verwendung erfolgt also wie beim noch heute gebräuchlichen „etc. pp“.
Taler, Rtl., rt., r.	Reichstaler
gr., ggl., gl.	(Gute) Groschen
Sgr., sgr.	Silbergroschen
Pf., Denare, d.	Groschen
Florin, fl., gl.	Gulden
Mk, M.	Mark



# Einführung



## Vorbemerkungen

Im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert spielte Berlin im Instrumentenbau keine tragende Rolle. Vor allem unter Friedrich Wilhelm I., der nahezu sämtlichen Prunk und Glanz vom Hof entfernte und eine strikte Sparsamkeit<sup>1</sup> zur Maxime erhob, war auch die Musikkultur extremen Kürzungen unterworfen. Kurz nach Antritt seiner Regentschaft entließ er rund zwei Drittel der Hofdienerschaft. Hierzu zählten auch die Orgelbauer, Cellisten, Kastraten und Komponisten.<sup>2</sup> Erst unter Friedrich II. (»Friedrich der Große«), der am 31. Mai 1740 den Thron bestieg, begann ein beachtenswerter Aufschwung. Der neue König war ein außerordentlicher Kunstliebhaber und förderte auch den preußischen Musikinstrumentenbau, so dass sich zunehmend Instrumentenbauer in und um Berlin ansiedelten. Unter seinen Nachfolgern Friedrich Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm III. setzte sich dieser Aufschwung zunächst bis zum Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation im Jahr 1806 fort. In Folge verschiedener Maßnahmen, wie beispielsweise der 1794 erfolgten Einführung des »Allgemeinen Landrechts für die Preußischen Staaten«, siedelten sich zunehmend auch Instrumentenmacher in Berlin an, so dass der Binnenmarkt mit Blasinstrumenten, Drahtsaiten und Spieluhren aus eigener Produktion versorgt und ein Teil der Instrumente exportiert werden konnte.<sup>3</sup>

Aufgrund der vernichtenden Niederlage gegen die Armee Napoleons I. und der damit verbundenen Friedensbedingungen<sup>4</sup> trieb der preußische Staat weitere Reformen voran, um sich wirtschaftlich für einen zukünftigen Befreiungskrieg rüsten zu können und sich so aus der Besatzung Napoleons zu lösen. Die Stein-Hardenberg'schen Reformen modernisierten das Staatswesen und sollten der Wirtschaft weit über den Wiener Kongress hinaus neue Impulse geben. Zunächst hob der Staat im Jahr 1807 die Leibeigenschaft der Bauern auf, um ein Jahr später die Selbstverwaltung der Städte einzuführen. Schließlich wurde im Jahr 1810 die Gewerbefreiheit ausgerufen.

Die aufkommende Industrialisierung und der einhergehende Erfindergeist machten auch vor Preußen nicht Halt. Gerade in den Anfängen dieser technischen Ent-

---

<sup>1</sup>Ausgenommen war lediglich der militärische Bereich, da dieser zum Erhalt und Ausbau der Macht als zwingend notwendig betrachtet wurde.

<sup>2</sup>Vgl. Christopher Clark: *Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947*, München: Pantheon, 2006, S. 106.

<sup>3</sup>Vgl. Herbert Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing: Schneider, 1994, S. 109.

<sup>4</sup>Hierzu zählten u. a. die französische Besatzung, die Versorgung der fremden Truppen und die Leistung hoher Kontributionszahlungen.

wicklung spielte der Staat Preußen im Allgemeinen und Berlin im Speziellen eine besondere Rolle. Am 14. Oktober 1815 wurde ein Publikandum verabschiedet, welches erstmals das Patentwesen in Preußen regelte. Von nun an mussten alle neuen Erfindungen, sofern darauf ein preußisches Patent ausgesprochen werden sollte, in Berlin angemeldet werden. Dies galt auch für eine der bedeutendsten neuzeitlichen Entwicklungen für Musikinstrumente: das Ventilsystem an Metallblasinstrumenten. Die Erfinder, der im südöstlichen Schlesien am Hofe des Fürsten von Pleß angestellte Musiker Heinrich Stölzel und der als Berghautboist tätige Friedrich Blümel reichten ihre Patentersuchen 1814 bzw. nochmals 1818 in Berlin ein. Stölzel blieb bis zu seinem Tod 1844 in Berlin und stand in engem Kontakt zu den Herstellern von Metallblasinstrumenten vor Ort. Dennoch scheint es, dass die Berliner Instrumentenmacher diesen Wissensvorsprung nicht optimal nutzen konnten. Von größerer Bedeutung waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lediglich die Metallblasinstrumentenmacher, die das königliche Hofprädikat besaßen. Hierbei ist insbesondere die Werkstatt von Johann Gottfried Moritz und dessen Sohn Carl Wilhelm Moritz hervorzuheben, welche gemeinsam mit Wilhelm Wieprecht, dem großen Reformers der preußischen Militärmusik, zusammenarbeiteten und unter anderem die Basstuba konstruierten.

### **Problemstellung**

Die einführend dargestellten Punkte sollen nur auszugsweise kurze Stichpunkte aufzeigen, warum die Bearbeitung des Themas von großem Interesse ist. Trotz dessen, dass die wichtigste Erfindung im Metallblasinstrumentenbau der Neuzeit, die Erfindung der Ventile, 1818 in Berlin zum Patent angemeldet wurde, befasste sich die Musikwissenschaft bisher nur rudimentär mit dem Berliner Metallblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert in seiner Gesamtheit. Lediglich die großen Berliner Erfindungen wie beispielweise die von Wilhelm Wieprecht und Johann Gottfried Moritz gebaute »Baß-Tuba« bilden eine Ausnahme, ihre punktuelle Beleuchtung ergibt jedoch kein Gesamtbild. Von daher soll die Dissertation der Frage nachgehen, wie sich der Berliner Metallblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert unter der Berücksichtigung von instrumentenbautechnischen, musikalischen und gesellschaftlich-sozialen Veränderungen entwickelte.

Die Arbeit möchte an die vorhandenen Erkenntnisse anknüpfen und diese vertiefend behandeln. Hierzu sollen die bekannten Quellen überprüft, neue Quellen erschlossen und die so gewonnenen Informationen, soweit möglich, anhand erhal-

tener historischer Musikinstrumente untermauert werden. Der Autor beabsichtigt, durch diese Dissertation eine Lücke in der Geschichte des Metallblasinstrumentenbaus zu schließen. Denn auch wenn Berlin auf diesem Gebiet nie den Status von Zentren wie beispielsweise Markneukirchen erlangte, waren in dieser Stadt dennoch bekannte Metallblasinstrumentenmacher ansässig, die hervorragende Musikinstrumente produzierten.

Die Hauptfragestellung der Dissertation lautet also: »Wie entwickelte sich der Berliner Metallblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert?« Unterpunkte lassen sich anhand der einführend dargestellten Punkte ableiten. So ist es beispielsweise von Interesse, welchen Einfluss die Industrialisierung auf den Berliner Metallblasinstrumentenbau hatte. Ein ebenfalls wichtige Untersuchung ist die gegenseitige Beeinflussung mit dem Berliner Konzertwesen. Gleiches gilt für die Wechselwirkungen mit der gesellschaftlichen und sozialen Entwicklung, insbesondere in Bezug auf Militärkapellen und zivile Blasorchester. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der Militärmusik muss näher auf die Militärmusikreformen Wilhelm Wieprechts und deren Bedeutung für den Berliner Metallblasinstrumentenbau eingegangen werden.

### **Ziele und Forschungsstand**

Die Arbeit verfolgt das Ziel, die Entwicklung des Berliner Metallblasinstrumentenbaus im 18. und 19. Jahrhundert so detailliert wie möglich darzustellen. Ausgehend von der Problemstellung lassen sich folgende Hypothesen aufstellen:

- Der Standort Berlin war für die Entwicklung des Metallblasinstrumentenbaus von großer Bedeutung.
- Trotz des anfänglichen Wissensvorsprungs durch die 1818 erfolgte Patentanmeldung für Ventile an Metallblasinstrumenten durch Heinrich Stölzel und Friedrich Blümel konnte Berlin keine führende Rolle im Bereich des Metallblasinstrumentenbaus einnehmen.
- Durch die Industrialisierung konnte sich der Berliner Metallblasinstrumentenbau rasch entwickeln.
- Wilhelm Wieprecht beeinflusste mit seiner Militärmusikreform nicht nur das Musikleben in Berlin und Preußen, sondern auch über diese Landesgrenzen hinaus.
- Die Berliner Metallblasinstrumentenmacher begründeten mit ihren Instrumenten eine eigene Schule.

Grundlegende wissenschaftliche Forschungen zum Thema wurden vor allem von Herbert Heyde durchgeführt. Seine Publikation *Musikinstrumentenbau in Preußen* gibt einen sehr guten Überblick über die Quellenlage. Hierbei beschäftigt er sich jedoch mit allen Instrumentengattungen, so dass ein tiefgreifenderer Blick auf den Metallblasinstrumentenbau ausbleibt. Ähnlich verhält es sich mit seiner Publikation *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, welche die Entwicklung der Ventilblasinstrumente in einem gewinnbringenden Detailreichtum darstellt, jedoch aufgrund der umfassenden Thematik nur zu Zeiten der größeren Berliner Erfindungen den Fokus auf die preußische Hauptstadt richtet.<sup>5</sup> Des Weiteren erschienen von mehreren Autoren viele kleinere Beiträge zum Berliner Metallblasinstrumentenbau, die das Thema im besten Falle punktuell vertiefen, zum Teil jedoch auch überholte Informationen wiedergeben.

### **Methode, Material und Terminologie**

Zur Bearbeitung des Themas wurden hauptsächlich historisch-kritische und sozialwissenschaftliche Methoden angewandt. Vordergründig zählten hierzu das Überprüfen bekannter und Erschließen neuer Quellen sowie die systematische Auswertung von Zeitschriften, Notenmaterial und weiterer Literatur. Ebenso wurden Methoden der deskriptiven Statistik zur Erstellung und Auswertung von Daten genutzt.

Die umfangreichen das Thema tangierenden Aktenbestände aus dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz sind gut erschlossen, bedurften jedoch einer nochmaligen Quellenüberprüfung und -bewertung. Gleichwohl war das Auswerten von weiterem Archivmaterial für das Gelingen der Arbeit unerlässlich. Hierzu zählte beispielsweise der Nachlass der Firma C. W. Moritz, welcher sich im Bildarchiv des Musikinstrumenten-Museums Berlin sowie im Archiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz befindet. Das Brandenburgische Landeshauptarchiv verwahrt ebenso für das Thema bedeutende Dokumente wie auch die Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz mit dem Nachlass von Wilhelm Wieprecht oder der Programmzettelsammlung der Königlichen Schauspiele. Über Verweise in den Aktenbeständen führte der Rechercheweg schließlich bis zu den *Hawai'i State Archives*.

---

<sup>5</sup>Gemeint sind hier die bereits angesprochene Patentanmeldung von Stölzel und Blühmel, die Erfindung der sogenannten Berliner Pumpenventile sowie die Erfindung der »Baß-Tuba« durch Wilhelm Wieprecht und Johann Gottfried Moritz.

Neben dem handschriftlichen Quellenmaterial wurden neben der zeitgenössischen Literatur auch die einschlägigen Zeitschriften ausgewertet. Hierzu zählen vor allem die *Allgemeine musikalische Zeitung*, die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, die *Neue Zeitschrift für Musik* sowie die *Zeitschrift für Instrumentenbau*.

Einen weiteren Schwerpunkt der Arbeit bildet die Einbindung von ausgewählten Metallblasinstrumenten aus verschiedenen Sammlungen weltweit. Hierdurch sollen die theoretisch erarbeiteten Zusammenhänge untermauert und die Frage beantwortet werden, ob sich anhand des Quellenmaterials und der Instrumente eine »Berliner Schule« im Metallblasinstrumentenbau nachweisen lässt. Dabei wurden jedoch nicht die klanglichen Eigenschaften der Instrumente untersucht. Auch wurde von detaillierten Vermessungen bewusst Abstand genommen, um den Fokus der Arbeit zu bewahren. Um hierdurch aussagekräftige Ergebnisse zu erzielen, hätten die Berliner Metallblasinstrumente mit Objekten von Herstellern aus anderen Regionen verglichen werden müssen. Dies stellt eine eigene Forschungsarbeit dar, die zweifelsohne von großem Interesse ist.

In diesem Zusammenhang wurden von vornherein ebenfalls die Mundstücke nicht berücksichtigt. Selbst wenn zu den in den Museums- und Privatsammlungen erhaltenen Instrumenten Mundstücke vorhanden sind, stellt sich die Frage nach der Originalität. Sofern sie nicht eine Herstellersignatur aufweisen, was selten genug vorkommt, sind sie als bläuserspezifisches Zubehör anzusehen, das ggf. bereits beim Kauf des jeweiligen Instruments individuell ausgetauscht wurde. Gleichwohl ist festzuhalten, dass die Mundstücke die Lippenschwingungen des Bläasers als eigentliche Tonerzeuger aufgreifen, formen und an die Röhre des Instruments weitergeben. Damit haben sie ganz entscheidenden Einfluss auf die resultierende musikalisch-akustische Qualität, nicht abschließend seien als Parameter dieser Stelle das Kesselvolumen, die Kesselform, der Bohrungsdurchmesser sowie die Form der Hinterbohrung des Mundstücks genannt. Die hierzu erforderlichen akustischen Untersuchungen bilden einen eigenen Forschungsbereich und waren im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten.

Noch ein paar Worte zur Terminologie: Im Titel findet sich die allgemein gängige Bezeichnung »Blechblasinstrument« für die in dieser Arbeit im Fokus stehenden Instrumente, um das Thema einfacher greifbarer zu machen. Gleichwohl wird dieser Begriff auch des Öfteren in zitierten Quellen verwendet. Der Text orientiert sich jedoch an den handwerklich aktuellen Begriffen »Metallblasinstrument« (bzw. »Metallblasinstrumentenmacher«). Mit beiden Bezeichnungen ist eine fachliche

Ungenauigkeit verbunden, denn korrekt sollte der Begriff »Polsterzungeninstrumente« verwendet werden, der diejenigen Blasinstrumente charakterisiert, »deren Töne der Bläser primär durch die Schwingungen seiner Lippen erzeugt.«<sup>6</sup> Dies umfasst auch die hauptsächlich aus Holz gefertigten »Metallblasinstrumente« wie beispielsweise den Serpent oder die Basshörner. Aufgrund des besseren Leseflusses wurde auf den eher sperrigen und ungewohnten Begriff der »Polsterzungeninstrumente« verzichtet. Unter der verwendeten Bezeichnung »Metallblasinstrument« sollen in der vorliegenden Arbeit somit alle Instrumente verstanden werden, denen das oben zitierte Prinzip der Tonerzeugung zu Grunde liegt.

---

<sup>6</sup>Dieter Krickeberg und Wolfgang Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten-Museum, 1976, S. 7.



# Allgemeine Entwicklungen in Kurzüberblicken



# 1 Wirtschaftssystem im Wandel der Zeit

## Der Beruf des Musikinstrumentenmachers

Noch im 18. Jahrhundert wurden die Musikinstrumentenmacher in aller Regel unter anderen Gewerken geführt. Dies birgt Probleme bei der Feststellung der Hersteller, da diese eben nicht mit der Profession des Musikinstrumentenmachers bezeichnet werden. Eine genaue Feststellung kann nur über erhaltene Instrumente oder Akteneinträge erfolgen, die auf den Musikinstrumentenbau einzelner Personen oder Familien verweisen. Musikinstrumentenmacher finden sich oft unter den Kunstdrehlern (Holzblasinstrumente), Pergamentmachern (Schlaginstrumente), Uhrmachern (Spieluhren), mechanischen Künstlern (Spieluhren und Klavierbau) und Tischlern (Klavier- und Orgelbau). Kupferschmiede stellten oft auch Metallblasinstrumente und Paukenkessel her. Eine Ausnahme von diesen teils unklaren Bezeichnungen bilden nahezu ausschließlich die Hersteller »göttlicher« Instrumente: die Orgelmacher. Sie waren als freie Künstler tätig und wurden deshalb in den meisten Fällen auch mit ihrer Berufsbezeichnung genannt.

Weitere Irrungen können mit den »Instrumentenmachern« auftreten. Dieses Berufsbild bezeichnet nicht unbedingt einen Musik-Instrumentenmacher, vor allem dann nicht, wenn in der entsprechenden Quelle »Instrumentenmacher« und »Musik-Instrumentenmacher« getrennt aufgeführt sind. In den meisten Fällen bezeichnet der »Instrumentenmacher« einen Hersteller von mechanischen Messinstrumenten oder ggf. auch chirurgischen Instrumenten.

Hinzu treten lokale Besonderheiten gegenüber anderen Regionen. Während die Bezeichnung »Pfeifenmacher« durchaus für einen Hersteller von Holzblasinstrumenten stehen kann, war dies in Preußen (mit Ausnahme der Stadt Halle) vollkommen ungebrauchlich, denn der preußische Pfeifenmacher stellte Tabakpfeifen her.<sup>7</sup>

## Zunftwesen des 18. Jahrhunderts

Von wenigen Ausnahmen abgesehen musste jedes Gewerbe in Preußen (und zuvor auch in Brandenburg) durch eine landesherrliche Konzession genehmigt werden.

---

<sup>7</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 73 f.

Diese wurde wahlweise der Zunft, dem Freimeister oder später auch dem Manufakturisten erteilt. Wie noch im *Allgemeinen Landrecht* von 1794 vorgesehen, sollten sich Berufszweige bzw. Gewerbe zu Zünften zusammenschließen, sobald drei Gewerbetreibende *vor Ort* ansässig waren. Aufgrund dieser Regelung und des Mangels an Musikinstrumentenmachern in den Städten Preußens gab es schlichtweg nicht die Voraussetzungen zur Gründung einer Musikinstrumentenmacher-Zunft. Sofern überhaupt mehr als drei Musikinstrumentenmacher in einer Stadt ihrer Profession nachgingen, so fielen darunter meist auch Musikinstrumente herstellende andere Gewerke wie Drechsler oder Tischler. Da diese den Musikinstrumentenbau meist nur im Nebenerwerb betrieben, waren sie bereits in ihren eigenen Zünften organisiert. Eine doppelte Zunftangehörigkeit war nicht vorgesehen.

Die Orgelbauer wiederum galten als freie Künstler, denen keine Verpflichtung zur zünftigen Organisation oblag. Eine weitere Ausnahme von der Zunftorganisation bildeten die vom Hof privilegierten Handwerker, in diesem Fall die Hofinstrumentenmacher. Gegenüber den einfachen zunftlosen Musikinstrumentenmachern waren die am Hof angestellten Gewerke auch nicht angehalten, das Berliner Bürgerrecht zu erwerben.<sup>8</sup> Diese Faktoren in Gesamtheit bedingten, dass keine Musikinstrumentenmacherzunft entstehen konnte.<sup>9</sup>

Unter einer Manufaktur oder auch einer Fabrik wurde im 17. und 18. Jahrhundert ein zunftfreier Betrieb verstanden. Kennzeichnend war vor allem die arbeitsteilige Produktionsweise.<sup>10</sup> Für die wie oben beschriebene nur kleine Anzahl Hersteller von Musikinstrumenten spielte das Manufakturwesen keine Rolle. Lediglich mittelbar ist der Metallblasinstrumentenbau betroffen, da 1698 das Messingwerk Heegermühle in Neustadt-Eberswalde gegründet wurde, von dem auch Berliner Metallblasinstrumentenmacher Waren bezogen. Die Verbindungen zwischen diesem Messingwerk und den Berliner Herstellern von Metallblasinstrumenten sind im Kapitel 6 ausführlich dargestellt.

<sup>8</sup>Trotz dessen, dass die Handwerksordnung vom 17. Juni 1733 die Gewerbetreibenden zur Annahme des Bürgerrechts verpflichtete, kamen viele dieser Vorgabe nicht nach. Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 74.

<sup>9</sup>Vgl. hierzu ausführlicher, insbesondere zu den über den Metallblasinstrumentenbau hinausgehenden Zweigen ebd., S. 74 f.

<sup>10</sup>Die Begriffe Manufaktur und Fabrik wurden synonym gebraucht. Teilweise auftretende Tendenzen in der Literatur, dass Manufakturen eher »feine« Gewerke wie die Textilherstellung und Fabriken eher »schwere« Gewerke wie die Metallverarbeitung bezeichnen, können nicht verallgemeinert werden.

## **Merkantilismus und Protektionismus**

Das Zeitalter des Absolutismus war nicht nur für die Entwicklung des höfischen Lebens und damit auch von Kunst und Kultur entscheidend, sondern brachte mit dem Merkantilismus auch die prägende Wirtschaftsform des 18. Jahrhunderts. In Preußen etablierte sich hierdurch ein System von Gewerbeförderung und Protektionismus. Es baute auf einer zentralen Idee des Merkantilismus auf: dem Theorem der aktiven Handelsbilanz. Vereinfacht gesagt verfolgt dieses System das Ziel, dass mehr Warenwerte exportiert als importiert werden müssen, so dass ein Überschuss entsteht.

Als Folge dessen ergaben sich Maßnahmen für die Wirtschaft, die auch den Musikinstrumentenbau betrafen und sich wie folgt skizzieren lassen:

- Über ein Anreizsystem versuchte der preußische Staat, Musikinstrumentenmacher aus anderen Ländern anzuwerben. Hierdurch sollten Musikinstrumente nicht mehr importiert, sondern im eigenen Land hergestellt werden.
- Sofern Rohstoffe importiert wurden, die auch im preußischen Herrschaftsgebiet vorhanden waren, sollten diese von nun an im Inland abgebaut werden.
- Falls Rohstoffe im preußischen Herrschaftsgebiet nicht vorhanden waren, mussten diese importiert werden. Die Weiterverarbeitung der Rohstoffe sollte jedoch innerhalb der Grenzen Preußens erfolgen.
- Zur Unterstützung der eigenen Produktion wurden Importe bestimmter Warengruppen mit Einfuhrzöllen belegt.
- Der Absatz preußischer Produkte ins Ausland wurde stark forciert.
- Der Verkauf preußischer Rohstoffe ins Ausland wurde erschwert, indem bestimmte Warengruppen mit Ausfuhrzöllen belegt wurden.

Wie sich diese Maßnahmen konkret im Bereich des Berliner Metallblasinstrumentenbaus im 18. Jahrhundert vollzogen, ist beispielhaft in Kapitel 5 dargestellt.

## **Gewerbefreiheit und Bürgerrechte**

Der komplette Umbruch in weiten Teilen Preußens und in Berlin nach dem Einmarsch Napoleons brachte einerseits Leid für die Bevölkerung und einen zwischenzeitlichen Zusammenbruch des kulturellen Lebens, bot aber andererseits auch die Möglichkeit für tiefgreifende politische und gesellschaftliche Veränderungen. Denn aufgrund der Besatzung überlegten Friedrich Wilhelm III. und seine Minister, wie sie Preußen aus der Umklammerung Frankreichs lösen konnten. Karl Freiherr vom

Stein (1757–1831) und Karl August Fürst von Hardenberg (1750–1822) waren die Hauptinitiatoren der Preußischen Reformen, zu denen unter anderem Agrar-, Bildungs-, Heeres- und Gewerbe-reformen zählten. Zentral für den Musikinstrumentenbau in Berlin sollten unter anderem folgende für die Wirtschaft bedeutende Maßnahmen werden:

1. Das Oktober-Edikt von 1807 brachte die Abschaffung der Leibeigenschaft und Erbuntertänigkeit der Bauern. Sie und auch ihre Söhne waren nicht mehr an den Lehnsherrn gebunden, konnten in die Städte abwandern und ein Handwerk erlernen.
2. Die 1808 eingeführte neue Städteordnung ermöglichte, dass neu Hinzugezogene einfacher das Bürgerrecht erlangen konnten.
3. Durch die Abschaffung der Zunftordnung und Ausrufung der Gewerbefreiheit im Jahr 1810 konnten neue Unternehmen einfacher gegründet und Gewerbe angemeldet werden.

Diese Maßnahmen setzten die Rahmenbedingungen, die auch dem Metallblasinstrumentenbau in der preußischen Hauptstadt einen Aufschwung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bescherten.<sup>11</sup>

### Patentwesen

Mit dem Aufkommen technischer Neuerungen in der Anfangszeit der Industrialisierung hatten die Erfinder zunehmend das Bestreben, sich ihre Innovationen schützen zu lassen. Auch aus diesem Grund wurde 1815 das Patentwesen in Preußen gesetzlich geregelt. Während zuvor Eingaben direkt an das Königshaus gerichtet werden mussten und der Erfinder ein Stück weit von der Gutmütigkeit des Königs abhängig war, zeigte sich von nun an eine Abteilung im »Ministerium für Handel und Gewerbe« zuständig. An diese Behörde mussten die Erfinder alle Eingaben richten, sofern sie auf ihre Neuentwicklungen ein Patent und den damit verbundenen wirtschaftlichen Schutz erhalten wollten. Die Verfahren waren nun nicht mehr von der Gutmütigkeit des Königs, sondern des jeweiligen Bearbeiters bestimmt. Doch gab es nun ein geordnetes Verfahren, wie mit allen Patentanträgen umgegangen

---

<sup>11</sup>Eine detailliertere Darstellung über »Gewerberechtliche und ökonomische Grundlagen des Preußischen Musikinstrumentenbaus« findet sich bei Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 73–107.

wurde. Da alle Anträge und Neuigkeiten ausnahmslos über das Berliner Ministerium liefen, bestand zumindest ein theoretischer Standortvorteil für die preußische Hauptstadt.<sup>12</sup>

### **Zollverein**

Mit dem Handels- und Zollgesetz vom 26. Mai 1818 schuf die preußische Führung ein einheitlich preußisches Zollgebiet ohne Binnenzölle. Einen weiteren Schritt zur Liberalisierung der Wirtschaft und Etablierung eines einheitlichen Binnenmarktes war die Gründung des Deutschen Zollvereins zum 1. Januar 1834. Hierdurch wurde der Handel innerhalb der Mitgliedstaaten vereinfacht, wenn auch nicht alle Regelungen vereinheitlicht werden konnten. So blieben zum Teil unterschiedliche Steuersätze sowie verschiedene Maße und Gewichte der Einzelstaaten in Gebrauch. Vor allem hinsichtlich der Handelsabkommen mit dem Ausland ergab sich eine gestärkte Position für die Staaten des Zollvereins. Gleichzeitig förderte der wirtschaftliche Zusammenschluss die Industrialisierung. Hiervon sollte auch der Musikinstrumentenbau in Preußen profitieren. Der Einsatz neuer Maschinen, vermehrte Arbeitsteilung und der Wandel von der manufakturiellen zur industriellen Fertigungsweise ermöglichte auch im Metallblasinstrumentenbau eine neue Qualität hinsichtlich der Anzahl gebauter Instrumente. Hierdurch waren speziell für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wichtige Grundlagen gelegt.

### **Industrialisierung im Musikinstrumentenbau**

Für den Metallblasinstrumentenbau sind vor allem die durch die Industrialisierung entstehenden neuen Arbeitsformen bedeutend. Bereits im 18. Jahrhundert beschäftigten Verleger sogenannte Stückwerker. Letztere stellten Produkte in Heimarbeit her, der Verleger vertrieb sie unter eigenem Namen.<sup>13</sup> Im Endeffekt war dieses System eine dezentralisierte Manufaktur.

Mit der allmählichen Einführung der Ventilmaschinen an Metallblasinstrumenten ab den 1820er Jahren und der zunehmend industriellen Fertigung ab ca. 1840 wandelte sich auch die Funktion der Stückwerker. Stellten sie bis dahin meist komplette Instrumente her, entwickelten sie sich zunehmend zu Spezialisten für einzelne

---

<sup>12</sup>Zur Entwicklung des Patentwesens in Preußen vgl. ausführlich Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): *Klosterstrasse 36. Sammeln, Ausstellen, Patentieren. Zu den Anfängen Preußens als Industriestaat*, Berlin: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, 2014.

<sup>13</sup>Ein vergleichbares System, wenn auch um ein Vielfaches größer, findet sich heute bei den Eigenmarken von Händlern verschiedenster wirtschaftlicher Branchen.

Bauteile. Es entstanden neue Berufszweige innerhalb des Metallblasinstrumentenbaus, z. B. der Maschinenmacher und der Stürzenmacher.

Der Einsatz von Dampfmaschinen fand in deutschen Musikinstrumentenfabriken vergleichsweise spät statt. Laut Heyde wurde die erste Dampfmaschine im Musikinstrumentenbau Preußens in der Pianofortefabrik C. J. Gebauhr in Königsberg eingesetzt. Auch wenn bis 1875 der Gebrauch dieser neuen Maschinen stark anstieg, so ist doch der Einsatz im Bereich des Metallblasinstrumentenbaus nur in der Firma Julius Altrichter in Frankfurt (Oder) belegbar.<sup>14</sup> Für die Berliner Hersteller von Metallblasinstrumenten ist nach derzeitiger Erkenntnis die Nutzung von Dampfmaschinen nicht nachweisbar. Dies zeigt, dass die Berliner Hersteller nicht groß genug waren, dass sich ein Einsatz dieser in Anschaffung und Unterhalt teuren Maschinen rechnete. Für die kleineren und mittleren Unternehmen waren Gas-, Verbrennungs- und Elektromotoren weitaus geeigneter und günstiger.<sup>15</sup>

### Gewerbe- und Weltausstellungen

Mitte des 19. Jahrhunderts gab es Bestrebungen, die Leistungen in Handwerk und Industrie auf Ausstellungen zu präsentieren. Diese wurden zunächst von den Gewerbevereinen der jeweiligen Ländern ausgerichtet. Nachdem bereits ab 1835 im Königreich Hannover solche Präsentationen durchgeführt wurden, folgte Berlin neun Jahre später, wo 1844 die *Allgemeine Deutsche Gewerbe-Ausstellung* stattfand.<sup>16</sup> Hierdurch bestand auch für die Musikinstrumentenhersteller eine neue Möglichkeit, ihre Waren zu präsentieren und länderübergreifend bekannt zu machen.

Einen vorläufigen Höhepunkt fanden diese Bestrebungen in der *Great Exhibition* 1851, der ersten Weltausstellung im Londoner Hyde Park, an der 17 062 Aussteller aus 28 Ländern teilnahmen. Solche Ausstellungen waren ein gesellschaftliches Großereignis, das nicht nur Hersteller, sondern auch Besucher aus den verschiedensten Ländern anlockte. Wie auch heute noch auf Messen und Ausstellungen, nutzten die Aussteller die Möglichkeit, neue Kunden zu akquirieren und Geschäfte abzuschließen.

<sup>14</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 449.

<sup>15</sup>Gasmotoren wurden 1860 erfunden, Verbrennungsmotoren waren seit 1861 bekannt. 1866 erhielt mit der Erfindung der »Dynamomaschine« (elektrischer Generator) durch Werner von Siemens der Elektromotor Einzug in die Fabrikgebäude. Vgl. auch ebd., S. 449.

<sup>16</sup>Die *Allgemeine Deutsche Gewerbe-Ausstellung* war die erste Ausstellung in Berlin über alle Wirtschaftszweige hinweg. Zuvor fanden bereits 1822 und 1827 Ausstellungen statt, die sich aber hauptsächlich auf Erzeugnisse der Textilindustrie konzentrieren.



Die Musikinstrumente wurden auf diesen Ausstellungen und den zugehörigen Katalogen in der Regel als eigene Unterausstellungen geführt. Hersteller aus Deutschland bzw. Preußen bzw. Berlin nahmen rege an dieser neuen Präsentationsform teil. Dies gilt jedoch vor allem für den Klavierbau. Die Berliner Fabrikanten von Metallblasinstrumenten waren auch auf den Ausstellungen vertreten, doch beschränkten sie sich oftmals auf die lokalen Veranstaltungen in Berlin. Sofern die Metallblasinstrumentenmacher auf den Gewerbe- und Weltausstellungen in Erscheinung traten, ist dies bei den folgenden Ausführungen zu den Herstellern im Kapitel 3.3 erläutert.



## 2 Entwicklung von Musik und Kultur in Berlin

Berlin wandelte sich im 18. und 19. Jahrhundert grundlegend. Noch um 1700 ein eher unbedeutendes Fleckchen ohne größere Bedeutung, entwickelte sich die Stadt binnen 200 Jahren zu einer der bedeutendsten Metropolen weltweit und der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreiches. Dies wird nicht nur an der Bevölkerungsentwicklung deutlich. Ende des 17. Jahrhunderts zählte Berlin etwa 20 000 Einwohner, Ende des 19. Jahrhunderts mehr als 1 800 000 (vgl. hierzu auch Abbildung 1).

Dieses Kapitel soll nicht eine gesamte Musikgeschichte Berlins beschreiben, sondern lediglich Punkte anreißen, die in einem direkten Bezug zum Kernthema dieser Arbeit stehen. Aus dem politischen und gesellschaftlichen Wandel ergeben sich unterschiedliche Voraussetzungen für alle Bereiche, so auch den Musikinstrumentenbau, der im zentralen Kapitel 3.3 dieser Arbeit behandelt wird. Dies spiegelt sich in der Gliederung dieses Kapitels wider. Während die Entwicklungen im 18. Jahrhundert sich stark an den jeweiligen Regenten orientieren, kommt es im Zuge der Französischen Revolution und speziell durch die Napoleonischen Kriege zu tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen.<sup>17</sup> Aus diesem Grund werden sich die Ausführungen zum 19. Jahrhundert mit dem erstarkenden Bürgertum und dem einhergehenden Wandel der Musikkultur, mit der Liberalisierung der Wirtschaft, der Industrialisierung sowie den Gewerbe- und Weltausstellungen als neue Formen der Warenpräsentation beschäftigen.

### 2.1 Die Zeit bis zum 18. Jahrhundert

Einen ersten Aufschwung der Musik brachte die Einführung des lutherischen Protestantismus im Jahr 1539. Während zuvor die Ausübung geistlicher Musik in Berlin ab 1465 nachweisbar ist, setzte mit der Einführung der Reformation sowohl einen gesellschaftlicher als auch kultureller Wandel ein.

Joachim II. von Brandenburg gründete kurz nach Antritt seines Amtes als Kurfürst im Jahr 1535 eine erste Hofkapelle. Sieben Jahre später, 1542, wurde eine

---

<sup>17</sup>Zu den Herrschaftszeiten der preußischen Könige ist die Übersicht in Tabelle 1 heranzuziehen.

Name	Geburtsdag	Thronbesteigung	Todesdag	Bemerkungen
Johann Sigmund	08.11.1572	1608	02.01.1620	Kurfürst von Brandenburg
Georg Wilhelm	13.11.1595	1619	01.12.1640	Kurfürst von Brandenburg
Friedrich Wilhelm, »der Große Kurfürst«	16.02.1620	1640	09.05.1688	Kurfürst von Brandenburg
Friedrich III. / Friedrich I.	11.07.1657	1688 / 1701	25.02.1713	Kurfürst von Brandenburg, 1701 Krönung zu Friedrich I. König in Preußen
Friedrich Wilhelm I., »der Soldatenkönig«	14.08.1688	1713	31.05.1740	König in Preußen
Friedrich II., »der Große«	24.01.1712	1740	17.08.1786	Bis 1772 König in Preußen, danach König von Preußen
Friedrich Wilhelm II.	25.09.1744	1786	16.11.1797	König von Preußen
Friedrich Wilhelm III.	03.08.1770	1797	07.06.1840	König von Preußen
Friedrich Wilhelm IV.	15.10.1795	1840	02.01.1861	König von Preußen
Wilhelm I.	22.03.1797	1861	09.03.1888	König von Preußen, ab 1871 Deutscher Kaiser
Friedrich III.	18.10.1831	1888	15.06.1888	König von Preußen und Deutscher Kaiser
Wilhelm II.	27.01.1859	1888	04.06.1941	König von Preußen und Deutscher Kaiser, bis 1918

Tabelle 1: Übersicht über die Herrscher von Brandenburg und Preußen in der Zeit von 1608 bis 1918. Angaben nach [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_Herrscher\\_von\\_Brandenburg](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Herrscher_von_Brandenburg), Zugriff am 22.04.2018.



Abbildung 1: Einwohnerentwicklung Berlins zwischen 1709 und 1893. Eigene Darstellung anhand der Daten bei *Berliner Adreß-Buch für das Jahr [1873–1895]. Hrsg. unter Mitwirkung von H. Schwabe (ab 1881 von W. & S. Loewenthal)*, Berlin, Jahr 1895, S. 183.

»Kunstpfeferei« eingerichtet, die aus zwölf Trompetern, einem Zinkenisten und einem Pauker bestand.<sup>18</sup> Darüber hinaus beschäftigte der Hof drei Organisten.<sup>19</sup> Gleichzeitig entsprang aus der Kirchenmusik eine erste Art »Staatskapelle«. In einer Verordnung<sup>20</sup> wurde festgelegt, dass etwa 15 bis 20 Instrumentalisten die Mahlzeiten des Hofes würdevoll umrahmen sollten. Ebenso übernahmen sie die musikalische Ausgestaltung an allen Berliner Kirchen, insbesondere der Schloss- und Domkirche. Es vollzog sich also eine starke Entwicklung, denn noch 1505 schrieb Abt Thritemius, Berlins »Einwohner sind gut, aber zu ungelehrt; sie lieben die Schmausereien und den Trunk mehr als die Wissenschaft«.<sup>21</sup>

Unter dem brandenburgischen Markgrafen Johann Sigismund sind erstmals Mu-

<sup>18</sup>Vgl. Ingeborg Allihn: *Berlin. Historische Stationen des Musiklebens mit Informationen für den Besucher heute*, hrsg. v. Silke Leopold (= Musikstädte der Welt), Laaber, 1991, S. 37.

<sup>19</sup>Vgl. Curt Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin: Bard, 1910, S. 24. Sachs gibt die Namen Lenhart, Hans Kellner und Zuls an.

<sup>20</sup>»Verordnung des gnedigsten Herrn Churfürsten zu Brandenburgk, wonach sich der Capellmeister, Senger und Instrumentisten vermöge jrer Pflichten richten und verhalten sollen.«

<sup>21</sup>Zitiert nach: Allihn: *Berlin. Historische Stationen des Musiklebens mit Informationen für den Besucher heute*, S. 37.

sikinstrumentenmacher in Berlin nachweisbar. Mit der Anstellung von Peter Rutte für den Streichinstrumentenbau und Hans Schreiber als Blasinstrumentenmacher im Jahr 1615 wird auch deutlich, welche Instrumentengruppen neben der Vokalmusik das musikalische Leben am Hof bestimmten (vgl. zu Schreiber ausführlicher Kapitel 4). Johann Sigismund legte Wert auf eine reichhaltige Musikkultur am Hofe, denn unter ihm sind mit den 1616 angestellten Bernardo Pasquino Grassi aus Mantua und Giovanni Alberto Maglio aus Florenz die ersten aus Italien berufenen Sänger am Hofe nachweisbar.<sup>22</sup> Die Hofkapelle baute der Kurfürst sukzessive auf 37 Mitglieder aus. Sie zählte somit zu einem der größten Orchester Europas im beginnenden 17. Jahrhundert.<sup>23</sup> Doch das reichhaltige kulturelle und musikalische Leben am kurfürstlichen Hof sollte nur kurze Zeit andauern.

Mit dem Ausbruch des Dreißigjährigen Kriegs ein Jahr vor dem Tod Johann Sigismunds änderten sich plötzlich die Prioritäten. Nun galt es, das eigene Herrschaftsgebiet zu sichern. Kurfürst Gregor Wilhelm konnte diesen Entwicklungen nicht viel entgegenzusetzen. Bis 1626 noch größtenteils verschont, wurde die Mark Brandenburg von da an wechselweise von den kaiserlichen Truppen oder den Schweden beherrscht. Die durchziehenden Soldaten plünderten die Nahrungsvorräte und sorgten schon allein hierdurch für eine starke Dezimierung der Bevölkerung. Gregor Wilhelm zog sich wahlweise in das Herzogtum Preußen oder die Rheinprovinzen zurück. Es ist leicht vorstellbar, dass dieser für die Mark Brandenburg und das Kurfürstentum mehr als 22 Jahre andauernde Zustand kein fruchtbarer Boden für eine reichhaltige kulturelle Entwicklung sein konnte. Dennoch hielt sich Gregor Wilhelm weiterhin seine Hofkapelle. Doch vom ehemals 37 Musiker zählenden Ensemble war im Jahr 1640 lediglich ein Fragment von sieben Musikern übrig.<sup>24</sup>

In den Jahren nach dem Dreißigjährigen Krieg ist zur Berliner Hofkapelle nur vergleichsweise wenig überliefert. Sachs gab an, dass die Besetzung bis 1652 auf zwölf Mitglieder anstieg, anschließend bis 1679 auf acht Mann sank. 1683 zählte die Kapelle wieder 13 Mitglieder, darunter zwei Hautboisten.<sup>25</sup>

Die Hofkapelle dieser Zeit war von Streichern dominiert. Als vorerst letzter Bläser

---

<sup>22</sup>Vgl. Louis Schneider: *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin: Duncker & Humblot, 1852, S. 1 f.

<sup>23</sup>Vgl. Heinz Becker u. a.: »Berlin«, in: *Grove Music Online* 2002, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02826>, Zugriff am 1. März 2018.

<sup>24</sup>Ebd.

<sup>25</sup>Vgl. Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, S. 60 f.

ist in den Akten von 1656 der Posaunist Christoph Haselberg genannt. Er war auch gleichzeitig als Violinist tätig war. Erst mit den beiden aus Frankreich stammenden Musikern Pierre Potot und und François Beauregard hielten überhaupt wieder Bläser Einzug in die Kapelle. Laut Sachs wurden sie am 22. Dezember 1681 angestellt. Er vermutete außerdem, dass es sich bei den beiden Musikern um Hugenotten handelte.<sup>26</sup> Dies ist zweifelsohne sehr wahrscheinlich, denn die Franzosen calvinistischen Glaubens litten in ihrem Heimatland unter Repressionen und Verfolgung. Trotz des Emigrationsverbotes flüchteten mehrere Hugenotten in die anliegenden Staaten, noch bevor mit dem Erlass des *Édit de Fontainebleau* die eigentlich große Fluchtwelle einsetzte. Einige Auswirkungen auf den Metallblasinstrumentenbau und dessen angrenzende Wirtschaftszweige werden ausführlich in Kapitel 5 behandelt.

## 2.2 Das 18. Jahrhundert

### 2.2.1 Unter Friedrich I.

Ein großer Wandel setzte im Jahr 1701 ein, als sich Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg selbst zu König Friedrich I. in Preußen proklamierte. Dies sollte der Startschuss sein für die nächsten 200 Jahre und dem Aufstieg von einem Fürstentum hin zum Kaiserreich, von einer kleinen Regional- hin zur Weltmacht mit Berlin als Hauptstadt, die sich von einem bis dahin kulturellen Kleinod zu einer der angesagtesten Kulturmetropolen der Welt entwickelte.

Friedrich I. pflegte das kulturelle Leben am Hof. Als Förderer von Kunst und Wissenschaft gründete er nicht nur zahlreiche Universitäten in seinem Herrschaftsgebiet und baute Berlin zu einer barocken Residenzstadt aus, sondern pflegte auch die Musik am Hof. Hierfür stellte er zahlreiche Musiker ein, so dass sich die Hofkapelle im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stark vergrößerte. Schneider führte in seiner *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin* namentlich die Mitglieder der Hofkapelle und deren Besoldung in den Jahren 1711 und 1712 auf.<sup>27</sup> Sachs gab einen Überblick über die Entwicklung der Hofkapelle zwischen den Jahren 1708 und 1712, der in Tabelle 2 dargestellt wird.

---

<sup>26</sup>Vgl. ebd., S. 61.

<sup>27</sup>Vgl. Schneider: *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, S. 34–36. Er bezog sich hierbei auf »Manuscrite des geheimen Archivs«. Vgl. hierzu auch Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 36, Nr. 2429*, (= Acta betr. Besoldung und Unterhalt der Hofmusikanten, 1572–1712).

1708	1712
6 Erste Violinen	6 Erste Violinen
3 Zweite Violinen	5 Zweite Violinen
4 Bratschen	2 Bratschen
4 Violoncelli	5 Violoncelli
4 Hautbois	2 Erste Hautbois
	2 Zweite Hautbois
4 Fagotte	4 Fagotte

Tabelle 2: Gegenüberstellung der überlieferten Besetzung der königlichen Hofkapelle zu Berlin in den Jahren 1708 und 1712. Nach Curt Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin: Bard, 1910, S. 66 f.

Hinzu traten mindestens ein Cembalist<sup>28</sup> sowie eine Vielzahl von Sängern. Die Gesamtanzahl der Musiker am Hof muss jedoch weitaus höher gewesen sein. Wie Hoven angab, berichtete Friedrich I. in einem 1706 verfassten Brief an die Kurfürstin Sophie von Hannover, »dass er bereits 40 Instrumentalisten besäße«, wobei angenommen werden muss, »dass ein großer Anteil der Musiker kostenlos, ohne in den Hofstaatsrechnungen vermerkt zu sein, in der Hofkapelle arbeitete.«<sup>29</sup>

Neben den eigentlichen Musikern nannte Schneider auch die für den Clavier- und Orgelbau bedeutenden Meister Michael Mietke (1671–1729) und Arp Schnitger (1648–1719), die mit 70 bzw. 150 Reichstalern besoldet wurden. Auch findet sich in der Aufstellung Elisäus Mergener als für die Musikinstrumentenpflege und -reparaturen zuständiger Calcant, der für diese Arbeiten 50 Reichstaler erhielt.<sup>30</sup>

Somit setzte Friedrich I. den bereits von Friedrich Wilhelm von Brandenburg eingeschlagenen Weg fort. Unter ihm »hatte die Kapelle allmählich ihre Bläser abgestoßen und damit an Stelle der früheren Buntheit Einheitlichkeit gesetzt.«<sup>31</sup> Die

<sup>28</sup>Vgl. die Aufstellung bei Ingeborg Allihn u. a.: Art. »Berlin (Stadt)«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11637>, (Zugriff am 12. Juli 2017).

<sup>29</sup>Lena van der Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2015, S. 43.

<sup>30</sup>Vgl. Schneider: *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, S. 34–36.

<sup>31</sup>Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, S. 66.



Metallblasinstrumente traten also in den Hintergrund, denn die Kapelle wies keinerlei Waldhörner oder Posaunen auf. Eine Ausnahme bildeten die Trompeter und Pauker. Deren Besetzungstärke wurde mit dem Krönungsjahr 1701 auf 24 Trompeter und zwei Pauker erhöht,<sup>32</sup> »jeder zu 223 rtl. an Besoldung, worunter auch Kostgeld auf sie und ihre Diener mit einbegriffen.«<sup>33</sup>

Diese Angaben zeigen zunächst, dass die Trompeter eine gute Bezahlung erhielten, sich um ihre Verpflegung gesorgt wurde und ihnen ein Bediensteter zur Verfügung stand. Auch wird die Verbindung der Trompeter mit den Paukern sichtbar, denen diese Privilegien bei gleicher Entlohnung ebenfalls zustanden. Hierdurch hoben sie sich von den anderen Musikern ab, die zwar im Ausnahmefall mit 300 bis 500 Reichstalern entlohnt wurden, davon jedoch sämtliche Ausgaben bestreiten mussten. Die Trompeter und Pauker waren in ihrer Anzahl gleichmäßig auf das Regiment Gens d'Armes in Potsdam und das Regiment des Königs verteilt.<sup>34</sup> Sie wurden hinzugezogen, wenn in den aufgeführten Stücken der Hofkapelle Trompeten- und Paukenpartien gespielt werden mussten. Sachs beschrieb diese und die weiteren Aufgaben des Trompetercorps wie folgt:

»Drei davon waren sogenannte Kammertrompeter, d. h. notenkundige Bläser, die nach dem Brauch der Zeit in Stücken der Kunstmusik die etwa vorkommenden, gewöhnlich aus zwei hohen Klarin- und einer tiefen Prinzipalstimme bestehenden Trompetenpartien auszuführen hatten. Neben dem Botendienst und den Aufwartungen bei besonderen festlichen Gelegenheiten bildete es die Haupttätigkeit der Trompeter, vormittags um 11 Uhr und abends um 6 Uhr auf dem Schloßplatz oder auf Reisen an einem entsprechenden Ort zur Tafel zu blasen, wie die [...] Hofordnung des Obermarschallamtes von 1699 noch einmal besonders einschärft.«<sup>35</sup>

Der Einfluss von Königin Sophie Charlotte (1668–1705) auf die Musikentwicklung am Hof wurde lange Zeit überschätzt. Seit den Äußerungen von Schneider<sup>36</sup>

<sup>32</sup>Vgl. Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen*, S. 43.

<sup>33</sup>Schneider: *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, S. 36.

<sup>34</sup>Vgl. ebd., S. 43, Fußnote 3.

<sup>35</sup>Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, S. 67.

<sup>36</sup>»Als die eigentliche Pflegerin und Beschützerin dieser Capelle muss indessen die Königin Sophie

und Thouret<sup>37</sup> wurde der angeblich fehlende Bezug von Friedrich I. zur Musik bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffen.<sup>38</sup> Neuere Forschungen<sup>39</sup> hinterfragen diese Rolle und greifen damit kritische Worte von Sachs aus dem Jahr 1910 auf.<sup>40</sup> Das Wohlwollen von Friedrich I. gegenüber der Musik wird auch daran sichtbar, dass er die Hofkapelle nach dem Tod von Sophie Charlotte weiter pflegte und erweiterte.

Das von Streichern dominierte Ensemble wurde nach und nach zu einem modernen Orchester ausgebaut. Der König holte hochkarätige Musiker an den preußischen Hof. Dies erfolgte jedoch nicht nur aufgrund der eigenen Liebe Friedrichs I. zur Musik. Viel mehr wurde der Hofmusik als Teil der Inszenierung des 1701 erlangten königlichen Status erhebliche Bedeutung für die Repräsentation zugemessen. Denn Friedrichs »Bauten waren prachtvoll, seine Feste glänzend, seine Marställe und

---

Charlotte betrachtet werden, da der König selbst keinen andern Geschmack an der Musik überhaupt hatte als den, sie bei grossen Hoffestlichkeiten figuriren zu sehen. [...] Daher überliess ihr der König auch so ziemlich alles was darauf Bezug hatte, nur behielt er sich vor, dass die Capelle bei Tafel aufwarten, das heisst Musik machen musste.« Schneider: *Geschichte der Oper und des königlichen Opernbauses in Berlin*, S. 37.

<sup>37</sup> »König Friedrich I. liebte die Musik, aber im Grunde nur als Schmuck des Hoflebens und als Prachtmittel. [...] Die Seele aller dieser Veranstaltungen war nun aber die Königin Sophie Charlotte. [...] Zweifelsohne ist es auf ihren Einfluß zurückzuführen, daß der König die kostspielige Hofkapelle unterhielt.« Georg Thouret: »Die Musik am preußischen Hofe im 18. Jahrhundert«, in: *Hohenzollern-Jahrbuch. Forschungen und Abbildungen zur Geschichte der Hohenzollern in Brandenburg-Preußen*, hrsg. v. Paul Seidel, Bd. 1, Berlin: Giesecke & Devrient, 1897, S. 49–70, hier S. 50 f.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu die Auflistung bei Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen*, S. 41.

<sup>39</sup> Vgl. die Ausführungen bei ebd., S. 40 ff.

<sup>40</sup> »Die Musikgeschichte hat den ersten preußischen bisher ungerecht beurteilt. Selbst neuere Arbeiten stellen ihn noch gern als eine Art Barbaren hin, der in hohler Pracht im Schlosse zu Berlin hauste, während seine feinkultivierte Gemahlin in Lietzenburg mit Künstlern und Gelehrten Hof hielt. Der ohrenbetäubende Zusammenklang von feierlichen Glockengeläut, donnernden Kanonenfeuer und schmetternden Trompetenfanfaren, wirft man ihm vor, sei seine liebste Musik gewesen. Auf diesen Vorwurf braucht nicht eingegangen zu werden, da überwältigende Wirkungen dieser Art dem feinsten Musiker genußreich sein können. Man wird zunächst dagegen halten müssen, daß ihm sein Vater eine gründliche musikalische Ausbildung geben ließ: schon mit acht Jahren blies er die Flöte wie sein großer Enkel und spielte mit seinem älteren Bruder, dem bald nachher gestorbenen Kurprinzen Karl Emil, Duette. Später lernte er singen und das Clavichord spielen. Ein so vielseitiger musikalischer Unterricht setzt einige Neigung und Anlage voraus.« Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, S. 64.

Dienserschaft zeugten eher von asiatischem Prunk als von europäischer Würde.«<sup>41</sup> Dies ging mit einer »Standeserhöhung« der Musik einher, die nach dem Tod von Sophie Charlotte noch ausgebaut wurde, speziell im Bereich des Singballetts in deutscher Sprache.<sup>42</sup> Friedrich I. »schafft für Preußen eine musikalisch-künstlerische Identität, die später die Opernkultur seines Enkels Friedrich II. entscheidend prägen wird.«<sup>43</sup>

Werfen wir einen Blick zurück zu den Lebzeiten von Königin Sophie Charlotte, so gibt Schneider einen Rückblick auf die Verwendung der oben genannten Trompeter bei Hoffesten und zur Tafel.

»An dem einen Ende der Tafel stand dann gewöhnlich das Orchester für die Capelle, an der andern eine Tribüne für die Königl. ‚Blechpfeiffer‘, wie die Hoftrompeter und Pauker damals genannt wurden. Die erstere musste während der verschiedenen Gänge Harmoniemusik machen, die letzteren Tusch blasen, wenn eine Gesundheit getrunken wurde.«<sup>44</sup>

## 2.2.2 Unter Friedrich Wilhelm I.

Nach dem Tod von Friedrich I. kam sein Sohn Friedrich Wilhelm I. an die Macht. Der »Soldatenkönig« regierte von nun an mit militärischer Strenge und Einfachheit sowie Sparsamkeit. Die Hofhaltung wurde auf das Äußerste beschränkt, weshalb der Regent kurze Zeit nach der Regierungsübernahme auch die Hofkapelle auflöste. Viele der Musiker verließen Berlin in Richtung Dresden und Köthen.<sup>45</sup> Von diesen

<sup>41</sup>Gustav Berthold Volz (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen* (= Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg 1), Berlin: Hobbing, 1913, S. 118.

<sup>42</sup>Vgl. hierzu ausführlich Panja Mücke: »Standeserhöhung und Allianzen. Zur Hofmusik in Brandenburg-Preußen um 1700«, in: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß (= Preußen in seinen künstlerischen Ausdrucksformen 2), Berlin: Duncker & Humblot, 2016, S. 13–32.

<sup>43</sup>Ebd., S. 31.

<sup>44</sup>Schneider: *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, S. 37.

<sup>45</sup>Vgl. Ulrike Nemson: »Transfer der Idee einer Orchesterkultur?«, in: *450 Jahre Staatskapelle Berlin – eine Bestandsaufnahme: Die Entwicklung der Hofmusik von der kurfürstlichen Kapelle von Brandenburg zum Hoforchester des ersten Königs in Preußen. Beiträge des dritten Colloquiums in der Reihe »Kulturgeschichte Preußens – Colloquien« vom 16. bis 18. Oktober 2015*, hrsg. v. Lena van der Hoven, 2016, URL: [https://www.perspectivia.net/publikationen/kultgep-colloquien/3/nemson\\_staatskapelle](https://www.perspectivia.net/publikationen/kultgep-colloquien/3/nemson_staatskapelle), Zugriff am 21. Juni 2018.

neuen Musikern am Anhalter Hof profitierte kurze Zeit später auch Johann Sebastian Bach, der von 1717 bis 1723 die Köthener Hofkapelle leitete. In Berlin indes fand unter Friedrich Wilhelm I. lediglich die Militärmusik Anklang, weshalb diese auch weiterhin als Tafelmusik zu erklingen hatte.

»In der Zeit bis zur Thronbesteigung Friedrich Wilhelms I. bestand die Königl. Capelle zwar noch fort, die bedeutendsten Musiker aber fühlten sich in dieser Unthätigkeit nicht wohl, gingen ab und suchten ein anderweitiges Unterkommen. [...] Ohne alle Rücksicht auf ihre hilflose Lage wurden die Musiker entlassen, zerstreuten sich entweder in das Ausland oder geriethen in die elendesten Umstände [...]. Wenn Musik bei Hofe statt finden sollte – was übrigens selten genug geschah – so mussten die Hautboisten<sup>46</sup> der Regimenter diese Arbeit übernehmen. [...] Nur Jagdstückchen und Militärmärsche konnten sich seiner Gunst erfreuen, und um diese recht vollendet hören zu können, legte er in Potsdam eine Musikschule an, in welcher Knaben des dortigen Waisenhauses zu Hautboisten ausgebildet werden sollten [...]«<sup>47</sup>

Friedrich Wilhelm I. räumte also die Argumente *für* eine Hofkapelle aus, indem er sie zunächst nicht mehr beschäftigte und anschließend – unter der Begründung, dass sie ja kaum noch spielen würden – entließ. Die »Hof-trompeter und Pauker wurden gleich nach dem Leichenbegängnisse Friedrichs I., bei welchem sie noch einmal in ihrer glänzenden Uniform Dienst thun mussten, unter die Cavallerie-Regimenter gesteckt.«<sup>48</sup> Die Tafelmusik und sonstige Musik am Hofe wurde also in der Zeit Friedrich Wilhelm I. von Regimentsmusikern ausgeführt. Mit Hinblick auf das Thema dieser Arbeit ist interessant, dass die ältesten erhaltenen Metallblasinstrumente aus Berliner Fertigung, mehrere Trompeten aus der Werkstatt Blanvalet, in der Regierungszeit des Soldatenkönigs gefertigt wurden.<sup>49</sup>

<sup>46</sup>Unter »Hautboisten« werden bereits in zeitgenössischen Beschreibungen nicht nur die Spieler der Oboen, sondern sehr weitgefasst und unabhängig vom gespielten Instrument die Militärmusiker in ihrer Gesamtheit bezeichnet. Die Bedeutung erschließt sich in der Regel über den Kontext.

<sup>47</sup>Schneider: *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, S. 42–44.

<sup>48</sup>Ebd., S. 44.

<sup>49</sup>Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 7.

Nicht nur aus heutiger Perspektive bedeutet die Regierungszeit Friedrich Wilhelm I. für Musik und Kultur in Berlin einen gravierenden Einschnitt. Denn letztendlich entzog er mit seinen Maßnahmen den Boden für eine kontinuierliche musikalische Entwicklung.

### 2.2.3 Unter Friedrich II.

Kronprinz Friedrich II. war im Gegensatz zu seinem Vater ein ausgesprochener Liebhaber von Musik und Kultur. Und so begann er auch gleich nach seinem Regierungsantritt im Jahr 1740, die Ruppiner bzw. Rheinsberger Kapelle zur preußischen Hofkapelle auszubauen. Mit dem Bau des Opernhauses Unter den Linden 1741/1742 untermauerte Friedrich II. seine Vorlieben. Seine Kapelle wurde zum Orchester der Hofoper. Die Etablierung einer höfischen Repräsentation in Form von Musik und Musiktheater trug bald Früchte. Friedrich Marpurg veröffentlichte bereits 1754 folgende Zeilen:

»Die preißwürdige Sorgfalt, welche Seine izt regierende Königliche Majestät in Preussen, seit dem Antritt Dero glorreichen Regierung, zum Wachsthum und Aufnahme der Wissenschaften und Künste, in Dero sämtlichen Staaten überhaupt anzuwenden geruhet haben, hat sich insbesondere auch, auf die Wiederherstellung der daselbst vorhero fast gänzlich in Verfall gerathenen Tonkunst erstreckt.

Die gleich anfänglich vorgenommene Errichtung, oder vielmehr ansehnliche Verstärkung Dero Hofcapelle, worunter sich noch bis itzo, die berühmtesten und vortreflichsten Tonmeister befinden, war nicht allein ein überzeugendes Merkmahl von der ungemeynen Begierde, womit Se. Königl. Majestät die Aufnahme dieser reizenden Kunst befördert wissen wolten; sondern sie ist auch in der That das einzige Mittel gewesen, wodurch dieselbe nunmehr zu demjenigen Flor gelangt ist, mit welchem sie anitzo so vorzüglich pranget.«<sup>50</sup>

Als eine der ersten Maßnahmen setzte Friedrich II. wieder die Trompeter und Pauker ein, welche vor allem repräsentative Funktionen erfüllten. Hinsichtlich des

---

<sup>50</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin: Verlag Johann Jacob Schützens sel. Wittwe, 1754, S. 385 f.

kulturellen Lebens am Hof und auch der Entwicklung der Hofkapelle sah der preußische Regent im Dresdner Hof ein großes Vorbild.<sup>51</sup> Für die Metallblasinstrumente ist es interessant, dass sich in Dresden im Jahr 1695 erstmals der Einsatz eines Waldhorns nachweisen lässt, welches auch mit diesem Begriff bezeichnet und ins Orchester aufgenommen wurde. Diese Instrumente waren jedoch als *cor de chasse* bereits vor 1680 in Dresden bekannt.<sup>52</sup> Es ist demnach möglich, dass Friedrich II. die Waldhörner einführte, da er das Dresdner Vorbild imitieren wollte. Diese Variante erscheint auch vor dem Hintergrund seines Flötenlehrers Johann Joachim Quantz (1697–1773) plausibel, der eine umfassende Ausbildung in nahezu allen Streich- und Blasinstrumenten erhielt, unter anderem auch im Spiel des Waldhorns.<sup>53</sup>

Ebenfalls wahrscheinlich erscheint es aber auch, dass diese *cor de chasse* bereits zu einem frühen Zeitpunkt in Berlin bekannt waren. Unter Grundlegung der englischsprachigen Bezeichnung *French horn* lässt sich annehmen, dass die Verbreitung dieses Typs Horn ab ca. 1660 von Frankreich ausging.<sup>54</sup> Schon allein deshalb ist es auch ohne Weiteres denkbar, dass die aus Frankreich geflohenen Kupferschmiede und Metallblasinstrumentenmacher der Familie Blavalet<sup>55</sup> Waldhörner oder zumindest entsprechende Vorlagen mit nach Berlin brachten.<sup>56</sup> Auch eine Einführung

<sup>51</sup>Vgl. hierzu auch die Angaben bei Sabine Henze-Döhring: *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München: Verlag C. H. Beck, 2012 und Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen*.

<sup>52</sup>Vgl. Christian Ahrens, Peter Holmes und Gregor Widholm: Art. »Hörner«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York: Bärenreiter, 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12560>, Zugriff am 01.09.2017; Vgl. Irmgard Becker-Glauch: *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1951, S. 63, 77 & 90.

<sup>53</sup>Damit erhielt Quantz also eine Ausbildung in bester Stadtpfeifer-Manier. Vgl. hierzu auch Gudula Schütz: Art. »Quantz, Johann Joachim«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12803>, Zugriff am 26.04.2018.

<sup>54</sup>Ahrens, Holmes und Widholm: Art. »Hörner«.

<sup>55</sup>Vgl. hierzu Kapitel 7.

<sup>56</sup>Diese Vorlagen bestehen, ähnlich wie Schnittmuster in der Schneiderei, aus einem Stück Papier, Pergament, Holz oder auch Metall, das den Umriss des aufgetrennten und flach gepressten Metallblasinstruments zeigt, ggf. in einzelnen Teilstücken. Diese Vorlage wird auf eine Messingplatte übertragen, welche anschließend ausgeschnitten wird. Unter Einsatz verschiedener Werkzeuge bringt der Metallblasinstrumentenmacher den Ausschnitt bzw. die Ausschnitte in die Form des Instruments.

der Instrumente durch andere sich im Umfeld des preußischen Hofes ansiedelnde Hugenotten ist möglich. Zu guter Letzt darf der Kulturtransfer durch reisende Musiker keineswegs unterschätzt werden, von durch diese gingen auch für den Musikinstrumentenbau immer wieder entscheidende Impulse aus.

Ob nach Dresdner Vorbild oder aufgrund eigener Vorlieben: bereits vor 1740 waren in Kronprinz Friedrichs II. Rheinsberger Hofkapelle der Waldhornist Joseph Ignatius Horgitsky und ein zweiter, namentlich nicht bekannter Waldhornist angestellt.<sup>57</sup> Ob es sich bei Letzterem bereits um den Waldhornisten Christian Mengis handelte, der im Etat der Berliner Hofkapelle von 1750/1751 neben Horgitsky genannt wurde, lässt sich vorerst nicht nachweisen.<sup>58</sup>

Friedrich II. selbst setzte auch Waldhörner in seinen Kompositionen ein, wie das Beispiel eines zwischen 1742 und 1747 komponierten Werks aus der Feder des Regenten zeigt. Seine Sinfonie in D-Dur *Il Re pastore* besetzte er mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern mit Basso continuo. Die Ouvertüre des in einer Abschrift von 1747 überlieferten Werks ist in Abbildung 2 dargestellt.<sup>59</sup> Die Waldhörner sind mit der italienischen Bezeichnung »*Corno di caccia*« [!] angegeben. Inwieweit die in Kapitel 7.2 beschriebenen Hörner von Blanvalet für diese Musik Verwendung fanden, kann derzeit nicht beantwortet werden. Die vorgeschriebenen *Corni da caccia* deuten jedoch eher auf ein kürzeres Modell mit kleinerem Kreisbogen hin, da die Hornpartien sehr hoch notiert sind.

Ein Beispiel für den repräsentativen Einsatz von Trompeten findet sich in einer höfischen Großveranstaltung des Jahres 1750. Das »größte höfische Fest in der preußischen Geschichte zwischen Friedrich I. und Friedrich Wilhelm IV.«<sup>60</sup> war ein gesellschaftliches Ereignis, das Friedrich II. anlässlich des Besuchs seiner Schwester Wilhelmine und ihrem Ehemann, dem Markgrafen von Bayreuth, ausrichtete. Die Festlichkeiten begannen mit der Ankunft des Paares am 7. August 1750 und dauerten bis zum 30. August an. Hierzu zählten unter anderem Konzerte, Militärparaden,

<sup>57</sup>Vgl. die Aufstellung bei Ulrike Liedtke: »Johann Joachim Quantz und Friedrich II. Eine musikalische Verbindung«, in: *Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II.* Hrsg. v. Ulrike Liedtke, Rheinsberg: Musikakademie Rheinsberg GmbH, 1995, S. 51–86, S. 60 f.

<sup>58</sup>Vgl. die Abbildung aus den Akten bei Liedtke: »Johann Joachim Quantz und Friedrich II. Eine musikalische Verbindung«, S. 86; Vgl. auch die Angaben bei Carl Mennicke: *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographie und thematischen Katalogen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906, S. 274, Fußnote 1.

<sup>59</sup>Eine Transkription der Takte 1–7 findet sich in Abbildung 3.

<sup>60</sup>Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen*, S. 197.

*SINFONIA.* di *Federico*

*Allegro.*

*Corno di caccia*  
1<sup>mo</sup>

*Corno di caccia*  
2<sup>do</sup>

*Oboi*

*Violino 1<sup>mo</sup>*  
et *Flauto 1<sup>mo</sup>*

*Violino 2<sup>do</sup>*  
et *Flauto 2<sup>do</sup>*

*Viola*

*Basso*

*Volti*

Abbildung 2: Beginn der Overtüre der Sinfonie in D-Dur von Friedrich II., König von Preußen:  
*Il Re pastore*, (= Abschrift), 1747, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00007B3300000000>, Zugriff am 9. März 2018.



**Sinfonia**

**Allegro**

Corno di caccia 1

Corno di caccia 2

Oboi

Violino 1 et Flauto 1

Violino 2 et Flauto 2

Violetta

Basso

4

Abbildung 3: Beginn der Ouvertüre der Sinfonie in D-Dur, Takte 1–7. Transkription des Autors nach: Friedrich II., König von Preußen: *Il Re pastore*, (= Abschrift), 1747, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00007B3300000000>, Zugriff am 9. März 2018.

(Musik-)Theateraufführungen, Jagden, Feuerwerke und andere Lustbarkeiten.<sup>61</sup>

Den Höhepunkt dieses Festmonats bildete das sogenannte *Carousel*, das am 25. August 1750 abgehalten wurde. In diesem öffentlichen Ritterspiel nahmen bis auf den König die prominentesten Mitglieder des Hofes persönlich teil. Es wurden Ringrennen, Lanzenbrechen und andere Reitübungen vorgeführt. Diese Vielzahl unterschiedlicher Elemente war nur mit einer großen Anzahl an aktiven Teilnehmern möglich. Wie den Berichten zu entnehmen ist, musste die Veranstaltung umfangreich vorbereitet werden, denn die beteiligten Personen übten sowohl in Potsdam als auch in Berlin einen Monat lang an der Choreographie für die Aufführung.<sup>62</sup>

Für das *Carousel* wurde auf dem großen Paradeplatz ein Kampfplatz abgesteckt, welcher umgeben von Zuschauerrängen in Art eines »Amphitheaters« angelegt war.<sup>63</sup> Auf diesem Kampfplatz fanden die vielbeachteten Aufführungen statt.<sup>64</sup>

<sup>61</sup>Vgl. hierzu die ausführlichen Beschreibungen bei Carl Ludwig von Pöllnitz: *Historische Nachricht von denen Lustbarkeiten, welche der König, bei Gelegenheit der Ankunft I. Königlichen Hoheit und des Durchlauchtigsten Marggrafens von Brandenburg-Bareuth, im Monatte, August, 1750, zu Potsdam, zu Charlottenburg und zu Berlin angestellt hat*, Berlin: Christian Friedrich Henning, 1750, URL: <http://digital.slub-dresden.de/ppn355831511/3>, Zugriff am 10.03.2018 und Michael Ranft (Hrsg.): *Neue Genealogisch-Historische Nachrichten von den Vornehmsten Begebenheiten, welche sich an den Europäischen Höfen zutragen, worinn zugleich Vieler Stands-Personen Lebens-Beschreibungen vorkommen*, Bd. 1, Leipzig: Heinsius, 1750, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11040585-8>. Bereits kurz nach Ankunft der Gäste gab es ein reichhaltiges Konzertprogramm der Hofkapelle. Zunächst »war auf dem dasigen Schlosse an zwey großen Tafeln herrlich gespeiset, und sodann gegen Abend in Gegenwart des Königs in den Apartements der Frau Marckgräfin von der Königl. Capelle ein Concert aufgeführt. Den folgenden Tag, so ein Sonntag war, wurde auf dem dortigen Schlosse wiederum an verschiedenen Tafeln gespeiset, worauf ein abermaliges Concert und ein Italiänisches Intermezzo folgte.« ebd., S. 749.

<sup>62</sup>Vgl. Thomas Biskup: »Preußischer Pomp. Zeremoniellnutzung und Ruhmbegriff Friedrichs des Großen im Berliner »Carousel« von 1750«, in: *Friedrich der Große und der Hof. Beiträge des zweiten Colloquiums in der Reihe »Friedrich300« vom 10./11. Oktober 2008*, hrsg. v. Michael Kaiser und Jürgen Lug, 2009, URL: [http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-hof/Biskup\\_Pomp](http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-hof/Biskup_Pomp), Zugriff am 10.03.2018, Abschnitt 13.

<sup>63</sup>Vgl. Pöllnitz: *Historische Nachricht von denen Lustbarkeiten*, S. 12. Der Begriff ist insofern irreführend, da es sich nicht um ein Rundtheater nach antikem Vorbild handelte. Die Zuschauerränge waren ebenfalls wie der Kampfplatz rechteckig um diesen herum angelegt. Vgl. hierzu auch die Abbildung des *Carousel* nach einer Radierung von Johann David Schleuen (1711–1771) bei Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen*, S. 198.

<sup>64</sup>Friedrich II. gelang es, hochrangige Gäste zum *Carousel* einzuladen, wie beispielsweise Voltaire,

Der Aufzug bestand aus vier Quadrillen, welche die vier militärisch erfolgreichsten Völker der Antike zitierten. Die Gruppen waren unterschiedlich mit Musikinstrumenten bestückt, wie den folgenden zeitgenössischen Beschreibungen zu entnehmen ist.

- Erste Quadrille. Die Römer. Geführt von Prinz August Wilhelm von Preußen (1722–1758).  
 »Ihm folgten ein Pauker und acht Trompeter, welche gleichfalls auf Römische Art gekleidet waren, so wie alle übrigen von dieser Quadrille. [...] Die Banderollen[!] der Pauken[!] waren von silbernem Zeuge, mit Adlern und mit goldenen Franzen. Acht Trompeter folgten dem Pauker und waren auf keine Weise von ihm unterschieden, ausser daß man in den Banderollen von ihren Trompeten die Buchstaben S. P. Q. R. sahe.«<sup>65</sup>
- Zweite Quadrille. Die Karthager. Geführt von Prinz Heinrich von Preußen (1726–1802).  
 »Diese Quadrille gab den Römern ganz und gar nichts nach; so wol in Absicht des Geschmacks, als in Betrachtung der Pracht der Kleidung und der Equipagen. Den Anfang derselben machten; wie bei den ersten, ein Pauker, zwei Trompeter und acht Mohren-Hautboisten, zu Pferde; alle auf einerlei Weise gekleidet. [...] Nichts aber ging über die Pracht der Banderollen, der Pauken und der Trompeten. [...] Alle Bedienten dieser Quadrille waren, wie der Pauker, die Trompeter und die Hautboisten gekleidet; und zwar insgesamt, wie auch iene, auf Mohren-Art.«<sup>66</sup>
- Dritte Quadrille. Die Griechen. Geführt von Prinz Ferdinand von Preußen (1730–1813).  
 »Das Gelbe, die Leibfarbe und das Silber waren die Farben dieser Quadrille; deren Aufzug, so, wie der beiden andern, durch einen Pauker, zwei Trompeter und acht Hautbois, oder Schalmaien, zu Pferde eröffnet wurde.«<sup>67</sup>

---

den er sehr verehrte und mit dem er einen regen Briefwechsel führte. Hierdurch ergab sich ein Multiplikatoreffekt für den Hof, denn der französische Philosoph äußerte sich sehr positiv. Vgl. hierzu beispielhaft den Brief von Voltaire an Graf Argental vom 28. August 1750 bei ebd., S. 200.

<sup>65</sup> Pöllnitz: *Historische Nachricht von denen Lustbarkeiten*, S. 14 f. Die Buchstaben »S. P. Q. R.« sind die Abkürzung für das lateinische *Senatus Populusque Romanus*, »Senat und Volk von Rom«. Noch heute ist die Abkürzung dieses Leitspruchs im Wappen der Stadt Rom zu finden.

<sup>66</sup> Ebd., S. 19.

<sup>67</sup> Ebd., S. 23.

- Vierte Quadrille. Die Perser. Geführt von Markgraf Karl von Brandenburg-Schwedt (1705–1762).  
»Ein Pauker und die ganze Janitscharen Musik, wozu zwölf Personen gehörten.«<sup>68</sup>

Zu den Absichten und dem Zweck des *Carousel* hinsichtlich einer Macht- und Repräsentationspolitik Friedrichs II. äußerte sich Hoven ausführlich.<sup>69</sup> Von besonderem Interesse, nicht nur hinsichtlich der eingesetzten Metallblasinstrumente, ist die Anzahl der Trompeter in den einzelnen Quadrillen. Diese müssen vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass Trompeter im Jahr 1750 noch immer »Statusinstrumente« waren, die Macht symbolisierten.

In dieser Form spiegeln sich die bestehenden bzw. von Friedrich II. als zukünftig betrachteten Machtverhältnisse auch unter der Quadrillen wider. Aufgrund seiner Kinderlosigkeit verlieh der Regent bereits 1744 Prinz August Wilhelm von Preußen den Titel »Prinz von Preußen« und präsentierte ihn damit als seinen möglichen Nachfolger. Hierdurch ist August Wilhelm innerhalb der Beteiligten des *Carousel* der Ranghöchste, was sich auch darin ausdrückt, dass er mit acht Trompetern und einem Pauker über die größte Anzahl an *repräsentativen* Musikern verfügt. Die Prinzen Heinrich und Ferdinand folgen gleichberechtigt mit je einem Pauker und zwei Trompetern. Markgraf Karl von Brandenburg-Schwedt, der ein Enkel des »Großen Kurfürsten« Friedrich Wilhelm von Brandenburg aus der Linie seiner zweiten Ehe war, entstammte nur einer Nebenlinie und wurde lediglich mit einem Pauker, aber keinen Trompetern bedacht. Ob zur Janitscharenmusik der vierten Quadrille wie später üblich zwei Hornisten hinzugezogen wurden, kann nur eine Mutmaßung bleiben. Trompeter wären, wie bei den anderen Quadrillen auch, explizit genannt worden.<sup>70</sup>

Zur Siegerehrung kamen ebenfalls die Pauker und Trompeter zum Einsatz:

<sup>68</sup>Pöllnitz: *Historische Nachricht von denen Lustbarkeiten*, S. 24.

<sup>69</sup>Vgl. Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen*, hier vor allem S. 196–210.

<sup>70</sup>Hinsichtlich der in Wien Ende des 18. Jahrhunderts ansässigen Militärmusik beschreibt das *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*: »Die Militärmusik ist entweder die gewöhnliche Feldmusik, oder die türkische Musik. Die Feldmusik, oder sogenannte Harmonie, welche man auch Bande nennt, besteht aus zwei Waldhörner, zween Fagoten, und zwei Oboen: Diese Instrumente kommen auch bei der türkischen Musik vor, wozu aber auch noch zwei Klarinette, eine Trompete, ein Triangel, eine Oktavflöte und eine sehr große Trommel, eine gewöhnliche Trommel und ein paar Cinellen gehören. Beim Aufziehen der Burgwache und der Hauptwache hört man die Feldmusik. Die türkische Musik wird in den Sommermonaten Abends bei schönem Wetter vor

»Die vier Sieger saßen ab und empfingen die Preise aus den Händen I[hrrer]. Königl. Hoheit, der Prinzessinn[!], Amalia; bei dem Schalle der Pauken und bei dem Klange der Trompeten. Und das war das Ende von diesem so stolzen Feste. Die vier Quadrillen hielten ihren Auszug aus dem Amphitheater eben so, wie sie in dasselbe eingezogen waren [...].«<sup>71</sup>

Die in den Quadrillen ungewöhnlich Aufteilung in 8–2–2–0 Trompeter ergibt sich aus dem Umstand, dass Friedrich II. über zwei Trompetercorps à zwölf Trompetern verfügte. Diese wurden aufgeteilt: Während ein Trompetercorps an der Inszenierung mitwirkte, standen die anderen zwölf Trompeter für die Siegerehrung und ggf. weitere repräsentative Aufgaben bereit. Es erscheint abwegig, dass die Trompeter der Quadrillen bei der Preisübergabe selbst spielten.

Große und kleine Inszenierungen waren bei Friedrich II. beliebt, und so verwundert es nicht, dass er der italienischen Hofoper besonders zugeneigt war. Dieser Vorliebe blieb er bis zu seinem Tod treu, auch wenn dieses Genre in der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763) außerhalb Berlins allmählich aus der Mode kam. Einerseits wurde er für die Pflege der Musik am Hofe sehr gelobt, andererseits für das Festhalten an den überholten Formen kritisiert. Ein eindrückliches Beispiel dieses Zwiespalts geben die Ausführungen Burneys in seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise* wieder. Er schreibt, dass in Berlin ein sehr großes Orchester besteht, welches ähnlich dem in Dresden besetzt ist.

»Die Kapelle besteht aus ungefähr funfzig [!] Personen, darunter sind: zwei Komponisten, zwei Konzertmeister, eilf [!] Violinen, fünf Violoncells, zwei Kontraviolons, zwei Flügel, eine Harfe, vier Bratschen, vier Flöten, vier Oboen, vier Bassons und zwei Waldhörner. [...]

Die Vorstellung [im Opernhaus] beginnt des Abends um sechs Uhr. Der König mit den Prinzen und seinem Gefolge nimmt seinen Platz

---

den Kasernen, bisweilen auch vor der Hauptwache gegeben.« Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Hrsg.): *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien: Schönfeld, 1796, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=nbn:de:bvb:12-bsb10599456-9>, Zugriff am 11.03.2018, S. 98. Siehe hierzu auch Ralf Martin Jäger: Art. »Janitscharenmusik«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14744>, Zugriff am 10.03.2018.

<sup>71</sup>Pöllnitz: *Historische Nachricht von denen Lustbarkeiten*, S. 29.

im Parkett, dichte hinterm Orchester; die Königin, die Prinzessinnen und die vornehmsten Hofdamen sitzen in den großen Logen. Bei Ihrer Majestät Kommen und Weggehen lassen sich zwei Chöre Trompeten und Pauken hören, welche an beiden Seiten des Orchesters in der obersten Logenreihe gestellt sind.«<sup>72</sup>

Burney kritisierte jedoch die Engstirnigkeit Friedrichs II. gegenüber der musikalischen Vielfalt:

»Er [Friedrich II.] glaubte, ein Komponist verderbe sich den Geschmack, wenn er Kirchenstücke oder *Oratorios* schreibe.«<sup>73</sup>

Zentral waren vor allem die Werke von Carl Heinrich Graun (1704–1759) und Johann Adolph Hasse (1699–1783), die sich bis zum Ende der Regierungszeit Friedrichs II. regelmäßig auf dem Spielplan wiederfanden. Diese Vorliebe ging so weit, dass, bis auf wenige Ausnahmen, nach der Zeit des Siebenjährigen Kriegs nur Wiederaufnahmen bestehender Produktionen aufgeführt wurden.<sup>74</sup> Unter Berücksichtigung der allgemeinen Auslegung, dass der Klassik-Begriff auf die Wiener Klassik fokussiert, schlug Henzel die Einführung des Begriffs »Berliner Klassik« vor, um die Charakteristik dieser Epoche ergänzend zu beschreiben. Denn auch wenn es sich hierbei um ein lokales Phänomen handelt, so entwickelte dies doch eine weite Ausstrahlung.<sup>75</sup> Erst nach dem Tod Friedrichs II. erfolgte ein radikaler Umbruch, die Opern Grauns und Hasses verschwanden vom Spielplan. Jedoch prägte die lange musikalische Beschäftigung mit den beiden Komponisten den lokalen Geschmack des Bürgertums, denn auch nach dem Tod Friedrichs des Großen waren die Kompositionen von Graun und Hasse vor allem in Konzerten der Berliner Privatgesellschaften äußerst populär.<sup>76</sup>

<sup>72</sup>Charles Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770–1772*, hrsg. v. Eberhardt Klemm, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, <sup>2</sup>1985=1772, S. 377–379.

<sup>73</sup>Ebd., S. 375.

<sup>74</sup>Vgl. Christoph Henzel: »Die Zeit des Augustus in der Musik«. Berliner Klassik. Ein Versuch«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. v. Günther Wagner, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2003, S. 126–150, S. 137 f.

<sup>75</sup>Vgl. ebd., S. 128 f.

<sup>76</sup>Vgl. ebd., S. 139.

Im Vergleich zu anderen Hofkapellen in Deutschland zeigt sich, dass das Berliner Orchester personell sehr üppig besetzt ist. Ahrens führte hierzu Zahlen auf, die in Tabelle 3 wiedergegeben sind.<sup>77</sup> Auch deshalb wird Friedrich II. rückblickend insbesondere von seinen Zeitgenossen bis hin zu Autoren des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum als Wegbereiter verherrlicht, der Musik und Kultur am preußischen Hof und in Berlin zu einer neuen Glanzzeit verhalf.

#### 2.2.4 Die Zeit von 1786–1806

Unter Friedrich Wilhelm II. setzte eine langsame Modernisierung im Kultur- und Musikbereich ein. Die von seinem Onkel geliebte italienische Oper verschwand vom Spielplan und wurde durch aktuellere Stücke ersetzt. Dennoch hielt er an der Exklusivität der höfischen Konzerte und Aufführungen fest. Die Veranstaltungen dienten weiterhin vornehmlich der Repräsentation. Damit kam ausschließlich das höfische Publikum in den Genuss der lediglich in der Karnevalszeit und bei größeren Festlichkeiten gespielten Werke. Eine Öffnung hin zum Bürgertum im Sinne der Aufklärung sowie eine Ausweitung des Spielbetriebs ist nicht erkennbar. Das königliche Orchester erfuhr durch die Zusammenlegung mit der ehemals kronprinzlichen Kapelle eine Vergrößerung um 25 auf insgesamt 65 Instrumentalisten, wie in Tabelle 4 ersichtlich wird.

In den Folgejahren erweiterte Friedrich Wilhelm II. das preußische Hoforchester auf bis zu 72 Musiker. Die in der *Musikalischen Monathsschrift für das Jahr 1791*<sup>78</sup> aufgeführten Daten (siehe hierzu Tabelle 4) lassen nur den Schluss zu, dass hier zusätzliche Musiker aufgeführt sind, die in den anderen Jahren nicht mitgezählt wurden; die jeweiligen Instrumentengruppen sind in der Tabelle mit einem »\*« gekennzeichnet. Henzel vermutete in diesem Zusammenhang, dass »offensichtlich Pensionäre und Militärmusiker«<sup>79</sup> eingerechnet wurden. Diese Annahme lässt sich insoweit konkretisieren, dass es sich meiner Meinung nach um Musiker der Stadtpfeiferei handelt. Denn wie Sachs schrieb, speisten sich die Stadtpfeifer aus

---

<sup>77</sup>Vgl. Christian Ahrens: »Zu Gotha ist eine gute Kapelle [...]«. *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner, 2009, S. 326.

<sup>78</sup>Abgedruckt bei Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.): *Der kritische Musicus an der Spree. Berliner Musikschritttum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, Reclam, 1984, S. 322.

<sup>79</sup>Christoph Henzel: *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Hofkapellmeister*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1994, S. 67, Fußnote.

	<b>Gotha</b>	<b>Eszterházy</b>	<b>Regensburg</b>	<b>Ansbach</b>	<b>Berlin/Potsdam</b>	<b>Dresden</b>	<b>Mannheim</b>
Violinisten	9	11	12	12	12	17	18 (+5 Akz.)
Bratschisten	2	2	2	3	4	3	3
Violoncellisten	2	2	2	5	4	3	4
Violonisten	1	2	2	2	3	4	3
Flötisten	3	0	2	2	4	3	4
Oboisten	0	2	2	3	3	5	3
Klarinetisten	0	0	2	3	0	0	3 (+1 Akz.)
Fagottisten	1	2	2	3	4	4	4
Hornisten	4	2	4	4	2	4	4 (+2 Akz.)
Cembalisten/Organisten	1	0	1	0	2	2	0
Harfenisten	0	0	0	0	1	0	0
Laurenisten/Theorbisten	0	0	0	0	0	1	0
<b>Gesamt</b>	<b>23</b>	<b>23</b>	<b>31</b>	<b>37</b>	<b>39</b>	<b>46</b>	<b>46 (+8 Akz.)</b>

Tabelle 3: Besetzungstärke verschiedener Hofkapellen laut Ear des Jahres 1782. Angaben nach Christian Ahrens: »Zu Gotha ist eine gute Kapelle [...]«. *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner, 2009, S. 326.



	1782	1785/86	1787	1789	1791	1795	1798/99	1806/07
Kapellmeister	1	1	1	1	2	1(2)	2	2
Konzertmeister	1	1	1	2	2	2	1	1
Clavierspieler	2	2	2	2	2	2	1	-
Violinisten	12	13	25	20	27*	21	15	17
Bratschisten	4	4	5	4	6*	8	4	4
Violoncellisten	4	5(6)	6	6	9*	8	7	7
Kontrabassisten	3	1(2)	3	4	5	5	4	4
Flötisten	4	4	5	5	4	4	3	3
Oboisten	3	3	5	4	5	6	4	4
Klarinettenisten	-	-	-	2	3	2	2	2
Fagottisten	4	4	5	5	5	4	4	5
Hornisten	2	2	6	6	6	7	7	5
Harfenisten	1	-	1	1	1	1	1	1
Serpentisten					1*			
Trompeter					2*			
Posaunisten					4*			
Pauker					1*			
<b>Gesamt</b>	<b>41</b>	<b>40(42)</b>	<b>65</b>	<b>62</b>	<b>85*</b>	<b>71(72)</b>	<b>55</b>	<b>55</b>

Tabelle 4: Besetzungstärke des Preussischen Hoforchesters zwischen 1782 und 1808/1807. Daten nach Christoph Henzel: *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preussischer Hofkapellmeister*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1994, S. 67, außer 1782 und 1791. Angaben des Jahres 1782 nach Christian Ahrens: »*Zu Gotha ist eine gute Kapelle [...] Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner, 2009, S. 326, (Ahrens gibt in seinen Ausführungen nur die Anzahl der Instrumentalisten an; Kapellmeister und Konzertmeister wurden durch den Autor ergänzt) Daten des Jahres 1791 nach Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.): *Der kritische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, Reclam, 1984, S. 322. Bei den mit einem »\*« gekennzeichneten Instrumentengruppen des Jahres 1791 sind Musiker außerhalb des Hoforchesters mitgezählt; vgl. hierzu die Angaben im Text.

ehemaligen Militärmusikern, die auf der Invalidenversorgungsliste standen.<sup>80</sup> Die Berliner Stadtpfeiferei war bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts aktiv und verlor ihre Legitimität erst mit Einführung der Gewerbefreiheit im Jahr 1810.<sup>81</sup>

Eine der grundlegenden Aufgaben der Stadtpfeifereien war unter anderem die musikalische Begleitung während der Gottesdienste in den Kirchen.

»Die wesentlichste Obliegenheit war die vierstimmige Begleitung der Gemeindelieder mit Posaunen, wobei die Oberstimme bisweilen von Zink oder Trompete geblasen wurde. [...] Daneben wurden ›ordentliche Musiken‹ ausgeführt, zu denen tags vorher Proben abgehalten und vom Kantor die Orchesterstimmen verteilt wurden.

Ein Rest dieser alten Gepflogenheit hat sich bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten: noch bis vor wenigen Jahren [d. h. kurz nach 1900] wurden die Choräle in der Nicolai- und in der Marienkirche mit vier Posaunen begleitet.«<sup>82</sup>

Es sind genau diese Instrumente, d. h. Posaunen und Trompeten, die in der Auflistung von 1791 hervorstechen. Der Serpent fügt sich als Bassinstrument in dieses Bild ein, vor allem vor dem Hintergrund, dass in Berlin noch im frühen 19. Jahrhundert Serpente von den Werkstätten Griessling & Schlott und Johann Wendelin Weisse gefertigt wurden.<sup>83</sup> Auch historische Paukenpaare sind in Kirchenräumen erhalten. Für die von Sachs angesprochenen »ordentlichen Musiken« traten zu den Blas- und Schlaginstrumenten die Streicher hinzu.

Bereits im Jahr 1786 kommt es zur Erweiterung der Hornistengruppe von zwei auf sechs Spieler. Hierzu zählten auch Karl Türschmidt (1753–1797) und Johann Palsa (1752–1792). Beide spielten ab 1770 als Duo und waren zwei der berühmtesten Hornisten ihrer Zeit, die vor allem in Paris ein hohes Ansehen genossen.<sup>84</sup> Türschmidt war es auch, der gemeinsam mit dem Pariser Metallblasinstrumentenmacher Lucien-Joseph Raoux (1753–1821) ein neues Hornmodell entwickelte:

<sup>80</sup>Vgl. Curt Sachs: *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin: Paetel, 1908, S. 54.

<sup>81</sup>Vgl. ebd., S. 56.

<sup>82</sup>Ebd., S. 39.

<sup>83</sup>Vgl. hierzu Kapitel 11.2 und Kapitel 14.2.

<sup>84</sup>Vgl. Günther Grünsteudel: Art. »Türschmidt, Karl«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lüttenken, Kassel, Stuttgart und New York: Bärenreiter, 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14746>, Zugriff am 12.07.2017.

das *cor solo*. Aus Paris brachten die beiden Musiker dieses Instrument mit in die preußische Hauptstadt. Der zunächst in Potsdam und ab 1791 in Berlin ansässige Metallblasinstrumentenmacher August Friedrich Krause (1753–1806) fertigte daraufhin ebenfalls sehr erfolgreich dieses Hornmodell.<sup>85</sup>

Wie angesehen Türschmidt und Palsa waren, lässt sich auch aus den Besoldungslisten »für die Königliche Capell-Musici« ablesen. Für den Etat 1787/1788 fällt vor allem auf, dass die Herren Balsa und Türschmid explizit als Waldhornisten benannt sind, während weitere Musiker zum Großteil lediglich mit »der Musicus« bezeichnet wurden. Auffallend ist ebenfalls die hohe Besoldung der beiden Waldhornisten mit je 1000 Reichstalern, während andere Angestellte der Hofkapelle lediglich zwischen 100 und 600 Reichstalern verdienten.<sup>86</sup>

Die Hofkonzerte bekamen unter Friedrich Wilhelm II. trotz ihrer Exklusivität eher noch mehr Gewicht. Im Mittelpunkt des öffentlichen Musikwesens standen dabei vor allem geistliche und dramatische Werke der Vokalmusik, während die Instrumentalmusik eine untergeordnete Rolle einnahm und sich eher im Hintergrund abspielte.<sup>87</sup> Dies bedingte auch, dass die mit sehr guten Musikern und namhaften Solisten besetzte Hofkapelle nur vergleichsweise selten größere Auftritte hatte, sie trat »meist nur bei den Openraufführungen in der Karnevalszeit stärker in den Vordergrund.«<sup>88</sup> Trotz dessen entwickelte sich nach und nach ein kleines, durchaus regelmäßiges Angebot an Instrumentalmusik, die häufig in Form von Programmmusik oder auch Virtuosenkonzerten dargeboten wurde.<sup>89</sup>

Vor allem die Musikgesellschaften spielten bei der Organisation dieser Veranstaltungen eine gewichtige Rolle. Wie Henzel in einer Analyse zum Berliner Kon-

<sup>85</sup>Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung zu den Instrumenten August Friedrich Krauses in Kapitel 8.2.

<sup>86</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 36, Nr. 175*, (= Von des Königs Friedrich Wilhelms II. Maj. vollzogene Besoldungs- und Pensionsetat für den Hofstaat und die Kapelle, 1787–1797).

<sup>87</sup>Vgl. Christoph Henzel: »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 2)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. v. Günther Wagner, Mainz: Schott, 2005, S. 139–242, S. 228 f.

<sup>88</sup>Christoph-Hellmut Mahling: »Zum »Musikbetrieb« Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), Gustav-Bosse-Verlag, 1980, S. 27–284, S. 29.

<sup>89</sup>Vgl. Henzel: »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 2)«, S. 228 f.

zertleben zwischen 1740 und 1786 ausführte, gab es bereits ab 1780 regelmäßig Aufführungen mit Trompeten und Pauken, zum Teil als Platzkonzerte, zum Teil als Gartenmusik oder auch im Kaffeehaus.<sup>90</sup> Auch durchreisende Musiker gaben kleinere Konzerte, so zum Beispiel der kaiserlich-russische Hornist Häusel, der mit seinem Sohn an Violine und Klavier am 23. Mai 1780 Duette spielte. Von besonderem Interesse in Bezug auf den Berliner Metallblasinstrumentenbau ist eine Anzeige in der Spenerschen Zeitung vom 14. Mai 1782, die ein Konzert des Inventionstompeters »Weggel«[!] ankündigt.<sup>91</sup> Gemeint ist an dieser Stelle der Karlsruher Trompeter Michael Wöggel, der das vom Horn bekannte Prinzip des Stopfens auf die Trompete übertrug. Es ist gut möglich, dass der gerade in Potsdam niedergelassene August Friedrich Krause das neue Instrument während dieses Konzerts kennenlernte. Später verbesserte er es weiter und galt Ende des 18. Jahrhunderts als einer der besten Verfertiger von Inventionstropeten.<sup>92</sup>

Einen musikalischen Höhepunkt im Berliner Musikleben stellte zweifelsohne die Aufführung von Händels *Messias* unter der Leitung von Johann Adam Hiller (1728–1804) am 19. Mai 1786 in der Domkirche dar, die in ihrer sehr großen Besetzung nur unter Zuhilfenahme nahezu aller in der preußischen Hauptstadt verfügbaren Musiker stattfinden konnte. Sehr eindrücklich berichtete die *Spenersche Zeitung* in der Ausgabe vom 27. Mai 1786 rückblickend:

»Da von der Aufführung des Händelschen *Messias*, gestern vor 8 Tagen in der hiesigen Domkirche, künftige Woche eine ausführliche Beschreibung im Druck erscheinen wird, so wollen wir nur eine kurze vorläufige Nachricht davon geben. Die Hauptdirection führte der Kapellmeister Sr. Durchlaucht des Herzogs von Curland, Herr Hiller, der sich schon seit einiger Zeit mit seiner Familie hier aufgehalten hat.

<sup>90</sup>Vgl. Henzel: »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 2)«. Allihn konnte darüber hinaus nachweisen, dass es bereits zwischen 1755 und 1762 mindestens drei Gartenkonzerte in Berlin gab. Ab 1779 wurden sie äußerst populär, bis 1810 fanden insgesamt 31 Veranstaltungen dieser Art statt. Vgl. Ingeborg Allihn: »Die Musik wurde zwar allgemeiner ... < – Räume öffentlichen Musizierens in Berlin um 1800«, in: *Urbane Musikkultur. Berlin um 1800*, hrsg. v. Eduard Mutschelknauss, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 199–212, hier vor allem S. 209 f.

<sup>91</sup>Vgl. den Eintrag zum 17.05.1782 bei Henzel: »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 2)«, S. 174.

<sup>92</sup>Es sei an dieser Stelle auf die ausführliche Darstellung in Kapitel 8.2 anhand eines erhaltenen Instruments der Sammlung im Musikinstrumenten-Museum Leipzig verwiesen.

Der Königl. Concertmeister Herr Joseph Benda, führte die Violinen an, und Herr Fasch, der den Flügel spielte, hatte zur Unterstützung die Herren Duport und Kalla an der Seite. Diese Hauptanführer waren so gestellt, daß sie nicht nur sich einander sahen, sondern auch von dem ganzen, stufenweise in die Höhe steigenden Orchester gesehen werden konnten, wodurch denn die große Accuratesse möglich ward, welche die Aufführung dieser Musik mit Recht so vielen Beyfall erworben hat. Das ganze Orchester, das außer den Directoren, aus 78 Violinen, 19 Bratschen, 22 Violoncellen, 15 Contrabässen, 10 Fagotten, 12 Oboen, 12 Flöten, 8 Waldhörnern, 6 Trompeten, 4 Posaunen und 2 Paar Pauken bestand, ohne die Sänger, deren Zahl sich weit über hundert belief, war mit viel Klugheit disponiert. Außer den sämtlichen Mitgliedern der Königl. Kapelle, und der Kapelle Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Preußen, befanden sich, durch einen glücklichen Zufall, die Herren Frenzel und Carl Stamitz auch in diesem brillanten Orchester, das außerdem noch durch eine große Anzahl braver Dilettanten, von hohem und geringem Stande glänzend gemacht wurde. Die Arien und Recitative sangen wechselweise und Direction des ganzen Unternehmens hatte der Herr Rittmeister von Massow übernommen, und es wäre ungerecht, wenn man seinem Eifer und seiner Thätigkeit das gebührende Lob vorenthalten wollte.«<sup>93</sup>

Mit dem Tod von Friedrich Wilhelm II. im Jahr 1797 setzte ein erneuter Wandel ein, denn sein Nachfolger Friedrich Wilhelm III. setzte die höfische Repräsentation nicht als Prämisse seines Handelns. Dies hatte direkte Auswirkungen auf den Musikbetrieb des Hoforchesters. Wie aus Tabelle 4 hervorgeht, verkleinerte er die Kapelle um 17 Personen auf 55 feste Mitglieder. Auch aufgrund der Einschränkungen im Spielplan suchten sich die teils hochkarätigen Musiker der Hofkapelle zusätzliche Betätigungsfelder. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* berichtete im Januar 1799 bzw. April 1800 über den Zustand der Musik und Spielstätten in Berlin folgendes:

»Soviel also nur vorläufig im Allgemeinen: es wird nichts Neues diesen Winter aufs Operntheater kommen. Der König hat aus weiser Oekonomie angefohlen, daß nur solche Opern veranstaltet werden sollten, zu

<sup>93</sup>Zitiert nach Henzel: »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 2)«, S. 219 f.

denen es keiner Ausgaben für Decorationen und Kleider bedürfe. Da blieb freilich nicht anders übrig als die Opern zu wiederholen, die in den letzten Jahren der vorigen Regierung gegeben wurden. Von ältern Opern hebt man die Decorationen und Kleider nicht auf, sondern wendet sie so viel als möglich wieder zu neuen Opern an. [...] Der König, der sich eben nicht viel aus der Musik und noch weniger aus der italienischen Oper macht, soll diese martialische Oper [gemeint ist *Brenno* von Reichardt] doch vorzüglich lieben; auch im Publikum ist sie sehr beliebt und man hört die Ouvertüre, die Märsche und einzelnen Singestücke [...] aus dieser Oper bey allen Gelegenheiten. [...]

Woran ich mich hier am wenigsten gewöhnen kann, ist, daß bey der großen Zahl vorzüglicher Virtuosen, die das Königl. Orchester besitzt – als Ritter, der große Fagottist, die beyden seltenen Violoncellisten Dupont und ihre würdigen Schüler Hausmann und Groß, Haak, Möser, Seidler, vortreffliche Violinisten, Le Brun, ein trefflicher Waldhornist, Bähr und Tausch, vorzügliche Clarinettisten – daß bey alle diesem Reichtum an Virtuosen weder bey Hofe noch in der Stadt ordentliche große Concerte gehalten werden. Einzelnen Concerten von Fremder und Einheimischen hab' ich wohl schon öfterer beygewohnt und schreibe Ihnen nächstens darüber; aber das ist denn doch selten etwas recht vollständiges. [...]«<sup>94</sup>

»[...] Mein ganz unpartheyisches Resultat davon ist, daß Berlin *allerdings* einer der ersten Orte Deutschlands in musikalischer Hinsicht ist, und das es noch mehr seyn würde und könnte, wenn die Unterstützungen großer Tonkünstler, die bey der vorigen Regierung statt fanden, bey der jetzigen nicht nachgelassen hätten, und die ganze vortreffliche Kapelle sich nicht, (gleichsam von ohngefähr) nur des Jahres Einmal (im Karneval) in Berlin zusammen fände, um da zwo Opern zu begleiten; die übrige Zeit aber – wie ein kostbares Staatskleid, wohl erhalten, in die Garderobe gehangen, aber nicht gebraucht wird. Man bekommt von ihr nichts zu sehen, nichts zu hören: denn nur äußerst wenige Mitglieder derselben halten sich in Berlin auf; die übrigen sind

<sup>94</sup>»Aus den Briefen eines Reisenden«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 23. Jan. 1799, Sp. 269–272.

in Potsdam [!], wo es das ganze Jahr durch nichts zu thun giebt, indem der König seit dem Antritte seiner Regierung noch kein einziges Konzert gegeben hat. Dagegen wird in der Karnevals-Zeit die Gefälligkeit dieser Herren, bey den Benefitz-Konzerten zu accompagniren, aus das äußerste benutzt – wie die große Menge der diesen Winter gegebenen Konzerte beweiset. [...]

Schade nur, daß hier kein ordentlicher Konzertsaal ist, und der gewöhnliche in der Stadt Paris<sup>95</sup> theils zu klein ist, theils für den Adel das unangenehme hat, in einem Gasthofe sich zu befinden; weswegen man selten oder gar nie eine vornehme Dame in einem Konzerte trifft. Wie ich höre, so wird bey dem neuzuerbauenden Theater auch ein Konzertsaal gebaut, wodurch wirklich einem Bedürfnisse abgeholfen wird. Außer dem Saale in der Stadt Paris wurden schon manche Konzerte von Fremden und Einheimischen sowohl im Opernsaale, als im Operntheater selbst gegeben; allein es soll jetzt schwer halten, einen dieser Plätze zu bekommen. [...]«<sup>96</sup>

## 2.3 Das 19. Jahrhundert

Spätestens mit den Napoleonischen Kriegen änderten sich die politische Vorzeichen komplett. Kriegerische Auseinandersetzungen beeinflussten von nun an für etwa die folgenden zehn Jahre auch das höfische Leben. Besonders die vernichtende Niederlage der preußischen Armee in der Schlacht von Jena und Auerstedt 1806 und der darauf folgende Einmarsch Napoleons in Berlin zeigten Auswirkungen. Friedrich Wilhelm III. floh mit seiner Familie und dem Hofstaat bis nach in den äußersten Nordosten seines Herrschaftsgebietes nach Memel. Nach dem Frieden von Tilsit ließ er sich zwischen 1807 und 1809 im ostpreußischen Königsberg nieder. Hierdurch kam das Konzertleben in Berlin zunächst nahezu vollständig zum Erliegen. Erst nach Beruhigung der allgemeinen Lage fanden ab Februar 1807 wieder

<sup>95</sup>Gemeint ist das Hotel »Stadt Paris« in der Brüderstraße 39. Um 1740 als Hotel »Monrobot« eröffnet, firmierte es ab ca. 1769 unter dem Namen der französischen Hauptstadt. Nach 1824 zunächst als Gasthof »König von Preußen«, war es ab ca. 1830 als Hotel »König von Preußen« eines der besten Hotels Berlins.

<sup>96</sup>»Ueber den Zustand der Musik in Berlin, während des Winters im gegenwärtigen Jahre. Erster Brief«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 28. Mai 1800, Sp. 618–623.

erste Veranstaltungen statt.<sup>97</sup> Hierbei versuchten sich oftmals die Kammermusiker selbst als private Konzertgeber.<sup>98</sup> Durch die fluchtbedingte fehlende Förderung des Königshauses und die gleichzeitige Besetzung durch französische Truppen war die Anzahl dieser Veranstaltungen jedoch bis zur von Napoleon genehmigten Rückkehr Friedrich Wilhelms III. Ende 1809 stark limitiert. Hier spielten auch die hohen Kosten für die Unterbringung der Besatzer eine Rolle. Die finanziellen Mittel der Bevölkerung für Konzertgänge waren hierdurch stark geschmälert.<sup>99</sup>

Der Einmarsch Napoleons war auch der Grund für das vorläufige Ende der Königlichen Hofoper, die 1807 geschlossen wurde. Im Gegensatz dazu gelang es dem Königlichen Nationaltheater, den Spielbetrieb fortzusetzen. Das am 1. Januar 1802 nach einem Umbau wieder eröffnete Haus wurde ein Jahr später um einen Konzertraum erweitert, in dem bis 1805/1806 jährlich zwölf Konzerte stattfanden. Hierfür verfügte das Nationaltheater über ein eigenes Orchester, das bereits bei der Gründung 1786 aus 18 Mitgliedern bestand. Mit Auflösung der Hofoper wurden einige der dort entlassenen Musiker übernommen, so dass das Königliche Nationaltheater 1807 aus 39 Musikern bestand. Am 18. Juni 1811 wurde in einer königlichen Kabinettdorder schließlich die Zusammenlegung von Königlicher Oper und Nationaltheater zu den Königlichen Schauspielen bekannt gegeben. Generalmusikdirektor wurde August Wilhelm Iffland (1759–1814).<sup>100</sup>

Nach dem Wiener Kongress 1814/1815 und den Karlsbader Beschlüssen von 1819 war das allgemeine politische Klima durch die Restaurationspolitik von Fürst von Metternich (1773–1859) geprägt. Im Zusammenklang mit der oben erläuterten Grundeinstellung von Friedrich Wilhelm III. gegenüber der höfischen Repräsentation hatte dies zur Folge, dass die Hofkapelle bzw. das Hoforchester im *öffentlichen* Konzertleben lediglich mit jährlich zwei bis drei Benefizkonzerten in Erscheinung trat, sonst aber an die höfischen Aufführungen in den Räumen des Königlichen Schauspielhauses gebunden war.<sup>101</sup>

Ifflands Nachfolger Karl Graf von Brühl (1772–1837) baute das Opernensemble

<sup>97</sup>Vgl. Mahling: »Zum ›Musikbetrieb‹ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, S. 36.

<sup>98</sup>Vgl. Andreas Meyer-Hanno: *Georg Abraham Schneider (1770–1839) und seine Stellung im Musikleben Berlins. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der preussischen Hauptstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 7), Merseburger, 1965, S. 65.

<sup>99</sup>Vgl. ebd., S. 65.

<sup>100</sup>Vgl. Allihn u. a.: Art. »Berlin (Stadt)«.

<sup>101</sup>Vgl. ebd.



weiter aus. Hochrangige Erst- und Uraufführungen wie Beethovens *Fidelio* (Berliner Erstaufführung 1815) oder Hoffmanns *Undine* (Uraufführung 1817) standen auf dem Spielplan. Auch der verheerende Brand des Nationaltheaters 1817 sollten dem Streben keinen Abbruch tun: der Neubau nach den Entwürfen von Karl Friedrich Schinkel konnte bereits vier Jahre später eingeweiht werden. Zwei Uraufführungen sorgten für große Begeisterung des Publikums: am 14. Mai 1821 stand Spontinis *Olympia* auf dem Spielplan, am 18. Juni 1821 Carl Maria von Webers *Der Freischütz*. Der 1819 von Friedrich Wilhelm III. berufene Gaspare Spontini (1774–1851) formte in seiner Zeit als »General-Musik-Director« und »General-Oberintendant der Königlichen Musik« aus der ehemals Königlichen Hofkapelle ein modernes Opernorchester, dessen Ensemble auf 94 Mitglieder anwuchs.<sup>102</sup> Die Berufung Spontinis zum Generalmusikdirektor war dabei eine direkte Folge, die Konzertqualität in Berlin auf ein höheres Niveau zu heben.<sup>103</sup>

Auch wenn nur wenige Hofkonzerte gespielt wurden, so erhöhte sich die Anzahl der Spieltage an Oper und Schauspiel doch beständig. Das hohe Einsatzpensum für die Mitglieder des Hoforchesters wurde zwar durch einzelne Aushilfen oder auch den Einsatz ganzer Aushilfsorchester abgemildert, dennoch wurden ab 1841 von Seiten der Musiker Forderungen nach festen Spieltagen laut, um die Einsätze besser planen zu können und mögliche Überschneidungen mit anderen Konzerten zu vermeiden.<sup>104</sup>

Um das allgemeine Bedürfnis nach Musik zu stillen, wurden ab 1780 zunehmend Garten- und Gasthauskonzerte veranstaltet, wie bereits oben kurz erläutert wurde. Diese professionalisierten sich zunehmend, so dass ab 1807 regelmäßige Abonnementkonzerte im Hotel Stadt Paris stattfanden, welche durch die Brüder und königlichen Kammermusiker Johann und Friedrich August Bliesener veranstaltet wurden. Zwischen Ende 1807 und 1811 lud der Hornist Georg Abraham Schneider (1770–1839) zu regelmäßigen Musikalischen Divertissements in den Georgeschen Garten, nachdem er zuvor bereits Veranstaltungen in loser Reihenfolge organisierte. Mehrere Berichte in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* geben über die Organisation und die Zusammensetzung der beteiligten Musiker Auskunft.

»Den 15ten [April 1807] geben die Kammermusiker Böttiger und

<sup>102</sup>Vgl. ebd.

<sup>103</sup>Vgl. Mahling: »Zum »Musikbetrieb« Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, S. 41.

<sup>104</sup>Vgl. ebd., S. 32.

Schneider ein Konzert im Saale der Loge Royal York zur Freundschaft. Eine Ouverture von Schneider eröffnete den ersten Theil; dann sang Demois. Schmidt eine Arie von Righini, und die Hrn. Böttiger und Schneider bliesen ein doppelt Hornkonzert von Schneider mit vieler Fertigkeit und gutem Ausdruck. Im 2ten Theil sangen Demois. Koch, der Buchhändler Müller und der Dokt. Flemming ein Terzett von Paer; Hr. Krautz spielte ein Violoncellkonzert von B. Romberg, die Hrn. Böttiger u. Schneider bliesen ein Solo für zwey Hörner, und eine Sinfonie militaire, die trefflich gearbeitet ist, aber durch die schlecht geblasene Trompete entstellt ward, beschloss den angenehmen Abend.«<sup>105</sup>

»Morgen [15. Mai 1808] fangen die musikal. Divertissements im Georgeschen Garten (vom Kammermus. G. A. Schneider) an, die jeden Sonntag um 11 Uhr gegeben werden sollen; eine Nachahmung der beliebten Wiener Sonntagskonzerte im Augarten.«<sup>106</sup>

»Den 20ten Novbr. [1808] gab der königl. Kammermus., Hr. Horzizky, Konzert im Saale des Oekonimiegebäudes der Loge Royal-York zur Freundschaft. Den ersten Theil eröffnete Mozarts Ouvertüre zum Don Juan. Dann spielte, fertig und geschickt, der junge Horzizky auf einem Kistingschen Instrumente Mozarts Fortepianokonzert aus D dur. Hierauf blies der rühmlich bekannte Hr. Hauptmann von Bredow das obligate Fagott zu einem Potpurri von Schneider. Endlich bliesen die Hrn. Böttcher und Schneider ein Konzert für zwey Waldhörner mit gewohnter Kunstfertigkeit. [...]«<sup>107</sup>

»Bey den von übermorgen [26. Dezember 1808] neu beginnenden Abonnementskonzerten von Schneider, die Ihnen unter dem bescheidenen Namen: musikalische Divertissements, bekannt sind, wo bisher

<sup>105</sup> »Nachrichten [Berlin, d. 18ten März [1807]]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1. Apr. 1807, Sp. 430–432, hier Sp. 432.

<sup>106</sup> »Nachrichten [Berlin, d. 14ten May [1808]]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 25. Mai 1808, Sp. 557–558, hier Sp. 558.

<sup>107</sup> »Nachrichten [Berlin, d. 24sten Dec. [1808]]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 4. Jan. 1809, Sp. 218–220, hier Sp. 218.

nur Quartetten gegeben wurden, sollen unter den neuen Konzerten vier grosse gegeben, und ausser den Quartetten auch Sinfonien, Konzerte und Arien mit vollständiger Begleitung ausgeführt werden. Eben dieser Hr. Kapellmusik. Schneider hat seit vier Wochen neben diesen Divertissements auch eine musikalische Uebungsakademie errichtet, zur Bildung der Liebhaber, in der jedesmal eine alte und eine neue Sinfonie von Haydn exekutirt werden soll.«<sup>108</sup>

Die aufspielenden Musiker waren also zum Teil Mitglieder des Hoforchesters, welche teils in diesen Abonnementkonzerten, teils aber auch in halbprivaten Hausmusiken gemeinsam mit Dilettanten musizierten. Die Konzerte, in denen neben neu komponierten Stücken von Georg Abraham Schneider auch Werke von Mozart und Haydn gespielt wurden, waren äußerst beliebt und entsprechend oft und ausführlich von der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* rezensiert.<sup>109</sup> Diese Konzerte lagen Schneider scheinbar am Herzen, denn wirtschaftlich waren sie aufgrund der schwierigen politischen Lage eine Gratwanderung. Dies und die Reorganisation des Königlichen Orchesters mit erhöhten Pflichtpräsenzen für die Musiker waren der Grund dafür, dass der Hornist und Komponist seine Abonnementkonzerte einstellte.<sup>110</sup>

Die wirtschaftliche Lage war jedoch auch für andere Konzertgeber in Berlin schwierig, und so beschlossen Schneider und Bötticher, eine gemeinsame Konzertreise zu unternehmen. Diese Reise führte unter anderem nach Weimar. Im Voraus schickte Zelter ein Empfehlungsschreiben an Goethe und gab darin auch eine Einschätzung der Situation, die sich erst nach der Rückkehr des Königs am 23. Dezember 1809 verbessern sollte.

»Ein Musicus aus der königlichen Capelle Namens Schneider, der sich nicht länger hier durchbringen kann, macht mit seiner Frau eine musikalische Reise und wird über Weimar gehn. Er hat mich um einen Brief an Sie gebeten um Ihr Angesicht zu sehn, den ich ihm jedoch nicht gegeben habe, weil ich wußte, daß Sie nicht in Weimar sind. Er ist

<sup>108</sup>Ebd., hier Sp. 219 f.

<sup>109</sup>Vgl. hierzu die Angaben bei Mahling: »Zum ›Musikbetrieb‹ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, S. 37.

<sup>110</sup>Vgl. ebd., S. 39.

ein geschickter Waldhornist und hat eine große Menge artiger Stücke componirt, worunter auch eine Deutsche kleine Oper ist.«<sup>111</sup>

Weitere Beispiele für diese neue halbprivate bzw. halböffentliche Konzertform sind die Veranstaltungen im Palais Radziwill, den Adelshäusern von Brühl und von Witzleben, in der Villa Meyerbeer sowie die Sonntagskonzerte der Familie Mendelssohn.<sup>112</sup> Diese Musikformen gewannen zunehmend an Popularität und sollten sich bereits in den 1830er Jahren zu einer Art Institution geformt haben. Das gespielte Repertoire in diesen Salons war sehr breit gefächert. Neben älteren Werken aus Barock und Klassik reichten die Vorlieben bis hin zu in dieser Zeit aktuellen Tonsetzern wie beispielsweise Carl Maria von Weber. Hierbei wurden Werke sowohl deutscher als auch ausländischer Komponisten gespielt, gleichermaßen sakrale und profane Musik.<sup>113</sup>

Einen ähnlichen Ort der gehobenen Geselligkeit fand König Friedrich Wilhelm IV. in Breslau vor, als er den dortigen »Wintergarten« besuchte. Daraufhin holte er den Inhaber Joseph Kroll nach Berlin mit dem Auftrag, in der Hauptstadt solch einen Treffpunkt aufzubauen. 1844 eröffnete der »Krollsche Wintergarten« bzw. »Krolls Etablissement« seine Pforten.<sup>114</sup> Das Programm war zunächst vergleichbar mit den bereits oben angesprochenen halbprivaten bzw. halböffentlichen Hausmusiken, die nun einen Weg in die völlige Öffentlichkeit fanden. Das Programm war äußerst vielfältig, und auch Ensembles der Militärmusik waren zu Gast.<sup>115</sup>

<sup>111</sup>Brief Carl Friedrich Zelters an Johann Wolfgang von Goethe vom 23. Oktober 1809, zitiert nach Meyer-Hanno: *Georg Abraham Schneider und seine Stellung im Musikleben Berlins*, S. 71.

<sup>112</sup>Mit diesen Konzerten wurde eine Entwicklung fortgeführt, die bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert mit den sogenannten »Musikalischen Salons« begann. Hier standen vor allem die Damen des Adels bzw. gehobenen Bürgertums als Organisatorinnen im Vordergrund, namentlich die preußische Prinzessin Luise, Herzogin Dorothea von Kurland und Elisa von der Recke bzw. Amalie Beer, Sara Levy und Elisabeth Graun-Staegemann. Auch die Salons des Adels waren für das Bürgertum geöffnet. Der Zugang wurde nicht mehr nach Rang und Stand vergeben, viel mehr standen Persönlichkeit und Bildung im Vordergrund. Vgl. Petra Wilhelmy-Dollinger: »Singen, Konzertieren, Diskutieren. Musikalische Aktivitäten in den Salons der ›Berliner Klassik‹«, in: *Urbane Musikkultur. Berlin um 1800*, hrsg. v. Eduard Mutschelknauss, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 141–169, hier vor allem S. 147–159.

<sup>113</sup>Vgl. ebd., S. 143.

<sup>114</sup>Vgl. Allihn u. a.: Art. »Berlin (Stadt)«.

<sup>115</sup>Kippenberger beschrieb die Vielfältigkeit in einem Artikel der Wochenzeitung *Die Zeit* sehr anschaulich: »Das ist es auch, was Kroll so spannend macht, diese geradezu unverfrorene Unbefan-

Insgesamt fand sich in Berlin Anfang der 1840er Jahre ein reichhaltiges Musikleben, das auch auf Besucher Eindruck machte. Hector Berlioz schrieb 1843 in einem Brief an seinen Freund Desmarest<sup>116</sup>:

»Ich würde mit dieser königlichen Stadt Berlin nicht fertig werden, wenn ich ihren Reichtum an musikalischen Mitteln bis ins einzelne studieren wollte. Es gibt wenige Hauptstädte, wenn es überhaupt solche gibt, die in Beziehung auf harmonische Schätze mit ihr verglichen werden können. Die Musik schwebt dort in der Luft, man atmet sie ein, man wird von ihr durchdrungen. Man findet sie im Theater, in der Kirche, im Konzert, auf der Straße, in den öffentlichen Gärten, überall [...]. Die Musik wird aber auch in Berlin von jedem geehrt. [...] Der König besonders huldigt ihr mit jener wirklichen Inbrunst, welche ihn auch bei der Pflege der Wissenschaften und der andern Künste beseelt, und das will viel heißen.«<sup>117</sup>

Friedrich Wilhelm IV. war es auch, der die Königliche Kapelle beleben wollte. Hierfür berief er 1841 Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) als Kapellmeister nach Berlin. Doch die Strukturen waren eingefahren und die örtlichen Verhältnisse für den zuvor in Leipzig tätigen Komponisten und Dirigenten nicht zufriedenstellend. Schon vier Jahre später ging Mendelssohn-Bartholdy endgültig zurück

---

genheit, mit der das Krollsche Etablissement (schon der Name läßt alle Möglichkeiten – nach oben und unten, rechts und links – offen) genutzt wurde: Goethe und Kasperletheater, Stadtverordnetenessen und Affentheater, Mozart und Kanonendonner und »Große militärische Harmonie«: 6 Flöten, 6 Oboen, 6 Contra-Fagotts, 6 Kontrabässe, 36 Klarinetten, 12 Fagotts, 8 Waldhörner, 16 Trompeten, 12 Posaunen, 4 Sopran-Tuben, 4 Alt-Tuben, 4 Tenor-Tuben, 4 Bariton-Tuben, 12 Schlaginstrumente für türkische Musik und Glasglockenspiel.« Susanne Kippenberger: »Affentheater, Mozart, Kanonendonner. Die illustre Geschichte eines prominenten Gebäudes – Etablissement, All-Tags-Oper, Reichstag, Ruine«, in: *Die Zeit*, 7. Okt. 1988, Nr. 41, URL: <http://www.zeit.de/1988/41/affentheater-mozart-kanonendonner/komplettansicht>, Zugriff am 21. März 2018. Zu den groß besetzten Militärkonzerten vgl. auch Kapitel 3.3.

<sup>116</sup> »Desmarest gehört zu den ausgezeichnetsten Pariser Violoncellisten, und wirkt sowohl in den Konzerten des Conservatoire, als auch im Orchester der großen Oper [...].« Hector Berlioz: *Musikalische Wanderung durch Deutschland. In Briefen von Hector Berlioz*, hrsg. v. August Gathy, Hamburg und Leipzig: Schubert & Comp., 1844, S. VI.

<sup>117</sup> Hector Berlioz: *Hector Berlioz. Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England. 1803–1865. II. Band.* Hrsg. v. Elly Ellès, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, S. 103.

in die sächsische Messestadt, wo er bereits 1843 mit dem *Conservatorium* die erste Musikhochschule Deutschlands gegründet hatte. »Die Privatorchester mit ihren feststehenden Konzerten und seriösen Programmen waren zu diesem Zeitpunkt für die Entwicklung des Berliner Konzertlebens bereits wesentlich wichtiger geworden als die Königliche Kapelle.«<sup>118</sup> Das routinemäßige Spiel der sich wiederholenden Opern und Konzerte ließ auch die Qualität des Hoforchesters sinken, wie die *Signale für die Musikalische Welt* 1850 zu berichten wussten:

»Berlin mag in vieler Hinsicht gegen früher vorgeschritten sein, [...] aber an guter Musik hat es abgenommen, und wer die musikalischen Institute und Leistungen vor etwa zwanzig Jahren gehört hat, findet jetzt hier ein sehr schwächliches Epigonenleben. [...] Das neue Haus [gemeint ist die königliche Oper] ist schön, die Musik darin [...] mittelmäßig. Dem Personal fehlt zwar fast durchweg nur Eines: Stimme; aber das genügt, um den Genuß problematisch zu machen. [...] Der Sängerebbe könnte aber leicht eine Fluth folgen. Uebler ist, daß das Orchester auffällig zurückgegangen ist. [...] Unter den Blasinstrumenten sind die Posaunen und Trompeten mittelmäßig, der Klang ist nicht edel und klar; im großen Ballet meint man oft Circusfanfaren zu hören. Ich spreche von dem Totaleindruck, nicht von einem einzelnen guten Bläser, der vielleicht mit hineinbläuft. Außerdem ist sogar die Stimmung nicht genau genug, in manchen Ballet-Aufführungen unerträglich unrein [...]. Man sagte mir, die bessern alten Instrumente wären bei dem Brande des Opernhauses eingebüßt und die neuen Anschaffungen wären schlechter ausgefallen, namentlich erschwerten die verschiedenen Fabrikate der Blasinstrumente die Stimmung. Das mag wohl sein und entschuldigt die Capellmitglieder; aber es sollte eben durch die Sorge der Direction anders sein. Die Capelle aus Spontini's Zeit ist nicht wieder zu erkennen, [...].«<sup>119</sup>

Es ist genau diese Entwicklung vom privaten und halbprivaten hin zum halböffentlichen und öffentlichen Konzert, die manches Werk neben dem Durchbruch

<sup>118</sup> Allihn u. a.: Art. »Berlin (Stadt)«.

<sup>119</sup> »Das heutige musikalische Berlin«, in: *Signale für die Musikalische Welt* Jg. 8 (1850) Nr. 25, hrsg. v. Bartholf Senff, S. 241–243, hier S. 241 f.

auf der Bühne des Königlichen Schauspiels auch allgemein im Volk beliebt werden ließen. Die Partituren der angesagten Kompositionen fanden als Klavierauszüge Einzug in die bürgerlichen Haushalte. Als Arrangements für öffentliche Konzerte, beispielsweise als Blasmusik, wurden sie der breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht. Auch einzelne Lieder fanden rasch den Weg aus dem Opernhaus und wurden zu den Hits der jeweiligen Jahre. Ein frühes Beispiel ist das Lied »Wir winden dir den Jungfernkranz« aus Carl Maria von Webers *Der Freischütz*. Bereits ein Jahr nach der Uraufführung 1821 schrieb Heinrich Heine (1797–1856) in einem Brief folgendes:

»Wenn Sie vom Hallischen bis zum Oranienburger Thore, und vom Brandenburger nach dem Königsthore, ja selbst wenn Sie vom Unterbaum nach dem Köpenicker Thore gehen, hören Sie jetzt immer und ewig dieselbe Melodie, das Lied aller Lieder: den ›Jungfernkranz‹. [...]

Bin ich mit noch so guter Laune des Morgens aufgestanden, so wird doch gleich alle meine Heiterkeit fortgeärgert, wenn schon früh die Schuljugend den ›Jungfernkranz‹ zwitschernd, bei meinem Fenster vorbeizieht. Es dauert keine Stunde, und die Tochter meiner Wirthin steht auf mit ihrem ›Jungfernkranz‹. Ich höre meinen Barbier den ›Jungfernkranz‹ die Treppe heraufsingen. [...]«<sup>120</sup>

Neben den (halb-) privaten Musikveranstaltungen waren vor allem auch die bereits angesprochenen Militärmusikchöre sowohl für die Herausbildung des bürgerlichen Musikgeschmacks als auch für die allgemeine Musikbildung von ganz entscheidender Bedeutung. Unter der Direktion von Georg Abraham Schneider (1770–1839) und später Wilhelm Wieprecht (1802–1872) wurden nicht nur Märsche gespielt, sondern auch für Militärensembles arrangierte Stücke, vor allem aus Opern und Operetten.

Die Militärkonzerte hielten Anfang der 1820er Jahre Einzug in das öffentliche Berliner Musikleben. Die wahrscheinlich ersten Anzeigen hierüber finden sich in der *Zeitung für Theater und Musik* von 1821<sup>121</sup> sowie in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* des Jahres 1822.

<sup>120</sup>Heinrich Heine: *Sämmtliche Werke. Ausgabe in 12 Bänden*, Bd. 1, Hamburg: Hoffmann & Campe, 1876, S. 154 f.

<sup>121</sup>Vgl. hierzu Mahling: »Zum ›Musikbetrieb‹ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, S. 89.

»Am 1sten [Dezember 1821] gab das Musikcorps des zweyten Garderegiment Concert im Jagorschen Saale, in dem die gewählten Stücke (Ouvverture aus Spontini's *Cordes* und Mehul's *jeune Henri*, Ballet aus Spontini's *Olympia* Finale aus Boieldieu's *Rothkäppchen*, Ouvverture und Jägerchor aus Webers *Freischütz* etc.) richtig auf Blasinstrumente berechnet, so wie die Saiteninstrumente und zum Theil die Singstimmen auf die Klarinetten, Oboen, Fagotts, Bassons übertragen waren. [...] Die zweckmässige Leitung des Ganzen stand unter dem Director des Musikcorps, I. H. Weller, dessen Adagio und Polonaise den einzelnen Instrumenten Gelegenheit zu angenehmen Soli gab.«<sup>122</sup>

Die Militärkonzerte entwickelten sich zu einer festen Institution. Insbesondere die Auftritte der von den Militärkapellmeistern Friedrich Weller (1790–1870) und Heinrich August Neithardt (1793–1861) geleiteten Militärmusikkapellen fanden großen Anklang. Bereits um 1830 wurden solche Konzerte regelmäßig in der preußischen Hauptstadt aufgeführt. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* berichtete wie folgt:

»Am passendsten für Zeit und Ort war die Schlachtmusik des Militaircorps im Freyen, an einem der wenigen schönen Abende des gewitterreichen, stets nassen Juny. Jeden Sommermonat soll eine solche Unterhaltung in Tivoli statt finden, welches jetzt der Lieblingsort der Berliner geworden ist. Alle Sonntage ist dort grosse Harmoniemusik und Feuerwerk für das Entrée von zehn Silbergroschen inbegriffen. Aus in anderen Gärten nahe bey der Stadt finden die gewöhnlichen Concerte von Militairmusik häufig statt. Das Musikcorps von Weller zeichnet sich, wie das Neidhart'sche besonders durch Präzision und vorzügliches Arrangement gut gewählter Opernmusikstücke, Ouvverturen und Symphonieen [!], sogar von Beethoven aus.«<sup>123</sup>

Blasmusikkapellen und deren gespielte Blasmusikarrangements waren sehr beliebt, was die Kapellmeister zu weiteren Ideen inspirierte, die vor allem in der Bevölkerung Aufmerksamkeit erhielten. So kombinierte August Friedrich Neidhardt

<sup>122</sup> »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des December 1821]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Jan. 1822, Sp. 39–43, hier Sp. 39.

<sup>123</sup> »Nachricht [Berlin]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 28. Juli 1830, Sp. 489–492, hier Sp. 491 f.



beispielsweise drei Militärmusikchöre, um ein Großkonzert zu geben. Die Leitung dieses Ereignisses teilte er sich mit seinem Bruder, wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* am 23. August 1837 berichtete.

»Eben so übermässig besucht war das von den Gebr. Neidhart, zum Besten der Abgebrannten ihrer Vaterstadt Schleiz, im Freien veranstaltete Concert, bei welchem 3 Militair-Musik-Chöre höchst exact, feurig und durchaus rein energisch mitwirkten. Der schönste Sommertag begünstigte das Unternehmen. Ungeachtet des geringen Einlasspreises von 5 Sgr. ist die Einnahme über 1000 Thlr. gewesen, da an 6000 Zuhörer ab und zugehend im voll gedrängten Güntherschen Garten-Local, von 3 Uhr Nachmittags bis in die Nacht hin- und herwogeten. Die Blase- und Blech-Instrumente wirkten unter grünem Laubdache auf amphitheatralischer Erhöhung ungemein.«<sup>124</sup>

Das Spiel in diesen militärischen Großorchestern sollte unter Wilhelm Wieprecht nach dessen Vereinheitlichung der Militärmusikchöre noch weitaus größere Dimensionen annehmen.<sup>125</sup> Die Militärorchester suchten den Weg hinaus ins Freie und die Öffentlichkeit, wie mehrere Konzertankündigungen belegen. Ein Beispiel hierfür bildet das am 14. Juni 1854 veranstaltete »Grosse Promenaden-Concert«, das von sämtlichen Infanterie- und Cavallerie-Musikcorps der Berliner Garnison ausgerichtet wurde (vgl. Anzeige in Abbildung 4). Oft fanden diese Konzerte als Benefizveranstaltungen statt. So auch in diesem Fall, denn die Einnahmen waren gedacht zur »Unterstützung invalider Militair-Musiker u. Spielleute, wie deren Wittwen u. Waisen.«<sup>126</sup>

Obwohl die Militärmusik im Musikbetrieb der Stadt Berlin Anfang der 1840er Jahre einen gewissen Status innehatte, bekam sie vor allem durch die sich zahlreich verbreitenden Privat- und Salonorchester zunehmend Konkurrenz. Diese boten eine Abwechslung zu den nahezu ausschließlich in Harmoniebesetzung auftretenden Militärmusikchören. Die Salonorchester waren moderne Orchester,

<sup>124</sup> »Nachrichten [Berlin, den 1sten August 1837]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 23. Aug. 1837, Nr. 34, Sp. 552–554, hier Sp. 553 f.

<sup>125</sup> Hierzu sei auch auf Kapitel 3.3 verwiesen.

<sup>126</sup> [Anzeige des Grossen Promenaden-Concerts am 14. Juni 1854], in: *Neue Berliner Musikzeitung* Jg. 24 (14. Juni 1854), S. 192.

Zur Nachfeier der silbernen Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin von Preußen, Königl. Hoheiten.

Mittwoch, den 14. Juni, Nachmittags 5 Uhr:

## GROSSES PROMENADEN-CONCERT

in dem  
**Kroll'schen, Kemperhof- und Hofjäger-Etablissement**

zum Besten der Hof-Musikhändler Bock'schen Stiftung zur

Unterstützung invalider Militär-Musiker u. Spielleute, wie deren Wittwen u. Waisen,  
veranstaltet von

**sämmtlichen Infanterie- u. Cavallerie-Musik-Corps der Berliner Garnison,**  
als des zweiten Gard-Regiments, Garde-Reserve-, Kaiser Alexander-, Kaiser Franz-Regiments, der Garde-Fuss-Artillerie,  
des Garde-Schützen-Bataillons, achten Leib-Regiments, Garde-Cürassier-, Garde-Drägoner-, Garde-Ulanen-Regiments, der  
reitenden Garde-Artillerie und der Kroll'schen Kapella, letztere unter persönlicher Leitung des Herrn Director Engel.

### Kroll's Etablissement.

Infanterie-Musik. Cavallerie-Musik.  
Zweites Gard-Regim. Garde-Cürassier-Reg.  
Garde-Reserve-Reg. Kroll'sche Kapella.  
Tambour-Corps.

#### Erster Theil.

- 1) Fackeltanz zur Vermählungsfeier H. KK. Hoh. des Prinzen und der Prinzessin von Preussen, componirt von Spontini.
- 2) Ouverture z. Oper „Olympia“ v. Spontini.
- 3) Introduction u. Chor aus der Oper „Lohengrin“ von Wagner.
- 4) Potpourri für Orchester von Paganini (Krl. K.).
- 5) „Militärisch-musikalische Erinnerungen, von Wieprecht.

#### Zweiter Theil.

- 6) Hochzeits-Marsch aus „Der Sommerhochzeit“ von Mendelssohn.
- 7) Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber.
- 8) Scene und Bettel-Arie aus der Oper „Der Prophet“ von Meyerbeer.
- 9) „Zwei Lieder: a. Lied ohne Worte, von Mendelssohn; b. Lob der Thänen, von Schubert.
- 10) Silber-Hochzeit-Walzer, componirt von J. C. Engel. (Kroll'sche Kapella.)

#### Dritter Theil.

**Das Fest der Handwerker.**  
Komisches Gemälde aus dem Volksleben in 1 Act, von L. Anzely.

Hr. Wohlmann, Zimmermeister Hr. Podest. Kluck, Maurerpolier, Berliner Hr. Triebler. Hähnelchen, Tischler, Berliner Hr. Baum. Schlauf, Klempner, Wiener Hr. Hesse. Puff, Schlosser, Steinhauer Hr. Glemann. Wilh. Kind, Zimmermann, Dresd. Hr. Grünow. Madame Kluck Fr. Rennert. Madame Stehauf Fr. Gysi. Madame Puff Fr. Glemann. Frau Mitzel, Gastwirthin Fr. Müller. Lenchen, ihre Tochter Fr. Wirth. Handwerker und ihre Frauen.

#### Vierter Theil.

- 11) Ouverture zur Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai.
- 12) Waldfräuleins Hochzeitstänze, Walzer von Strauss.
- 13) Pas redouble, von Wieprecht.
- 14) Camellen-Polka von Conrad.
- 15) Marsch, componirt von der Gemahlin des Generals Omer Pascha. (Kroll'sche K.).

NB. Ständliche Beeren werden von den Corps gemeinschaftlich ausgeführt, nur die mit einem \* bezeichneten von der Cavallerie allein.

Zum Kroll'schen Etablissement kostet das Billet incl. Theatervorstellung 10 Sgr., zu Kemperhof und Hofjäger 5 Sgr. Die Billets à 10 Sgr. gelten für alle 3 Localé. Die Billets à 5 Sgr. gelten für Kemperhof und Hofjäger, bei Nachzahlung von noch 5 Sgr. auch für das Kroll'sche Etablissement. 4 Billets zu 1 Thlr. für Kroll, 4 Billets zu 15 Sgr. für Kemperhof und Hofjäger, sind bis Dienstag Abend in der Hof-Musikhändlerung des Hrn. G. Bock, Jägerstrasse No. 42, zu haben. Abends an der Kasse tritt der Kassenpreis ein.

### Hof-Jäger.

Infanterie-Musik. Cavallerie-Musik.  
Kaiser Franz-Grenad. Garde-Ulanen-Regim. ment.  
Garde-Artillerie-Regim. ment. Reitende Garde-Artillerie-Regiment.

#### Tambour-Corps.

#### Erster Theil.

- 1) Ouverture zur Oper „Oberon“ von C. M. v. Weber.
- 2) \* Marsch über Preussische Volks-Lieder, von Golde.
- 3) Tenor-Arie aus dem „Stabat mater“ von Rossini.
- 4) \* Marsch, componirt von der Gemahlin des Generals Omer Pascha.
- 5) Preis-Marsch (1854) von Neumann.

#### Zweiter Theil.

- 6) \* Fackel-Tanz zur Höchsten Vermählungs-Feier der Prinzessin Anna von Preussen, componirt von Lorenz.
- 7) Ouverture zur Oper „Iadra“ von Flotow.
- 8) \* Idyllen-Walzer von Strauss.
- 9) Finales des ersten Actes aus der Oper „La Vestale“ von Mercadante.
- 10) Kladderatsch-Polka von Egidl.

#### Dritter Theil.

(Alle Corps vereinigt.)

- 11) Fest-Marsch zur Höchsten Vermählungs-Feier Sr. K. Hoh. des Prinzen von Preussen, componirt von A. Neithardt.
- 12) Ouverture zur Oper „Ein Feldlager in Schlesien“ von Meyerbeer.
- 13) Marsch zu dem Feste der weissen Rose, componirt vom Grafen von Redern.
- 14) Finale aus der Oper „Catharina Cornaro“ von Lechner.
- 15) Alexander-Marsch von Leonhardt.

NB. Die im ersten und zweiten Theile mit einem \* bezeichneten Paetsen werden von den Cavallerie-Musik-Corps ausgeführt.

### Kemper-Hof.

Infanterie-Musik. Cavallerie-Musik.  
Kaiser Alexander-Grenad. Regim. Garde-Drägon. Reg. Jäger-Musik.  
Stes (Leib-)Regiment. Garde-Schützen. Tambour-Corps.

#### Erster Theil.

- 1) Ouverture zu „Die Grossfürstin“ von F. v. Flotow. (Alexander.)
- 2) Divertissement aus der Oper: „Robert der Teufel“, von Wieprecht. (Drägoner.)
- 3) Introduction aus „Die Nibelungen“, von Dorn. (Leib-Regiment.)
- 4) Musikalische Erinnerungen an 1813, 1814 1815, von Neumann. (Schützen.)
- 5) Zwei Declin-Märsche vom Grafen Redern. (Alle 4 Corps.)

#### Zweiter Theil.

- 6) Ouverture zu „Nebucadnezar“, von Verdi. (Drägoner und Schützen.)
- 7) Marsch, componirt von der Gemahlin des Generals Omer Pascha. (Alexander- und Leib-Regiment.)
- 8) Chor aus „Der Tannhäuser“, von Wagner. (Drägoner und Schützen.)
- 9) Jubel-Ouverture von C. M. von Weber. (Alexander- und Leib-Regiment.)
- 10) Alexander-Marsch von Leonhardt. (Alle 4 Corps.)

#### Dritter Theil.

(Alle Corps vereinigt.)

- 11) Fest-Marsch von Neumann.
- 12) Louisen-Walzer vom Grafen von Redern.
- 13) Königs-Marsch aus „Der Prophet“, von Meyerbeer.
- 14) La belle Amazons, von Löschhorn.
- 15) Marsch und Finales aus „Aladin“, von Gährlich.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock (G. Bock, Königl. Hof-Musikhändler) in Berlin, Jägerstr. No. 42.

Druck von C. F. Schmidt in Berlin, Unter den Linden No. 30.

Abbildung 4: Ankündigung »Grosses Promenaden-Concert in dem Kroll'schen, Kemperhof- und Hofjäger-Etablissement«. [Anzeige des Grossen Promenaden-Concerts am 14. Juni 1854], in: *Neue Berliner Musikzeitung* Jg. 24 (14. Juni 1854), S. 192.

deren musikalisches Spektrum von vergleichsweise einfacher Tanzmusik bis zur anspruchsvollen klassischen Symphonie reichte.<sup>127</sup>

Auf diese Konkurrenz reagierten die verantwortlichen Leiter der Militärmusikcorps, indem sie ihre Musiker zusätzlich ein Streichinstrument erlernen ließen, auf denen sie rasch konzertante Qualitäten auf höchstem Niveau erreichten.<sup>128</sup> Die Militärkapellen konnten sich erfolgreich anpassen und wirkten neben den offiziellen Konzerten nicht nur bei militärischen Veranstaltungen, sondern auch bei der Gestaltung von Festlichkeiten eher privater Natur mit.<sup>129</sup>

Diese ausgeprägte Stellung der Privat- bzw. Salonorchester und der Militärmusikchöre sollte auch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschen. Maßgeblich trug hierzu auch der *vergleichsweise* geringe Stellenwert des Königlichen Orchesters bei. Teilweise gab es auch Überschneidungen zwischen den Hauptakteuren der Privat- und Militärorchester. So gründete Wilhelm Wieprecht neben seiner Tätigkeit als Direktor sämtlicher Musikchöre des Garde-Corps den angesehenen Orchesterverein *Euterpe*. Überhaupt war die weitere Herausbildung und zunehmende Professionalisierung solcher Privatorchester für den Berliner Musikbetrieb überaus

<sup>127</sup>Vgl. Mahling: »Zum ›Musikbetrieb‹ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, S. 97.

<sup>128</sup>Die *Berliner musikalische Zeitung* schrieb hierzu am 17. Januar 1846: »Der Leser wird nun begierig sein, zu erfahren, welche Mittel ihm denn zu Gebote stehen, ein neues grosses Orchester heranzubilden und aufzuzeigen. Es sind einfach diese:

Die Militair-Musiker, aus welchen seitdem die Stadtmusiker ihre Privilegien durch Einführung der Gewerbefreiheit verloren haben, die Orchester meist bemannt werden, sind es, welche zur Bildung sogenannter Orchester zusammengetreten sind. Die Harmoniemusik, d. h. die Zusammenstellung der Holz-, Blech- und Schlaginstrumente, war nicht mehr geeignet, mit den von Aussen aus Steyermark kommenden Nebenbuhlern, wettzulaufen, wenn auch ihr Ensemble noch so glänzend sein mochte. Man hört nirgend mehr andre, als Streichorchestermusik. Die Regimentsmusiker waren nothgedrungen, sich diese anzueignen, obwohl ihr Dienst es nicht erheischte. Man fing bei den Tänzen an, um zu Gediegenerem der Gattung überzugehen. [...] man wagt sich an Aufgaben, welche früher kein Orchester der Welt löste, an die Beethoven'sche Symphonie. Was vor zwanzig und etlichen Jahren für ein Märchen gehalten worden wäre – das kann man in den Caffesälen erleben.« Flodoard Geyer: »Ein Beitrag zur Geschichte der Gegenwart«, in: *Berliner musikalische Zeitung*, 17. Jan. 1846, Nr. 3, ohne Paginierung.

Eine solche Praxis der Verpflichtung von Musikern zum Spiel solcher vom eigentlichen Soloinstrument weit entfernter Soloinstrumente (z. B. Tuba – Kontrabass) wurde auch bei Orchestern angewandt und war gerade in kleineren Ensembles bis an die Schwelle zum 21. Jahrhundert üblich.

<sup>129</sup>Vgl. Mahling: »Zum ›Musikbetrieb‹ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, S. 95.

bedeutend. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich herausragende Musikformationen: die »Liebigsche Capelle« wurde unter der Leitung von Julius Stern (1820–1883) zur »Berliner Sinfoniekapelle«; die 1867 gegründete »Bilsesche Kapelle« wurde 1882 zum »Philharmonischen Orchester«.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup>Vgl. Mahling: »Zum »Musikbetrieb« Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, S. 103.

### 3 Zur preußischen Militärmusik im 18. und 19. Jahrhundert

Die preußische Militärmusik ist vom beginnenden 18. zum endenden 19. Jahrhundert einer starken Veränderung unterworfen, die Hofer zutreffend als den Wandel von einer »Militärmusik in Preußen« hin zu einer »Preußischen Militärmusik« bezeichnete.<sup>131</sup> Im folgenden sollen die Entwicklungen in aller Kürze dargestellt werden, die Einfluss auf die Verwendung von Metallblasinstrumenten bzw. den Metallblasinstrumentenbau hatten.

#### 3.1 Entwicklungen im 18. Jahrhundert

Die Entstehung der typisch preußischen Regimentsmusik des 18. Jahrhunderts geht unter anderem mit der Auflösung des Hoftrompeterkorps durch Friedrich Wilhelm I. einher. Der Soldatenkönig wies die Trompeter den Regiments-Hautboisten zu, sofern sie nicht gleich ganz entlassen wurden. Hierdurch bestand »die preußische Standardbesetzung für Jahrzehnte aus einer Trompete sowie zwei bis drei Oboen und ein oder zwei Fagotten.«<sup>132</sup>

Eine der wenigen Quellen mit Äußerungen zur preußischen Militärmusik des frühen 18. Jahrhunderts gibt Fleming:

»Bey dem Königlich Preußischen und Churfürstlich Brandenburgischen Regimentern muß ein Trompeter zu Fuß, statt der Waldhörner, vorherblaßen, [...]«<sup>133</sup>

<sup>131</sup>Achim Hofer: »Preußens Gloria« – Was ist preußische Militärmusik? Vom »Soldatenkönig« bis zu Kaiser Wilhelm II.« In: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß (= Preußen in seinen künstlerischen Ausdrucksformen 2), Berlin: Duncker & Humblot, 2016, S. 51–85.

<sup>132</sup>Ebd., S. 57.

<sup>133</sup>Hans Friedrich von Fleming: *Der Vollkommene Teutsche Soldat, welcher Die gantze Kriegswissenschaft, insonderheit was bey der Infanterie vorkommt, ordentlich und deutlich vorträgt, und In Sechs besondern Theilen Die einem Soldaten nöthige Vorbereitungs-Wissenschaften, Küns-*

Fleming bezieht sich hierbei im Vergleich auf die sächsische Infanteriemusik, bei der »über denen Hautboisten annoch zwey Waldhornisten mit einstimen müssen, welches eine recht angenehme Harmonie verursacht.«<sup>134</sup> Dieser vergleichsweise geringe Ausbau der militärmusikalischen Besetzung, vor allem das Fehlen der Hörner und Klarinetten, ist als ein Grund für die faktische Bedeutungslosigkeit der sogenannten Hautboistenbanden im Musik- und vor allem Konzertleben Berlins.<sup>135</sup>

Den Trompetern fallen im Allgemeinen eine Vielzahl von Aufgaben zu, wie Fleming in seinen Ausführungen berichtet. Sie werden nach ihrer Funktion unterschieden.

»Einige heissen Hof=Trompeter, die an Fürstlichen Höfen ihre Kunst exerciren, andere Feld=Trompeten [!], die unter der Milice sind, noch anderer Schiff=Trompeter, die sich auf den Schiffen und bey den Flotten hören lassen. Und alle diese sind entweder musicalische, die die Music zugleich mit verstehen, und nach den Noten zu blasen wissen, oder nicht musicalisch, die nur so die Trompeter= und Feldstücken erlernen. Die musicalischen Trompeter sind bey Hofe die angenehmsten, sie müssen zur Tafel blasen, in der Capelle mit aufwarten, wenn bey Solennitäten das Te Deum laudamus angestimmt wird. Der älteste [!] und vornehmste von ihnen wird insgemein zum Hof=Fourir erwehlet [!].«<sup>136</sup>

Auf die detaillierte Darstellung der Besetzung einzelner Militärmusikeinheiten soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Viel eher sind allgemeine Entwick-

---

*te und Exercitia, die Chargen und Verrichtungen aller Kriegs-Bedienten, von dem Mousquetier an bis auf den General; Alle in dem Kriege vorfallende Actionen und Expeditionen, Feldzüge, Märsche und Schlachten; die Besorgung einer Festung und Guarnison bey Friedens-Zeiten, und die Beschützung wieder feindliche Gewalt in Kriegs-Zeiten, auch deren Attaque und Eroberung sowol defensive als offensive lehret ; Nebst einem Anhang Von gelehrten Soldaten, Adel und Ritter-Stande, von Duellen, Turnier- und Ritter-Spielen, auch Ritter-Orden &c. / mit besonderm Fleiß ausgearbeitet und Mit vielen hiez zu dienenden Rissen und Kupffern erläutert von Hannß Friedrich von Fleming (= Bibliotheca rerum militarium), Leipzig: Johann Christian Martini, 1726, URL: <http://doi.org/10.3931/e-rara-46356>, (Zugriff am 12. Juli 2017), S. 182.*

<sup>134</sup> Fleming: *Der Vollkommene Teutsche Soldat*, S. 182.

<sup>135</sup> Vgl. Hofer: »Preußens Gloria« – Was ist preußische Militärmusik? Vom »Soldatenkönig« bis zu Kaiser Wilhelm II. S. 57.

<sup>136</sup> Fleming: *Der Vollkommene Teutsche Soldat*, S. 586.

lungen von Interesse, die zumindest mittelbar einen Einfluss auf den Metallblasinstrumentenbau ausüben.

Wie bereits oben nach Fleming zitiert wurde, unterscheiden sich die Trompeter in Hoftrompeter und Feldtrompeter. Letztere sind vor allem für das Signalblasen zuständig. Da jede Kompanie über ihre eigenen Trompeter und Pauker verfügte, lassen sich für das 18. Jahrhundert mangels anderer Nachweise anhand der Gesamtstärke des Heeres Rückschlüsse auf die Entwicklung des Signalwesens ableiten. Friedrich Wilhelm I. ließ entsprechende Listen anlegen, so dass sich für den Zeitraum zwischen 1713 und 1740 das in Tabelle 5 aufgeführte Bild ergibt. Hieraus wird deutlich, dass die Anzahl der Militärmusiker zwar nominell steigt, jedoch anfänglich nicht in gleichem Maße wie die Heeresstärke. Demnach wurden die einzelnen Kompanien zunächst insgesamt vergrößert. Die wachsende Anzahl an Militärmusikern zeigt aber auch, dass ein Bedarf an Metallblasinstrumenten vorhanden war. Dies wird umso deutlicher, wenn man der weiteren Entwicklung der Heeresstärke bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bereits an dieser Stelle vorgreift. In Tabelle 6 ist abzulesen, dass sich die Anzahl der Soldaten von 1740 bis 1866 nahezu verachtfacht. In der Stadt Berlin wuchs der Anteil der Militärbevölkerung vor allem im 18. Jahrhundert auf über 30000 Mann. Nach dem Wiener Kongress pendelte sich die Zahl der Militärs in der Hauptstadt auf etwa 20000 Mann ein (vgl. Abbildung 5). Der prozentuale Anteil der Militärbevölkerung sank also, da gleichzeitig die Zivilbevölkerung sehr rasch anstieg, wie weiter oben ausgeführt wurde (vgl. Abbildung 6 in Verbindung mit Abbildung 1). Der durch die Vergrößerung des Heeres resultierende Bedarf an Musikinstrumenten – jede Kompanie benötigte Signalgeber – war in Verbindung mit dem Wirtschaftssystem einer der Gründe, warum es Bestrebungen gab, Trompeten und weitere Instrumente nicht nur zu importieren, sondern Verfertiger dieser Musikinstrumente nach Preußen und auch nach Berlin zu holen. Beispielhaft ist dies in Kapitel 5 dargestellt.

Bei den Regiments-Hautboisten<sup>137</sup> blieb auch unter Friedrich II. lange Zeit die Besetzung aus Trompete, Oboen und Fagotten bestehen. Und das, obwohl diese Musiker in der Regel eine sehr gute musikalische Ausbildung hatten und neben dem Blasen der Signale auch weiteren musikalischen Verpflichtungen nachkommen mussten. Demgegenüber erweiterten andere Militäreinheiten ihr Instrumentarium. So wurden beispielsweise die 1740 aufgestellten Jägereinheiten ab 1762 mit Horn-

<sup>137</sup>An dieser Stelle sei noch einmal auf die übergeordnete Bedeutung der Bezeichnung »Hautboisten« für die Gesamtheit einer Militärmusikerformation hingewiesen.

	Militärmusiker				Summe	Heeresstärke	Anteil Militärmusiker
	Infanterie	Kavallerie	Dragoner				
August 1713	839	333	94	1266	38447	3,29%	
Juni 1729	1174	203	88	1465	66861	2,19%	
Mai 1740	1426	286	130	1842	76278	2,41%	

Tabelle 5: Entwicklung der Gesamtstärke des Heeres und der Militärmusiker, basierend auf den von Friedrich Wilhelm I. in Auftrag gegebenen Generallisten. Angaben nach Herbert Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tübing: Schneider, 1994, S. 49.



Jahr	Heeresstärke
1640	4650
1674	15400
1713	38447
1740	ca. 80000
1786	ca. 200000
1805	262704
1866	617000

Tabelle 6: Entwicklung der Heeresstärke zwischen 1640 und 1866. Angaben nach Herbert Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing: Schneider, 1994, S. 49.



Abbildung 5: Entwicklung der Militärbevölkerung in Berlin zwischen 1709 und 1893. Eigene Darstellung anhand der Daten im *Berliner Adreß-Buch für das Jahr [1873–1895]*. Hrsg. unter Mitwirkung von H. Schwabe (ab 1881 von W. & S. Loewenthal), Berlin, hier: Jahr 1895, S. 183.

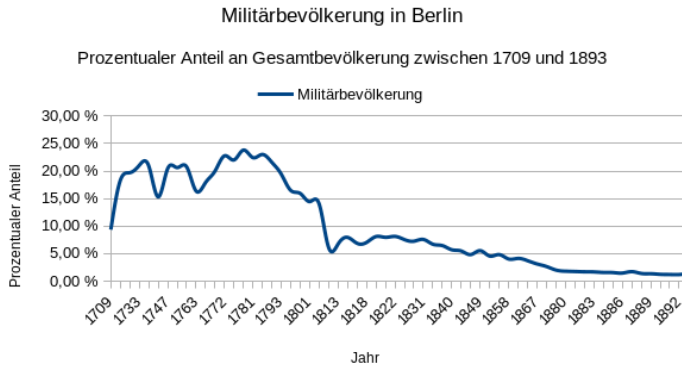


Abbildung 6: Entwicklung der anteiligen Militärbevölkerung in Berlin zwischen 1709 und 1893. Prozentualer Anteil zur Gesamtbevölkerung. Eigene Darstellung anhand der Daten im *Berliner Adreß-Buch für das Jahr [1873–1895]*. Hrsg. unter Mitwirkung von H. Schwabe (ab 1881 von W. & S. Loewenthal), Berlin, hier: Jahr 1895, S. 183.

instrumenten ausgerüstet, den sogenannten »Halbmonden«.<sup>138</sup> Hinsichtlich der gespielten Musik wurde diesen Musikern jedoch ausschließlich das Signalblasen anvertraut. Solche militärischen Signale wurden vom Lehrmeister an die neuen Hautboisten weitergegeben. Sie waren weder notiert, was mangels Notenkenntnissen der meisten Militärmusiker dieser Zeit nicht verwundert, noch flächendeckend einheitlich. Letzteres konnte gerade bei Kampfhandlungen zu Missverständnissen führen, weshalb das Signalwesen der preußischen Armee 1788 vereinheitlicht und in Noten gesetzt wurde. Dieses Reglement umfasste zunächst die in Abbildung 7 dargestellten acht Melodiefolgen, die später um weitere Signale erweitert wurden.<sup>139</sup>

Wie aus dem Notenbeispiel hervorgeht, nutzten die Trompeter lediglich den ersten bis vierten Oberton der Naturtonreihe (bzw. den zweiten bis fünften Naturton).<sup>140</sup> Das Signalwesen bewegte sich also in einer Lage, welche für den Spieler relativ einfach erlernbar war und die, eine gewisse Übung vorausgesetzt, auch zu Pferd und in schwierigen Situationen problemlos gespielt werden konnte. Die Signa-

<sup>138</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 51.

<sup>139</sup>Vgl. hierzu ausführlich Peter C. Marten: *Die Musik der Spielleute des altpreussischen Heeres*, Osnabrück: Biblio-Verlag, 1976.

<sup>140</sup>Der Grundton der Trompete, d. h. der erste Naturton, ist in der Regel nicht spielbar.

## Militärsignale

nach dem Reglement von 1788

### 1. Signal: „Marsch!“



### 2. Signal: „Halt, sammelt euch!“



### 3. Signal: „Chargirt!“



### 4. Signal: „Stopft!“



### 5. Signal: „Haltet euch rechts!“



### 6. Signal: „Haltet euch links!“



### 7. Signal: „Schwärmt!“



### 8. Signal: „Retraite“



Abbildung 7: Militärsignale nach dem Reglement von 1788. Abschrift nach Peter C. Marten: *Die Musik der Spielleute des altpreussischen Heeres*, Osnabrück: Biblio-Verlag, 1976.

le waren also gerade auch zur Verwendung während Kriegshandlungen konzipiert.

Die von den Regiments-Hautboisten gespielten Musikstücke waren unter der Regierungszeit Friedrichs II. genauso konservativ wie die höfische Musik mit ihrem Festhalten an italienischen Opern. Burney schrieb in seinem Reisetagebuch hierzu:

»Von Herren Quantzen ging ich nach der Parade, und hoffte, dass ich sowohl Kriegsmusik in ihrer höchsten Vollkommenheit hören, als Kriegsübung und Disciplin sehen würde. [...] Was die Musik anbe­trifft, so bemerkt man hier dieselbe Unveränderlichkeit im Geschma­cke, wie bey Hofe; und ich fand nicht, dass die preussischen Märsche, seit dem Antritt der Regierung des itzigen Königs, nur einen Schritt zur Neuheit und Verbesserung gethan hätten; denn weder die gespiel­ten Stücke, noch die Instrumente, worauf sie gespielt wurden, hatten etwas Vorzügliches.«<sup>141</sup>

Burney kritisiert ausdrücklich auch die gespielten Musikinstrumente. Inwieweit er damit Kritik an den Herstellern der Instrumente übt oder eine schlechte Pflege bzw. auch ein veraltetes Instrumentarium anprangert, geht aus seinen Aussagen nicht hervor. Dennoch wird deutlich, dass bereits Mitte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein größerer Erneuerungsbedarf bestand.

### 3.2 Entwicklungen ab 1786

In den Folgejahren scheint sich erst mit dem Regierungsantritt von Friedrich Wilhelm II. etwas zu verändern. Die Besetzungen der Militärmusikformationen dieser Zeit sind nur rudimentär überliefert. Reichhaltige Informationen für die Entwicklung ab Beginn des 19. Jahrhunderts gaben vergleichsweise zeitnahe Forschungen von Theodor Rode, der 1858 einen mehrteiligen Aufsatz in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichte, im dem er die Entwicklung der Besetzung der Militärmusik der Infanterie erläuterte.<sup>142</sup> Die folgenden Angaben stellen also den Ausschnitt *einer* spezifischen Besetzung dar. Trotz dessen lassen die Ausführungen Rodes Schlussfolgerungen zu. Anhand der in den Tabellen 7, 8, 9 und 10 dargestellten Angaben sind folgende drei Sachverhalte abzulesen:

<sup>141</sup>Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise*, S. 145.

<sup>142</sup>Theodor Rode: »Zur Geschichte der k. preussischen Infanterie- und Jäger-Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Jg. 49 (1858) Nr. 15–17, S. 149–151, 161–163, 173–176.

- 2 große Flöten
- 2 Oboen in C
- 2 Clarinetten in C, B, oder A
- 2 Fagotts
- 2 Inventions-Waldhörner
- 2 Inventions-Trompeten
- 2 Bassposaunen.

Tabelle 7: Besetzung der Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps, vor 1805. Angaben nach Theodor Rode: »Zur Geschichte der k. preussischen Infanterie- und Jäger-Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Jg. 49 (1858) Nr. 15–17, S. 149–151, 161–163, 173–176, hier S. 151.

1. Die Gruppe der Metallblasinstrumente wurde verstärkt und bekam hierdurch in der Besetzung ein größeres Gewicht.
2. Die Besetzung mit Bassinstrumenten wurde zunehmend ausgebaut.
3. Schlaginstrumente zählten ab ca. 1806 zum festen Bestandteil der Infanteriemusikcorps.

Die Besetzung von 1816 blieb zunächst einigermaßen konstant. Eine größere Veränderung vollzog sich in der Infanteriemusik mit der Einführung der Ventilblasinstrumente ab 1828. Der genaue Zeitpunkt ist unklar,<sup>143</sup> doch ist davon auszugehen, dass einzelne Musiker bereits Metallblasinstrumente mit Ventilen nutzten, bevor diese allgemein vorgesehen bzw. vorgeschrieben waren.

Ende der 1820er Jahre hatte sich Wilhelm Wieprecht in Berlin etabliert, der spätere Musikdirektor aller Kapellen des Garde-Korps. Aufgrund seines Wirkens und immensen Einflusses auf die weitere Entwicklung der preußischen Militärmusik wird sein Wirken im folgenden Kapitel gesondert behandelt.

### 3.3 Wilhelm Wieprecht und die Militärmusik Preußens

Wilhelm Wieprecht (1802–1872) prägte die Entwicklung des Metallblasinstrumentariums und der Musik für Metallblasinstrumente nicht nur in Preußen entscheidend.

<sup>143</sup>Vgl. hierzu auch die Angaben bei Bernhard Habla: *Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters seit der Erfindung der Ventile für Blechblasinstrumente bis zum Zweiten Weltkrieg in Österreich und Deutschland*, Bd. 1, Tutzing: Schneider, 1990, S. 100–106.

- 2 große Flöten  
Piccolo oder kleine Flöte
- 2 Oboen in C
- 2 Clarinetten in C, B, oder A  
Clarinetten(n) in F  
Clarinetten(n) in Es
- 2 Fagotts
- 1 Contrafagott  
Serpente
- 2 Inventions-Waldhörner
- 2 Inventions-Trompeten
- 2 Bassposaunen  
große Trommel  
kleine Trommel  
Triangel  
Becken.

Tabelle 8: Besetzung der Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps, ca. 1805–1814. Angaben nach Theodor Rode: »Zur Geschichte der k. preussischen Infanterie- und Jäger-Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Jg. 49 (1858) Nr. 15–17, S. 149–151, 161–163, 173–176, hier S. 151.

- 2 große Flöten  
Piccolo oder kleine Flöte
- 2 Oboen in C
- 2 Clarinetten in C, B, oder A  
Clarinetten(n) in F  
Clarinetten(n) in Es  
Bassetthörner
- 2 Fagotte
- 1 Contrafagott  
Serpente  
Englische Basshörner
- 2 Inventions-Waldhörner
- 2 Inventions-Trompeten
- 2 Bassposaunen  
große Trommel  
kleine Trommel  
Triangel  
Becken.

Tabelle 9: Besetzung der Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps, ca. 1815. Angaben nach Theodor Rode: »Zur Geschichte der k. preussischen Infanterie- und Jäger-Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Jg. 49 (1858) Nr. 15–17, S. 149–151, 161–163, 173–176, hier S. 151.

- 2 große Flöten  
Piccolo oder kleine Flöte
- 2 Oboen in C
- 2 Clarinetten in C, B, oder A  
Clarinetten(n) in F  
Clarinetten(n) in Es  
Bassetthörner
- 2 Fagotte
- 1 Contrafagott  
Serpente  
Englische Basshörner
- 2 Inventions-Waldhörner
- 2 Inventions-Trompeten  
Altposaune  
Tenorposaune  
Bassposaune  
große Trommel  
kleine Trommel  
Triangel  
Becken.

Tabelle 10: Besetzung der Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps, nach 1816. Angaben nach Theodor Rode: »Zur Geschichte der k. preussischen Infanterie- und Jäger-Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Jg. 49 (1858) Nr. 15–17, S. 149–151, 161–163, 173–176, hier S. 151.



Als innovativer Entwickler versuchte er, die noch neuen und zunächst fehleranfälligen Ventilsysteme an den Instrumenten zu verbessern, was letztendlich zu den »Berliner Pumpen« führte. Als Musiker und Dirigent setzte er seine Ideen eines Militärorchesters mit entsprechenden Reformen in einer teils kompromisslosen Weise um. Die von ihm aufgestellten militärmusikalischen Abläufe werden zum Teil bis heute so ausgeführt.

Wilhelm Wieprecht wurde am 8. August 1802 in Aschersleben geboren. Sein Vater war ein begnadeter Musiker, zunächst als Trompeter und Reiter im »Quit-zow'schen Carabinier=Regiment«,<sup>144</sup> wo er auch in größeren Feldzügen im Einsatz war. Wieprechts Vater trat dem Regiment spätestens 1790 bei und verließ es mit dessen Auflösung im Jahr 1806. In seiner Funktion als reitender Trompeter war er nicht nur mit dem Spiel dieses Instruments vertraut, sondern muss auch ein Meister auf der Es-Klarinette gewesen sein. Wahrscheinlich spielte Wieprecht senior mindestens noch Violine und Posaune als weitere Instrumente, und so verwundert es nicht, dass er 1807 das Amt eines Stadtmusikus in Aschersleben antrat. Seinem Sohn Wilhelm Wieprecht erteilte er, wie auch dessen jüngerem Bruder, eine solide musikalische Ausbildung.<sup>145</sup>

Wilhelm Wieprecht wurde von seinem Vater besonders im Violinspiel unterrichtet und musste in bester Stadtpfeifer-Tradition außerdem »fast alle Blase-Instrumente erlernen«<sup>146</sup>, wobei das Klarinetten- und Posaunenspiel einen Schwerpunkt bildeten. Von 1816–1820 wurde er als Lehrling in die Ascherslebener Stadtkapelle aufgenommen und verfeinerte parallel seine weitere Violausbildung bei dem Bernburger Hofmusikus Hünnerbein, einem Schüler Louis Spohrs (1784–1859). Nach der vierjährigen Lehrzeit erhielt Wieprecht im Jahr 1820 seinen Lehrbrief und wurde losgesprochen. Anschließend spielte er in der Kapelle seines Vaters weiter, der ihn als seinen Nachfolger ausbilden wollte und deshalb Wilhelm Wieprecht keine größeren Reisen erlaubte. Von entscheidender

<sup>144</sup>Gemeint ist das Altpreußisches Kürassierregiment K 6, welches ab 1800 vom Oberst Christian Heinrich von Quitzow (1737–1806) geführt wurde. Von 1722 bis 1806 war die Garnison in Aschersleben stationiert.

<sup>145</sup>Kalkbrenner schrieb, dass Wilhelms Bruder später »ein trefflicher Künstler, Kammermusiker und 1. Oboist in der königlichen Capelle in Berlin« wurde. August Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht. Director der sämtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin: Emil Prager's Buchhandlung, 1882, S. 7.

<sup>146</sup>Carl Freiherr von Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin: Ludwig Rauh, 1861, S. 462.

Bedeutung für den weiteren Lebensweg Wieprechts war jedoch die Begegnung und darauf folgende Freundschaft mit dem zu dieser Zeit stellvertretenden Bürgermeister Ascherslebens, August Bernhard Christian Körte (1786–1858), der ein passionierter Violoncellospieler war und das Potential des jungen Wilhelm Wieprecht erkannte.<sup>147</sup> Körte pflegte guten Kontakt zu den angestellten Musikern der mitteldeutschen Höfe, unter anderem zu Louis Spohr, Carl Maria von Weber (1786–1826) und Johann Simon Hermstedt (1778–1846). Letzterer war seit 1801 als Leiter des Garde-Hautboistencorps am Hofe von Fürst Günther Carl Friedrich I. (1760–1837) in Sondershausen angestellt und galt als einer der besten Klarinettenvirtuosen seiner Zeit. 1821 gab Hermstedt ein Konzert in Aschersleben. Wieprecht spielte in diesem Konzert einen Klarinetten-Solosatz, von dem Hermstedt so beeindruckt gewesen sein muss, dass er ihm von diesem Zeitpunkt an weiteren Unterricht auf diesem Instrument erteilte. Der Sondershäuser Klarinettist war es auch, der Wilhelm Wieprechts Vater davon überzeugte, dass dessen Sohn zur Vervollkommnung seiner Ausbildung auf Reisen geschickt werden musste.<sup>148</sup>

Wieprecht nutzte seine Chance und begab sich bereits im August 1821 nach Leipzig, wo er beim Kapellmeister und Stadtmusikus Wilhelm Leberecht Barth (1775–1849) zwar kein Engagement fand, von ihm jedoch ein Empfehlungsschreiben für den Stadtmusikus Johann Gottlieb Zillmann (1786–1846) in Dresden bekam. Da er von Körte bereits einen weiteren Brief mit den besten Empfehlungen für Carl Maria von Weber in der Tasche hatte, machte sich Wieprecht auf den Weg nach Dresden, wo er im November 1821 eintraf und direkt bei Zillmann eine Stelle antreten konnte. Nach einem Treffen mit Carl Maria von Weber erhielt er weitere Ausbildung beim Kammermusikus Louis Haase.<sup>149</sup> Neben »den allabendlichen Concerten in den Dresdener Bierhallen« mussten die Musiker »auch jeden Sonntag mit einer fünfstimmigen Kapelle in dem großen Saale der Handwerksgehilfen zum Tanz aufspielen.«<sup>150</sup> In dieser Zeit schloss Wieprecht Freundschaft mit Julius Otto (1804–1877), der in ihm das Interesse am Komponieren weckte.<sup>151</sup>

<sup>147</sup> Da August Bernhard Christian Körte im Jahr 1817 zum »Rathmann« befördert wurde, findet sich in Quellen und auch der Literatur oftmals die Bezeichnung »Rathmann Körte«.

<sup>148</sup> Vgl. Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 10 f.

<sup>149</sup> Haase war Schüler des italienischen Geigers und Komponisten Giovanni Battista Polledro (1781–1853), der von 1814 bis 1823 als Konzertmeister in Dresden tätig war.

<sup>150</sup> Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 12.

<sup>151</sup> Wieprecht befand sich also in Kontakt zu den besten sächsischen Musikern seiner Zeit. Julius Otto war Schüler der Dresdner Kreuzschule, wurde aber bereits am 2. Oktober 1828 zunächst interi-

Nach 8 1/2 Monaten in Dresden ging Wieprecht nach Leipzig, nachdem er vom Kapellmeister Wilhelm Leberecht Barth nun doch ein Angebot für ein Engagement erhalten hatte. Neben seiner eigentlichen Tätigkeit als Violonist war er in Konzerten ebenfalls als Posaunist und Klarinettist tätig.<sup>152</sup> Beständig auf die Verbesserung seines Violinspiels versiert, nahm er weiteren Unterricht bei dem Konzertmeister Heinrich August Matthäi (1781–1835).<sup>153</sup> Gleichzeitig wurde Wieprecht auf Vermittlung von Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842) bei dem Privatlehrer Rathgeber »in der deutschen Sprache, Literatur, Geographie und Geschichte«<sup>154</sup> unterrichtet, erhielt also eine umfassende humanistische Bildung. Das reichhaltige Leipziger Musikleben rund um die Gewandhauskonzerte beeinflusste Wieprecht sehr. Von Barth wurde er sehr gefördert, so dass er in Kontakt mit vielen bedeutenden und wichtigen Zeitgenossen aus Musik, Kunst und Kultur kam.

Trotz seiner guten Situation in Leipzig wandte sich Wieprecht nach Berlin. Durch verwandtschaftliche Beziehungen – sein Cousin Flügel<sup>155</sup> war zu diesem Zeitpunkt Musikdirektor des königlichen Balletts – wurde sein Wunsch recht schnell Wirklichkeit. Bereits am 8. April 1824 verließ Wieprecht Leipzig und trat zum 2. Mai seine Stelle als königlicher preußischer Kammermusikus an.<sup>156</sup> Die verwandtschaftlichen Beziehungen in Berlin waren es auch, die Wieprecht weiterhin dort hielten. Sein jüngerer Bruder spielte in einem Berliner Regiment als Hautboist. Denn rein aus musikalischer Sicht war Wieprecht in Berlin alles andere als glücklich, es war »eine sehr bekümmerte und in pecuniärer Hinsicht äußerst beschränkte« Lage, »auch seine dienstliche Beschäftigung im Orchester nennt er ein tägliches Einerlei«<sup>157</sup>, wie Kalkbrenner berichtete. Der mittlerweile erfahrene Musiker war vor allem darüber enttäuscht, dass er in Berlin bis auf die Opern von Spontini und Gluck alle weiteren gespielten Werke bereits aus Leipzig kannte.

---

mistisch, zwei Jahre darauf endgültig in das Amt des Kantors der Dresdner Kreuzkirche berufen, welches er bis 1875 ausübte. Otto war Schüler von Christian Theodor Weinlig (1780–1842), der von 1814 bis 1817 als Kreuzkantor in Dresden, ab 1823 bis zu seinem Tode als Thomaskantor in Leipzig aktiv war. Vgl. hierzu auch ebd., S. 13.

<sup>152</sup>Vgl. Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin* 3, S. 642.

<sup>153</sup>Matthäi begründete 1808 das Leipziger Gewandhaus-Quartett.

<sup>154</sup>Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 15.

<sup>155</sup>Die bekanntesten zeitgenössische Quellen nennen nur den Nachnamen »Flügel«. Der Vorname konnte bisher nicht ermittelt werden.

<sup>156</sup>Vgl. Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 16.

<sup>157</sup>Ebd., S. 17.

In Berlin kam Wilhelm Wieprecht laut eigenen Aussagen auch erstmals mit der Militärmusik in Berührung. Laut Kalkbrenner äußerte er sich auf die Frage nach diesem Erlebnis folgendermaßen:

»Als ich hier (in Berlin) zum ersten Male eine vollständig besetzte Infanteriemusik hörte, wurde ich von einem Gefühl ergriffen, von dem ich mir nie habe Rechenschaft geben können. War es die Rhythmik, die Melodik, die Harmonie, oder die Verschmelzung dieser verschiedenen Elemente, die mich so gewaltsam erschütterte? — Als ich nun diese Militair=Capelle auf ihrem Hinmarsche zur Wachtparade verfolgte und dort dieselbe im geschlossenen Kreise die Ouverture zu Mozart's ›Figaro‹ spielen hörte, da wurde es in meinem Herzen zum festen Entschluß, mich von nun an dem Fache der Militairmusik ausschließlich zu widmen. Bei meinen gesammelten Vorkenntnissen im Gebiete der Blasinstrumente fühlte ich einen Beruf hierzu und übersah mit einem Blick, daß ich recht bald in diesem Fache etwas Tüchtiges leisten würde.«<sup>158</sup>

Von nun an sollte sich Wieprecht voll und ganz auf die Militärmusik konzentrieren. Vor allem die uneinheitliche Besetzung der einzelnen Militärmusikchöre fand er als absolut unzureichend.

»Ich erkundigte mich nach der Instrumentalbesetzung und schrieb mehrere Defilirmärsche, die auf Verwendung meines jüngern Bruders, welcher als Oboebläser in diesem Chore diente – jetzt erster Oboeist [!] der hiesigen Kapelle – bei seinem damaligen Dirigenten, den jetzigen Director des K. Dom-Chors, Hrn. A. Neithardt, sogleich gespielt und als neu und eigenthümlich von demselben bezeichnet wurden.«<sup>159</sup>

Mit seinen Reformbestrebungen stieß Wieprecht nicht nur bei dem im Zitat angesprochenen Militärkapellmeister Heinrich August Neithardt (1793–1861), sondern auch bei dessen Amtskollegen Friedrich Weller (1790–1870) auf Kritik.<sup>160</sup> Aus

<sup>158</sup> Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 18.

<sup>159</sup> Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 642.

<sup>160</sup> Wahrscheinlich diente die Kritik an Wieprecht auch dem Schutz der eigenen Positionen als Militärkapellmeister.

diesem Grund setzte Wieprecht bei der Kavalleriemusik an, »deren Führer meist durch Anciennitäts=Dienstverhältnisse<sup>161</sup> zu ihren Stellungen gelangt waren und in der Tonkunst keine hervorragende Stelle einnahmen.«<sup>162</sup>

Vor allem der Berliner Stabsoffizier Major von Barner fand Wieprechts Ideen überzeugend. Der Kommandeur des Garde-Dräger-Regiments unterstützte den Musiker und Komponisten bei seinen Bestrebungen, die Militärmusik weiterzuentwickeln. Speziell im Metallblasinstrumentarium sah Wieprecht erhöhten Reformbedarf, da er mit den immer noch üblichen Naturton- und Klappeninstrumenten seine Kompositionen nicht umsetzen konnte. Aus diesem Grund führte Wieprecht in von Barners Regiment die Ventilblasinstrumente zuerst ein. Das Vorhaben wurde vom Major finanziert, so dass Wieprecht einen Prototyp seiner Kavalleriemusik entwickeln und umsetzen konnte. Diese bestand in dieser Form bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert, lediglich die anfänglich noch verwendeten Klappenhörner wurden 1833 durch Sopran- und Alt-Kornette ersetzt. Auf Basis dieser später unter dem Begriff »Preußische Kornette« bekannten Instrumente bildete Wilhelm Wieprecht eine gesamte Instrumentenfamilie von der Sopran- bis zur Basslage. Die Basstuba als tiefster Vertreter ist in ihrer weiterentwickelten, modernen Form bis heute aus keinem Orchester oder Blasensembel wegzudenken. Ausgestattet waren diese Instrumente mit den ebenfalls von Wieprecht in Zusammenarbeit mit den Metallblasinstrumentenmachern Johann Gottfried und Carl Wilhelm Moritz entwickelten Berliner Pumpenventilen.<sup>163</sup>

Die Einführung der Ventilblasinstrumente in die Kavalleriemusik war gleichzeitig Wieprechts Eintrittskarte in die Militärmusik überhaupt. Denn König Friedrich Wilhelm III. wurde auf die Neuerungen aufmerksam, war davon begeistert und unterstützte das Vorhaben: Wieprecht sollte kurz nach Ausrüstung des Ersten Kavallerieregiments auch das Trompetercorps des Ersten Kürassierregiments in Breslau nach seinem neuen System organisieren. 1829 erhielt er den Auftrag, das Potsdamer Regiment Garde du Corps nach seinen Vorstellungen umzustrukturieren. Darüber hinaus wurde er beauftragt, von nun an die Trompeter auszubilden.<sup>164</sup> Ob der Zustand der Militärmusik in Preußen vor Wieprechts Reformen wirklich so schlecht

---

<sup>161</sup>Das heißt, dass die Vorgesetzten vorrangig aufgrund ihres Dienstalters bestimmt wurden und nicht aufgrund ihrer Qualifikationen.

<sup>162</sup>Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 21.

<sup>163</sup>Vgl. hierzu auch die Kapitel 12.3, 12.4 und 13.2.

<sup>164</sup>Vgl. Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 22.

war, wie Kalkbrenner darstellte, muss in Frage gestellt werden, da er durchaus voreingenommen argumentierte.<sup>165</sup>

Die Beauftragung von Seiten des Königs bedeutete für Wilhelm Wieprecht eine Art Freifahrtschein für das Feld der Militärmusik. Von nun an hatte er genügend Referenzen, um sein Wirken auszudehnen. Gleichzeitig fanden seine Umstrukturierungen und damit verbundenen klanglichen Neuerungen trotz einiger Widerstände solchen Anklang, dass er seine Reformen fortführen konnte. Wieprecht schrieb laut Kalkbrenner folgendes über die weiteren Jahre:

»Im Jahre 1833 beseitigte ich wegen ihrer harten Klangfarbe die hohen B=Trompeten und bediente mich statt derer der, durch mich neu geschaffenen, Sopran=Cornetts. Bald darauf mußten auch die Klappenhörner den bei weitem besser klingenden Cornetts weichen. Statt der Alt=Trompete schuf ich mir ein Alt=Cornett; alle übrigen Instrumente ließ ich unverändert. Im Jahre 1835 schieden auch die Zugposaunen aus dem Etat (der Cavalleriemusik); für sie wurde die von mir, in Gemeinschaft mit dem königlichen Hof=Instrumentenmacher J. G. Moritz, erfundene und für den Umfang der preußischen Monarchie patentirte Baß=Tuba eingestellt.

Durch meine Bestrebungen und die erfolgreiche Verbreitung meines Systems in der Cavalleriemusik habe ich zwar bei Vielen großen Neid erweckt, dafür aber andererseits viele Freunde und Gönner mir erworben; ganz besonders aber beglückte mich das Wohlwollen Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Albrecht von Preußen, Höchstwelcher auch mein Protector geworden und mich auf die erste Stufe zu meiner späteren Stellung gehoben hat. Im Jahre 1835 erhielt nämlich Prinz Albrecht das Commando der 2. Garde=Cavallerie=Brigade und übertrug mir sofort die Oberaufsicht über die drei Trompeter=Chöre der Brigade. Bald wuchs mein (!) Militair=Orchester auf 80 Mann heran, mit diesem gab ich dann große Concerte und gelangte so nach und

<sup>165</sup>Den schlechten Zustand begründete er unter anderem damit, dass mit Wilhelm Wieprecht ein Zivilmusiker herangezogen wurde, um eine zeitgemäße Militärmusik zu etablieren. Kalkbrenner zog aus dieser Tatsache den Schluss, dass innerhalb der bestehenden militärischen Strukturen keine Person vorhanden war, die diese Reformen hätte durchführen können. Vgl. Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 23.

nach zu einem ehrenvollen Rufe.«<sup>166</sup>

Durch seine Ausbildung und angesehene Arbeit brachte Wieprecht alle Qualifikationen für den obersten Posten in der preußischen Militärmusik mit. Dieses Amt des Direktors für alle Musikchöre des Garde-Corps wurde durchweg von angesehenen Musikern und Komponisten begleitet. Vor Wilhelm Wieprecht waren dies unter Friedrich Wilhelm III. der Kapellmeister Georg Abraham Schneider (1770–1839) und der Kammermusiker Franz Wilhelm Tausch (1762–1817), unter Friedrich Wilhelm II. Balletkapellmeister Joseph Augustin Gürlich (1761–1817) und unter Friedrich dem Großen dessen Flötenlehrer Johann Joachim Quantz (1697–1773). Die Position war eher ein formales Amt, dessen Inhaber vor allem darüber entschied, welche neuen Kompositionen im Bereich der Militärmusik überhaupt dem König zur endgültigen Prüfung vorgelegt wurden. Als Dirigenten waren die Direktoren der sämtlichen Musik-Chöre des Garde-Corps in dieser Funktion nur in Ausnahmefällen aktiv, vor allem wenn bei größeren höfischen Anlässen militärmusikalische Zeremonien abgehalten wurden.<sup>167</sup>

Als Wilhelm Wieprecht seine ersten Reformen durchführte, begleitete Georg Abraham Schneider dieses Amt. Hierdurch wurden Wieprechts Ideen nicht torpediert, sondern gut aufgenommen. Denn Schneider war sehr fortschrittlich eingestellt, was sich bereits daran zeigte, dass er kurz nach der Patentierung der ersten Ventilsysteme für Metallblasinstrumente Konzerte auf dem innovativen, aber in vielen Punkten noch unzulänglichen Ventilhorn gab. Doch Schneider sah bereits zu diesem Zeitpunkt das Potential in den Neuerungen. Von daher lag es Nahe, dass er auch den Bestrebungen und Zielen Wieprechts offen gegenüber stand und diese unterstützte. Bereits 1837 übergab Schneider anlässlich einer Vermählungsfeier am Hofe alle seine Funktionen als Direktor der sämtlichen Musikchöre des Garde-Corps an Wieprecht. Dies lag aber nicht nur an Schneiders Wohlwollen, sondern auch daran, dass sich von etwa 1836 an sein Gesundheitszustand allmählich verschlechterte.<sup>168</sup> Anfang 1838 ließ sich Schneider im Alter von 67 Jahren pensionieren. Die Referenzen waren klar vorgegeben, so dass Wilhelm Wieprecht das Amt

---

<sup>166</sup>Ebd., S. 23.

<sup>167</sup>Vgl. ebd., S. 23.

<sup>168</sup>Vgl. Meyer-Hanno: *Georg Abraham Schneider und seine Stellung im Musikleben Berlins*, S.163 f.

schließlich am 2. Februar 1838<sup>169</sup> bzw. 6. Februar 1838<sup>170</sup> übernahm.<sup>171</sup>

Aufgrund der bestehenden Strukturen dieses »Ehramtes« blieb Wieprecht zunächst als Mitglied der königlichen Kapelle sowie als königlicher Kammermusikus angestellt und erhielt für seine militärischen Tätigkeiten »eine Zulage in Höhe von anfänglich dreihundert Thalern jährlich.«<sup>172</sup> Diese Doppelbelastung war jedoch auf Dauer bei Wieprechts militärischen Ambitionen nicht haltbar, so dass er vom Dienst in der königlichen Kapelle beurlaubt wurde. Sein hohes Arbeitspensum zeigte sich unter anderem drei Monate nach seiner Ernennung zum Direktor, denn er wagte den »ersten kühnen Versuch meines riesenhaften Ensembles von 1086 Militärmusikern und 150 Tambours, in einem militärischen Tableau auf dem Schlossplatze zu Berlin aufgestellt, zum Empfange des Kaiser Nicolaus von Russland am 16. Mai 1838.«<sup>173</sup>

Schließlich beantragte Wieprecht, dass er als Militärbeamter im Generalstab des Garde-Corps eingestellt wird. Diesem Gesuch wurde vom General des Garde-Corps, Prinz Wilhelm von Preußen, stattgegeben.<sup>174</sup> Vor allem gegenüber den Militärangehörigen stärkte dieser Schritt Wieprechts Ansehen enorm, denn von nun an war er nicht mehr ein ehrenamtlicher Zivilist im Bereich der Militärmusik, sondern ein offizieller Militärbeamter. Somit war der Weg geebnet, dass er beginnen konnte, seine Hauptanliegen umzusetzen:

»1. sämtliche Musikchöre zur Einführung einer verbesserten, den tonkünstlerischen und zugleich dienstlich militärischen Anforderungen mehr entsprechenden Stimmenbesetzung als die bisherige es war, zu vermögen, und dabei zugleich 2. die Stimmenbesetzung sämtlicher verschiedenen Musik=Gattungen nach einem streng geregelten Einheits=System in stufenweisen Aufbau derartig festzustellen, daß man die verschiedensten Musik=Chöre der Armee, gleichviel welcher

<sup>169</sup>Angaben laut Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 25.

<sup>170</sup>Angaben laut Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin* 3, S. 643.

<sup>171</sup>Sowohl Ledebur als auch Kalkbrenner gaben an, dass diese jeweils verschiedene Information aus handschriftlichen Überlieferungen Wieprechts stammte. Meyer-Hanno verwies auf einen Brief des Intendanten Refer, der schrieb, dass Schneider erst im April 1838 pensioniert wurde, vgl. Meyer-Hanno: *Georg Abraham Schneider und seine Stellung im Musikleben Berlins*, S. 164. Dies scheint jedoch eine falsche Überlieferung zu sein.

<sup>172</sup>Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 26.

<sup>173</sup>Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin* 3, S. 643.

<sup>174</sup>Vgl. Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 29.



Gattung, steht in jeder beliebigen Anzahl zu einem Riesenorchester vereinigen und mit solchen Massen jedes größere Tonwerk ohne besondere Umständlichkeiten und nach nur wenigen Proben zu gelungener Aufführung zu bringen vermöchte.«<sup>175</sup>

In seiner neuen Position erstreckten sich Wieprechts Aufgaben nicht nur auf den rein musikalischen Bereich, sondern auch auf die militärischen Signale. Als Multiinstrumentalist in bester Stadtpfeifertradition und aufgrund seiner Erfahrung fand er auch einen einfachen Zugang zu dieser Musik und den verwendeten Musikinstrumenten Signalthorn, Trompete und Trommel.<sup>176</sup>

Wieprecht entwickelte in den folgenden Jahren für die Militärmusik der unterschiedlichen Waffengattungen ein System, welches auf der sogenannten Signalthornmusik basierte und kumulierend um Trompete, Waldhörner und Instrumente der sogenannten Janitscharenmusik ergänzt wurde. Hieraus ergab sich das in Tabelle 11 dargestellte Instrumententableau.

Wieprecht erreichte durch diese Vereinheitlichung vor allem eine sehr große Flexibilität. Von nun an war es problemlos möglich, verschiedene militärmusikalische Einheiten zu größeren Ensembles zu vereinen. Gleichzeitig blieben die Charakteristika der unterschiedlichen Ensemble-Gattungen erhalten. Das heißt, dass, basierend auf Wieprechts zentraler Instrumentenfamilie, die Preußischen Kornette den Klang der Infanteriemusik prägten, die Kavallerie- und Artilleriemusik durch die hinzutretenden Trompeten ergänzt wurde und die Jäger und Pioniere weiterhin ihre charakteristischen Waldhörner behielten. Die Regimentsmusik der Infanterie war durch das Instrumentarium der Janitscharenmusik besonders präsent und in gewisser Weise auch exklusiv.

Wilhelm Wieprecht setzte durchaus auch auf den Effekt der sehr großen Ensembles, die schon aufgrund der enormen Anzahl von Musikern ein beeindruckendes Erlebnis gewesen sein müssen. Er steigerte die Größe bis an den Rand des für ihn praktisch möglichen, wie der Musikdirektor in einem Brief an Moritz Bermann berichtete:

»Ich war wohl der erste Wagehals, der die Kühnheit hatte, kolossale Ensemble-Musiken zusammen zu stellen. Die erste fand am

---

<sup>175</sup> Ebd., S. 31.

<sup>176</sup> Vgl. ebd., S. 30.

	Signalhornmusik für die Bataillone der Infanterie	Trompetenmusik für die Kavallerie und Artillerie	Waldhornmusik für die Jäger und Pioniere	Janitscharenmusik für die Regimenter der Infanterie
Cornettino	X	X	X	X
Sopran-Cornette	X	X	X	X
Alt-Cornette	X	X	X	X
Tenorhörner	X	X	X	X
Bariton-Tuba	X	X	X	X
Bass-Tuben	X	X	X	X
Trompeten		X	X	X
Waldhörner			X	X
Flöten				X
Oboen				X
Klarinetten				X
Fagotte				X
Contrafagott				X
Posaunen				X
Schlagwerkzeuge				X

Table 11: Instrumententableau nach Wieprecht. Angaben nach August Kalkbrenner: *Wirkeln Wieprechts. Director der sämtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin: Emil Prager's Buchhandlung, 1882, S. 36

16<sup>ten</sup> Mai 1838 hier statt u[nd] wurde von 1086 Instrumenten u[nd] 300 Tombaurs ausgeführt. Viele dergleichen fanden von da ab statt. Die größte aber im Jahr 1843 in Luneburg [!] mit sämtlichen Musikchören der 10<sup>ten</sup> Deutschen Bundes=Armee=Corps. Diese Musik zählte 1500 Mann. Hinzu traten 600 Fackeln[,] 40 Kandelaber mit bengalischen Flaßen u[nd] 14 Kanonen. Die 600 Fackeln standen im offenen Musik=Quarré so, daß, stillgestanden, vom Schlosse aus die Buchstaben F. W. E. A. (Friedrich Wilhelm, Ernst August) die Könige von Preußen u. Hannover, zur Begrüßung beider Monarchen zu erkennen waren. Auf bestimmten Schwerpunkten der Nationalhymnen fielen 300 Trommeln mit einem Wirbel ein, zugleich fiel ein Kanonenschuß u hinzu stiegen 48 bengalische Flaßen zum Himmel. Alles streng eingeübt im Takte! – Bei dieser Gelegenheit erhielt ich den Hannoverschen Verdienst=Orden.«<sup>177</sup>

Ob diese musikalische Qualität dieser sehr großen Ensembles auch die Kritiker überzeugen konnte, muss unbeantwortet bleiben. Doch zumindest die »kleineren« Ensembles mit ca. 320 Musikern sowie deren aufgeführte Musik hinterließen bei angesehenen Zeitgenossen einen bleibenden Eindruck. Hector Berlioz berichtete in einem Brief an den Violoncellisten Desmarest über eine seiner Reisen nach Berlin in den 1840er Jahren und den von ihm erlebten musikalischen Alltag:

»Was die Militärkapellen betrifft, so müßte man es böswillig darauf angesehen haben, nicht wenigstens einige von ihnen zu hören, da sie zu jeder Tageszeit durch die Straßen Berlins ziehen. Diese kleinen vereinzelt Truppen können indessen keinen Begriff von der Majestät der großen Ensemble geben, welche Wieprecht, der Dirigent und Instruktor der Berliner und Potsdamer Militärkapellen, zusammenbringen kann, wenn er will. Stellen Sie sich vor, daß er eine Masse von mehr als sechshundert Musikern unter sich hat, welche alle gut vom Blatt lesen, den Mechanismus ihrer Instrumente gründlich kennen, rein spielen und von der Natur mit unermüdlichen Lungen und ledernen

<sup>177</sup>Wilhelm Wieprecht: *Brief an Moritz Bermann vom 6.12.1853*, (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus.ep. Wieprecht, F. W. 7), 1853, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000D4440000000>, Zugriff am 16.10.2017.

Lippen bedacht worden sind. Daher die außerordentliche Leichtigkeit, mit der die Trompeten, Hörner und Cornets die hohen Noten geben, welche unsere Künstler nicht erreichen können. Es sind nicht Regimentsmusiker, sondern Regimenter von Musikern. [...]

Da standen dreihundertzwanzig Mann unter Wieprechts Leitung und führten dieses schwierige Stück [*Femrichter*-Ouvertüre von Berlioz] mit wunderbarer Präzision und mit jener wütenden Begeisterung aus, welche Ihr, Ihr vom Konservatorium, an den großen Tagen der enthusiastischen Stimmung dafür zeigt.

Das Solo der Blechinstrumente in der Einleitung war besonders niederschmetternd; es wurde von fünfzehn Baßposaunen, achtzehn bis zwanzig Tenor- und Altposaunen, zwölf Baßtuben und einer wimmelnden Menge von Trompeten ausgeführt.

Die Baßtuba, welche ich schon mehrfach in meinen vorhergehenden Briefen erwähnte, hat in Preußen die Ophikleide vollständig entthront, wenn sie überhaupt, was mir zweifelhaft erscheint, jemals dort geherrscht hat. Sie ist ein großes Blechinstrument, eine Abart des Bombardons, mit einem Mechanismus von fünf Ventilen versehen, die ihr in der Tiefe einen ungeheuren Umfang geben.

Die äußersten Noten der tiefern Skala sind allerdings ein wenig unbestimmt; doch erlangen sie, wenn in der höhern Oktave durch eine andere Baßtuba verdoppelt, eine unglaubliche Rundung und Tonstärke. Der Klang der mittlern und hohen Lage des Instrumentes ist übrigens sehr edel; er ist nicht matt, wie der der Ophikleide, sondern vibrierend und höchst angenehm im Verein mit Posaunen und Trompeten, zu welchen er den richtigen Kontrabaß bildet und mit deren Klangfarbe er sich auf die denkbar beste Weise vermischt. In Preußen ist dieses Instrument durch Wiprecht [!] verbreitet worden. A. Sax verfertigt jetzt in Paris wunderbare Exemplare. [...]

Darauf folgte ein glänzendes und ritterliches Stück für Blechinstrumente allein, von Meyerbeer unter dem Titel ›Fackeltanz‹ für die Hoffestlichkeiten geschrieben, in welchem sich ein langer Triller auf D befindet, welchen achtzehn Ventiltrompeten sechzehn Takte ausgehalten und ebenso schnell geschlagen haben, als es Klarinetten ver-

mocht hätten. Das Konzert endete mit einem sehr gut geschriebenen, stilvollen Trauermarsch von Wieprecht. Man hatte nur eine Probe gehabt!!!!«<sup>178</sup>

Wieprecht war von seiner neuen Instrumentalbesetzung sehr überzeugt. Und so verwundert es nicht, dass er auch seine Arrangements und Kompositionen kompromisslos nach diesem System instrumentierte. Aufgrund der bereits beschriebenen Flexibilität der von ihm besetzten Militärmusikchöre konnte er bei Aufführungen beispielsweise fehlende Stimmen in Infanteriemusikchören aus denen der Kavalleriemusik ergänzen.<sup>179</sup>

Dass Wieprecht seine eigenen Erfindungen und Überzeugungen in seine Kompositionen einfließen ließ, zeigt sich exemplarisch am 1847 im Druck erschienenen *Armee-Marsch N° 133*, den er nach dem Klavierstück *La Gazelle* (op. 22) von Theodor Kullak (1818–1882) komponierte. Interessant sind die Angaben zur Besetzung des Stücks (vgl. hierzu Abbildung 8). Die Instrumente der oben bereits angesprochene Familie der Preußischen Kornette sind hier unter anderem als »Tuba« in unterschiedlichen Tonhöhen betitelt. Inwiefern diese Bezeichnung von Wieprecht selbst oder vom Verleger stammt, ist unklar. Unter Berücksichtigung weiterer Angaben zu den Instrumenten dieser Gruppe ergibt sich das in Tabelle 12 dargestellte Tableau. Für die bei den Posaunen geführte »Tuba Contrabasso« sah Wieprecht wahrscheinlich einen der tiefen Wiener Ventilbässe oder eine sechsentilige Tuba vor, wie sie die Firma »J. Gabler seel. Erben« bereits 1839 konstruierte.<sup>180</sup> Ungewöhnlich erscheinen die sogenannten Bathyphone unter den Fagotten. Bei diesem Instrument handelt es sich um eine Erfindung Wieprechts, die er 1839 gemeinsam mit dem Berliner Holzblasinstrumentenmacher Eduard Skorra zum Patent anmeldete. Das Bathyphon sollte den Bassbereich der Holzbläser verstärken. Es wurde über ein Klarinettenmundstück angeblasen und stellt somit eine Form einer Bassklarinetten dar.

Auch außerhalb Preußens fanden die Ideen Wieprechts zur Umgestaltung der Militärmusikchöre Anklang. 1848 reformierte er die Militärmusik der Türkei nach seinem System, 1852 vollzog er die Umstellung der militärmusikalischen Strukturen

<sup>178</sup>Berlioz: *Hector Berlioz. Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England. 1803–1865. II. Band. S. 107–109.*

<sup>179</sup>Vgl. Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 42.

<sup>180</sup>Vgl. hierzu die Ausführungen Kontroverse zwischen »J. Gabler seel. Erben«, Wilhelm Wieprecht und der Akademie der Künste in Kapitel 9.2.

**ARMEE = MARSCH N<sup>o</sup> 133.** 3

Auf Allerhöchsten Befehl Sr.M.des Königs  
nach der Gazelle von Kullak  
*componirt von W. Wieprecht.*

*T. Trautwein'sche B.u.M. Handl.  
(J. Guttenberg) in Berlin.*

**Flauti in Des.**  
**Oboi.**  
**Cornetto in B. (Tuba Soprano)**  
**Cornetto in Es. (Tuba Alto.)**  
**Tenorhörner. (Tuba Tenore.)**  
**Tenorbasso. (Tuba Barythone.)**  
**Basshorn. (Tuba Basso.)**  
**Clarinetto in As.**  
**Clarinetto in Es.**  
**1<sup>mo</sup> Clarinetto in B.**  
**2<sup>do</sup> Clarinetto in B.**  
**Fagotti.**  
**Bathyphone.**  
**1<sup>mo</sup> Trompete.**  
**2<sup>do</sup> Trompete.**  
**3<sup>tia</sup> Trompete.**  
**4<sup>ta</sup> Trompete.** } in Es.  
**2 Tenor = Posauern.**  
**2 Bass = Posauern.**  
**Tuba Contrabasso.**  
**Tambour militaire.**  
**Tambour grand et Piatti.**

*ff* 133

Abbildung 8: Wilhelm Wieprecht: *Armeemarsch* No. 133. *Auf Allerhöchsten Befehl Sr. M. des Königs nach der Gazelle von Kullak*, (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, DMS 232387-2,133), Berlin: Trautwein, 1847, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00018D6500000000>, Zugriff am 28. Juni 2018, S. 3.

Tableau um 1838 <sup>a</sup>	Marsch №133 <sup>b</sup>	Marsch №133 Zusatz <sup>c</sup>	Wieprecht um 1845 <sup>d</sup>	Normalinstrumentaltabeau 1860 <sup>e</sup>
Cornettino	—	—	Cornettino in Es	Cornettino
Sopran-Cornetts	Cornetto in B	Tuba Soprano	Cornetto in B	Sopran-Cornett
Alt-Cornetts	Cornetto in Es	Tuba Alto	Alt-Cornetto in Es	Alt-Cornett
Tenorhörner	Tenorhörner	Tuba Tenore	Tenorhorn in B	Tenorhorn
Bariton-Tuba	Tenorbasso	Tuba Barythone	Basstrombe in Es	Bariton-Tuba
Bass-Tuben	Basshorn	Tuba Basso	Bass-Tuba	Baß-Tuben

Tabelle 12: Vergleich der Bezeichnungen für die Instrumente der Familie der Preussischen Kornette zwischen 1838 und 1860.

<sup>a</sup>Nach August Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht. Director der sämtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin: Emil Prager's Buchhandlung, 1882, S. 36.

<sup>b</sup>Nach Wilhelm Wieprecht: *Armee-Marsch No. 133. Auf Allerhöchsten Befehl Sr. M. des Königs nach der Gazelle von Kullak*, (= Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, DMS 232387-2,133), Berlin: Trautwein, 1847, URL: [http : / / resolver . staatsbibliothek-berlin.de/SBB00018D6500000000](http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00018D6500000000), Zugriff am 28. Juni 2018.

<sup>c</sup>Nach Wilhelm Wieprecht: *Armee-Marsch No. 133. Auf Allerhöchsten Befehl Sr. M. des Königs nach der Gazelle von Kullak*, (= Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, DMS 232387-2,133), Berlin: Trautwein, 1847, URL: [http : / / resolver . staatsbibliothek-berlin.de/SBB00018D6500000000](http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00018D6500000000), Zugriff am 28. Juni 2018.

<sup>d</sup>Nach Wilhelm Wieprecht: »Reise-Briefe an Herrn L. Schneider von W. Wieprecht [Erster Brief, Koblenz]«, in: *Berliner Musikalische Zeitung* 1845, Nr. 41, 42.

<sup>e</sup>Nach August Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht. Director der sämtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin: Emil Prager's Buchhandlung, 1882, S. 56.

in Guatemala.<sup>181</sup> Doch blieb die Reform der gesamten preußischen Militärmusik Wieprechts Großaufgabe. Erst das 1860 veröffentlichte »Normal-Instrumental-Tableau« (siehe Tabelle 13) bildete einen Abschluss und eine Art Quintessenz seiner Überlegungen, die an verschiedenen Beispielen bereits im Verlauf des Kapitels dargestellt wurden.

In einem größeren Rahmen konnte Wieprecht sein reformiertes System der preußischen Militärmusik auf der Pariser Weltausstellung 1867 vorstellen, wo am 21. Juli ein Wettstreit zwischen den Militärkapellen aus Preußen, Frankreich, Österreich, Bayern, Russland, Spanien, Belgien, Baden und der Niederlande stattfand. Neben einem Stück freier Wahl mussten alle Teilnehmer als Pflichtstück die Ouvertüre aus Carl Maria von Webers Oper *Oberon* spielen, welches die Musikdirektoren zuvor für ihre Militärkapellen arrangieren mussten. Das Autograph von Wieprechts Bearbeitung für die preußische Militärmusik ist im Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz erhalten.<sup>182</sup>

Auf der Titelseite merkte Wilhelm Wieprecht an, dass er eine erste Übertragung der Ouvertüre zu Webers *Oberon* bereits 1846 anfertigte.<sup>183</sup> Am Beginn des Arrangements findet sich die Angabe des Datums »Berlin d[en]. 24<sup>t</sup> Mai 1867.« Zwischen Fertigstellung der Übertragung und Aufführung derselben in Paris blieben Wieprecht also zwei Monate, um das Stück mit seiner Militärkapelle zur Perfektion zu bringen. Aufgrund der Größe der Musikformationen der anderen beteiligten Länder beantragte Wieprecht bei den Veranstaltern des Wettstreits auf der Weltausstellung, zwei Musikchöre zusammenschließen zu dürfen, da, wie in Tabelle 13 ersichtlich, die vollständig besetzte Janitscharenmusik lediglich aus 43 bzw. 47 Musikern bestand. Der preußische Musikdirektor bildete daraufhin aus den Musikchören des »II. Garde-Regiments zu Fuß« und des »Kaiser-Franz-Garde-Grenadier-Regiments

<sup>181</sup> Achim Hofer: Art. »Wieprecht«, in: *MGG online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York: Bärenreiter, 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg13836&version=1.0>, Zugriff am 11.07.2017.

<sup>182</sup> Wilhelm Wieprecht: *Ouvertüre zur Oper »Oberon« von C. M. von Weber. Behufs der Concurrenz-Aufführung am 21ten Juli 1867 in Paris durch die Musik-Corps des II. Garde-Regiments zu Fuss und des Kaiser-Franz-Garde-Grenadier-Regiments Nro: 2, für Militair-Musik neu übertragen von W. Wieprecht*, (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Weberiana, Cl. IV B, Mappe XIV, Nr. 1277), 1867, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001F5C700000000>, Zugriff am 27. Juni 2018.

<sup>183</sup> »Die erste Übertragung derselben Ouverture geschah im Jahre 1846. Die Partitur dieses Arrangements befindet sich im Besitz des Herrn Musikdirector Bender in Brüssel.« ebd., S. III.



Instrumente	Stimmenbesetzung									
	Signalmusik für die Füsilier-Bataillone der Infanterie		Trompeten-Musik		Waldhorn-Musik			Vollständig besetzte Jantischaren-Musik		der Gard-Infanterie-Regimenter
	für die Cavallerie-Regimenter		für die Artillerie-Regimenter		für die Jäger- und Pioneer-Bataillone		für die neuformierten Infanterie-Regimenter		der Linien-Infanterie-Regimenter	
Concertino	1	1	3	1	2	...	...	...	...	...
Sopran-Cornett	2	4	6	4	4	...	...	...	...	...
Alt-Cornett	2	2	3	2	2	...	...	...	...	...
Tenorhorn	2	2	6	2	2	...	...	...	...	...
Bariton-Tuba	1	1	3	2	2	...	...	...	...	...
Baß-Tuba	2	3	6	3	4	...	...	...	...	...
Trompete	...	8	12	3	3	...	...	...	...	...
Waldhorn	...	...	...	4	3	...	...	...	...	...
Flöte	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Oboe	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Kleine Clarinette	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Mittel-Clarinette	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Große Clarinette	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Fagott	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Contrafagott	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Tenor-Posaune	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Baß-Posaune	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Becken (Paar)	...	...	...	...	1	...	...	...	...	...
Kleine Trommel	...	...	...	...	1	...	...	...	...	...
Große Trommel	...	...	...	...	1	...	...	...	...	...
Halbmondträger	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
Im Ganzen	10	21	39	21	25	21	43	47	47	47

Tabelle 13: Auszug aus dem Normal-Instrumental-Tableau der Königlich preußischen Armee-Musik, nach den Angaben bei August Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht. Director der sämmtlichen Musikböhre des Gard-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin: Emil Prager's Buchhandlung, 1882, S. 56 f.

Nr. 2« eine Militärmusikformation für die Aufführung zur Weltausstellung. An dieser Stelle zeigt sich der Vorteil von Wieprechts System, da durch die Vereinheitlichung der Besetzungen die einzelnen Militärmusikchöre nahezu beliebig miteinander kombiniert werden konnten. Kalkbrenner gab für die Aufführung in Paris die in Tabelle 14 dargestellte Besetzung an. Hierbei handelt es um eine in etwa verdoppelte Janitscharenmusik.

Beim Vergleich der Instrumentierung des Arrangements von Wieprecht mit der Originalkomposition Carl Maria von Webers fällt das starke Gewicht der Metallblasinstrumente auf. Die Violin- und Bratschenstimmen werden den Sopran- bzw. Alt-Korsetten zugeordnet, die Fagottstimme wird anfänglich von der Bassposaune übernommen, während die Fagotte den Part der Violoncelli spielen. Die anfängliche Dominanz der Blechbläser im *Andante sostenuto* wird durch eine Angabe Wieprechts für die ersten und zweiten großen Klarinetten auf der ersten Seite des Autographs unterstrichen (vgl. hierzu auch Abbildung 9): »N[ota]B[ene]: die Clarinetten sollen nur im Nothfalle, wenn die Cornettisten nicht ganz sicher sind, unterstützend hinzutreten.«<sup>184</sup>

Solch eine Instrumentation ist für die Militärmusikarrangements in Preußen spätestens seit den 1840er Jahren üblich und deckt sich mit den Ergebnissen von Hofers Studie zur *Königlich Preußischen Armeemarschsammlung*. Wie er nachweisen konnte, verschob sich das Gewicht zwischen 1817 und 1839 von den Holzblasinstrumenten zu den Metallblasinstrumenten. Dies wird auch im oben zitierten Brief von Berlioz an Desmarest deutlich, in dem der französische Komponist in besonderem Maße die Metallblasinstrumente hervorhob. »Dieser Wandel vom Holzbläser- zum Blechbläserklang [...] weist dabei weit über die Militärmusik hinaus, denn das neue Ventil-Blasinstrumentarium – in der Oper ganze Militärkapellen – prägte nachhaltig auch kunstmusikalische Kompositionen.«<sup>185</sup>

Diese nachhaltigen Auswirkungen auf kunstmusikalische Kompositionen, auch außerhalb Preußens, zeigen sich unter anderem am Beispiel Richard Wagners. Nicht

<sup>184</sup>Wieprecht: *Ouverture zur Oper »Oberon« von C. M. von Weber. Befehls der Concurrenz-Aufführung am 21ten Juli 1867 in Paris durch die Musik-Corps des II. Garde-Regiments zu Fuss und des Kaiser-Franz-Garde-Grenadier-Regiments Nro: 2, für Militair-Musik neu übertragen von W. Wieprecht*, S.1.

<sup>185</sup>Achim Hofer: *Die »Königliche Preußische Armeemarschsammlung« 1817–1839. Entstehung, Umfeld, Beschreibung*, hrsg. v. Bernhard Habla (= IGEB Reprints und Manuskripte. Materialien zur Blasmusikforschung. Reprints 5), Wien: Kliment, 2007, S. 49 f.

4	Flöten
4	Oboen
4	Es-Clarinetten
10	B-Clarinetten, 1 mo.
9	B-Clarinetten, 2o., 3o.
4	Fagotte
5	Contrafagotte
4	Flügelhörner
4	Waldhörner
4	Es-Cornetts
6	Trompeten
4	Tenorhörner
2	Bariton
4	Tenor-Posaunen
4	Baß-Posaunen
2	Tuba, 1 mo.
4	Tuba, 2 mo.
3	Wirbeltrommeln
1	Große Trommel
2	Paar Becken
<hr/>	
84	Musiker activ.

Tabelle 14: Besetzung des kombinierten Preußischen Musikcorps für das Militärkonzert zur Pariser Weltausstellung 1867, bestehend aus Musikern des II. Garde-Regiments zu Fuß und des Kaiser-Franz-Garde-Grenadier-Regiments Nr. 2. Angaben nach August Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht. Director der sämtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin: Emil Prager's Buchhandlung, 1882, S. 60.

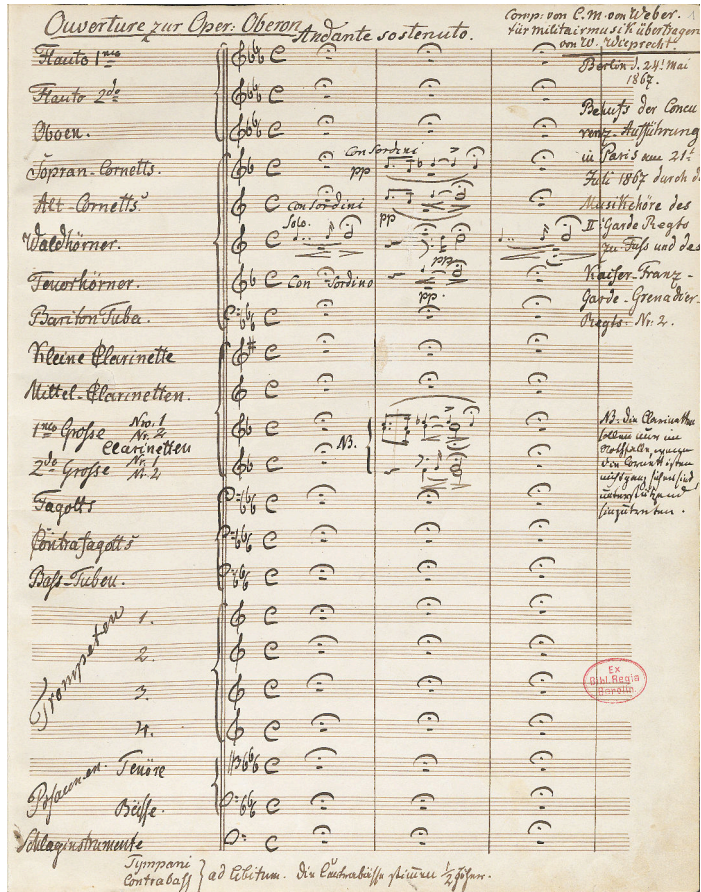


Abbildung 9: Wilhelm Wieprecht: Ouvertüre zur Oper »Oberon« von C. M. von Weber. Behufs der Concurrentz-Aufführung am 21ten Juli 1867 in Paris durch die Musik-Corps des II. Garde-Regiments zu Fuss und des Kaiser-Franz-Garde-Grenadier-Regiments Nro: 2, für Militair-Musik neu übertragen von W. Wieprecht, (= Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. Weberiana, Cl. IV B, Mappe XIV, Nr. 1277), 1867, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001F5C70000000>, Zugriff am 27. Juni 2018, Seite 1.

nur der Ursprung der Wagnertuben liegt in Instrumenten der Militärmusik<sup>186</sup>, auch der große Musikdramatiker konnte sich der Wirkung eines Militärmusikensembles nicht entziehen. Nach Abschluss der Komposition des *Huldigungsmarsch für Ludwig II. von Bayern* (WWV 97) schrieb er an den Verleger Franz Schott in Mainz am 15. Juni 1865:

»Den Huldigungsmarsch hat Hr. Oechsner auch gehört: fragen Sie ihn, wie er wirkte! Das Arrangement für Concertorchester liegt mir jetzt vor: Sie erhalten es bald. Doch ist die ursprüngliche Fassung für combinirte [!] Militärmusik die wirkungsvollste, – lassen Sie sie nur bald im Stich erscheinen; das Stück wird so bald in großen Militärconcerten gemacht werden.«<sup>187</sup>

Doch zurück zu Wieprechts Auftritt während der Weltausstellung 1867 in Paris. Er konnte mit seinen zwei kombinierten Militärmusikchören die Jury<sup>188</sup> voll und ganz überzeugen und erhielt alle zwanzig Stimmen. Aufgrund diplomatischer Gründe wurde die ursprünglich angedachte Verteilung der Preise geändert, so dass alle beteiligten Militärmusikchöre eine Auszeichnung bekamen.

»Es erhielten

- den 1. Preis: Preußen mit (allen) 20 Stimmen, Frankreich (Pariser Garde) mit 18 Stimmen, Oesterreich mit 17 Stimmen,
- den 2. Preis: Bayern, Rußland und Frankreich (Guiden),
- den 3. Preis: Niederlande und Baden,
- der 4. Preis wurde geteilt zwischen Belgien und Spanien.«<sup>190</sup>

<sup>186</sup>Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 13.3.

<sup>187</sup>Richard Wagner: *Sämtliche Briefe. Briefe des Jahres 1865*, hrsg. v. Martin Dürer, Bd. 17, (= Briefe des Jahres 1865), Wiesbaden, Leipzig und Paris: Breitkopf & Härtel, 2009, S. 206 f.

<sup>188</sup>Die Jury war mit bedeutenden Persönlichkeiten der europäischen Musikwelt besetzt und umfasste folgende Personen: »1. General Mellinet, Präsident. 2. Georg Kästner. 3. A. Thomas. 4. Consul Bamberg. 5. E. Boulanger. 6. Hans von Bülow, 7. J. Cohen. 8. O. Comettant. 9. Dachauer. 10. Felicien David. 11. Leo Delibes. 12. Elwertz de Fuertes. 13. Grisar. 14. Prof. Hanslick. 15. de Lajarte. 16. Nicolai Romera Adia. 17. General Rose. 18. Semet. 19. E. v. Villiers. 20. Secretär E. Jonas.« Aufzistung nach Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 61.

Wieprecht selbst fasste die Ereignisse in Paris in einem Brief an Ferdinand Sieber (1822–1895), Königlicher Professor für Musik in Berlin, wie folgt zusammen:

»Mein lieber, trauter Freund!

Alles, Alles, Alles, woran die kühnste Fantasie nur schweifen durfte, ist mir gelungen. Wie haben gesiegt! Gesiegt und gezeigt, daß die norddeutsche Tonkunst den Lorbeer wohl verdient, und diesen hat man uns, wenn auch mit gekniffenen Unterkiefern, reichen müssen.

Der erste Preis wurde mir zuertheilt.

Da aber trat die Bourgeoisie dazwischen, die Jury zog sich zum zweiten Mal zurück und machte statt einem (5000 Fr.) drei große Preise à 2500 Fr. General Mellinet ließ mich vortreten, verkündigte mir den Beschluß und frug, ob ich damit zufrieden sei, daß man den Oesterreichern und den Franzosen einen Theil des Lorbeers gebe. Ich natürlich bejahte und Alles war erfreut darüber. Mir besonders überreichte man neben den 2500 Fr. noch die große goldene Medaille. Erstere erhielt mein Chor ungekürzt.

Ich bin zweimal – unter allen Musikdirectoren der einzige – zur kaiserlichen Tafel gezogen worden. Zum zweiten Diner überreichte mir der Kaiser Napoleon den Orden der Ehrenlegion und ersuchte mich um Aufstellung einer Denkschrift über Zweck und Organisation der Militärmusik im Allgemeinen.

Bei Tafel hatte ich meinen Platz ganz nahe der Kaiserin, zwischen ihr und mir war eine Hofdame placirt, die der deutschen Sprache mächtig war, so daß die Kaiserin mit mir sprechen konnte, was sie besonders über Berlin that. Der Kaiser zog sich nach dem Diner in ein Nebengemach zurück, wo er sich huldvoll mit mir unterhielt. Die Kaiserin stellte mich auch selbst ihrer Nicht und ihrem Neffen vor.

Mündlich viel, viel mehr.

Der alte Gott lebt noch und hat mich in der trübsten Sorge und Noth nicht verlassen.

Bald, bald sehen wir uns hoffentlich froh und gesund wieder. Bis dahin tausend herzliche Grüße von

Deinem  
alten Freunde Wieprecht.«<sup>191</sup>

Dem Wunsch nach einer Denkschrift über die Organisation der Militärmusik kam Wieprecht in den folgenden Jahren nach. Sie wurde posthum veröffentlicht. Wieprecht fasste seine Gedanken über die Militärmusik und deren Organisation nach seinem Muster rückblickend wie folgt zusammen:

»Die Centralisation der Armee=Musik hat der Verfasser seit langen Jahren erstrebt. [...] So wird es nicht allein jedem einzelnen Musikcorps ermöglicht, ein Tonstück nach Vorschrift mustergültig zu spielen, sondern es können auch mehrere, ja viele Musikcorps der verschiedensten Musikgattungen, zu kleineren, größeren, ja riesenmäßig verstärkten Ensembles vereinigt, ohne jegliche Vorbereitung dasselbe Musikstück gemeinsam exekutieren.«<sup>192</sup>

Die Reformierung der preußischen Militärmusik nach seinen Vorstellungen ist vorbehaltlos als Wilhelm Wieprechts Lebenswerk zu bezeichnen. Als Direktor sämtlicher Musikchöre der Garde-Corps verlieh er einem an sich altherwürdigen Amt eine vollkommen neue Dimension und militärmusikalische Machtfülle. Diese Position behielt er bis zu seinem Tod bei. Wilhelm Wieprecht verstarb am 4. August 1872 in Berlin.

---

<sup>191</sup>Zitiert nach Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, S. 64.

<sup>192</sup>Wilhelm Wieprecht: *Die Militair-Musik und die militair-musikalische Organisation eines Kriegers hinterlassene Denkschrift. Nebst Anhang: Bericht Wieprecht's über den Sieg der Musik der preußischen Garde bei dem internationalen Wettkampf der Europäischen Militair-Musik auf der Pariser Weltausstellung 1867*, Berlin: Carl Habel, 1885, S. 85.





# Metallblasinstrumentenbau in Berlin



## 4 Die Anfänge des Berliner Metallblasinstrumentenbaus im 17. Jahrhundert

Einer der ersten nachweisbaren Blasinstrumentenmacher in Berlin war Hans Schreiber (fec. um 1615–1620). Nach den Angaben bei Praetorius fertigte er sowohl Holz- als auch Metallblasinstrumente. Schreibers Bassinstrumente Oktavposaune und Kontrafagott bzw. Kontrabass-Dulzian wurden von Praetorius besonders hervorgehoben.

»Es seynd aber deren [Octav-Posaun] / so ich gesehen / zweyerley Art; Die eine ist gleich noch eins so lang / als die gemeine rechte Posaun / ohne Bügel; Daher sie dann auch wegen der Züge vnd sonsten mit derselben ganz vbereinkomet / Allein daß sie ihren Thon ein Octav tieffer bringen / vnd natürlich das E; im falset aber auch / doch mit gutem Ansatz das D vnnd C erreichen kan. Vnd ist dieselbe Art von einem Kunst-Pfeiffer / Hanß Schreiber genand / vor vier Jahren gefertiget worden. [...]

Es ist jtzo der Meister / welcher die OctavPosaunen gemacht / im Werck / einen grossen Fagotcontra / welcher noch eine Quart vnter dem DoppelFagott / vnndalso ein Octav vnterm ChoristFagott / das C von sechtzehnen FußThon geben vnnd intoniren sol / zuverfertigen: gereth es jhm / so wirts ein herrlich Instrument werden / dergleichen hiebevornicht gesehen / vnd sich wol drüber zuverwundern seyn wird; Sintemahl auch den Orgelmachern bißweilen schwer fürfelt / die vntersten zween Claves D oder C von sechtzehnen Füßen in den grossen Posaunen recht rein vnd wol anzubringen. Die Zeit wirts geben.«<sup>193</sup>

<sup>193</sup>Michael Praetorius: *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. TOMus SECuNDuS de Organographia*, 1619, URL: [http://slubdd.de/katalog?TN%5C\\_libero%5C\\_mab214161324](http://slubdd.de/katalog?TN%5C_libero%5C_mab214161324), Zugriff am 03.04.2017, S. 32 & 38.

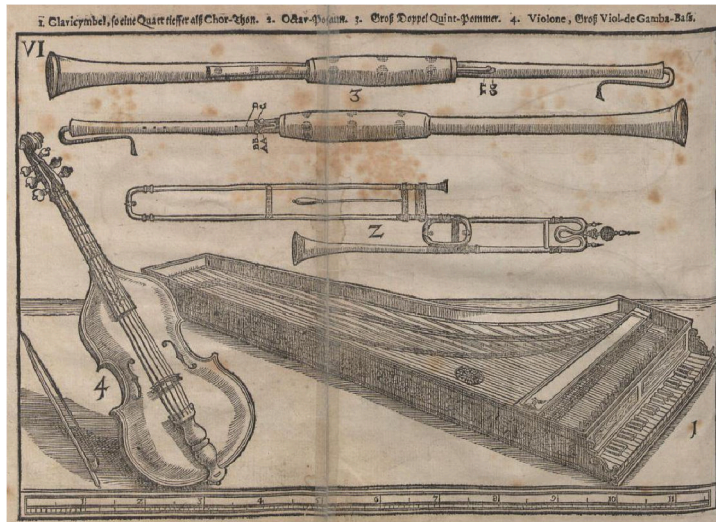


Abbildung 10: Darstellung der »Octav-Posaun« (Nummer 2) von Hans Schreiber bei Praetorius. Vgl. Michael Praetorius: *Syntagma Musicum Michaelis Praetorii C. TOMus SECUNDus de Organographia*, 1619, URL: [http://slubdd.de/katalog?TN%5C\\_libero%5C\\_mab214161324](http://slubdd.de/katalog?TN%5C_libero%5C_mab214161324), Zugriff am 03.04.2017, Sciagraph. Col. VI.

Dass der bei Praetorius genannte »Hanß Schreiber« in Berlin wirkte, zeigt sich anhand einer Akte, welche die »Bestellung so Johannis ao 1615« beurkundet.

»Hanß Schreibers Musici vnd Instrumentenmachers Bestellung so Johannis ao 1615 angehet.

Auff Ihr Churf.g. zue Brandenburg begehren, ist hans Schreiber Anno Sechszehn hundert fuffzehn am Tage Johannis in Ihr Churf.g.Capel, für einen Musicanten, nebst groß: vnnd klein Posaunen, vnnd andere blasende Instrumentenmacher, auff vnd angenommen, vnnd sol Ihme quartaliter, fünff vnnd zwanzig Thaler zu seiner besoldung von vnserm Cammer Secretario Johan Grabowen, neben den anderen Musicanten gereicht vnd paßirt werden, Hingegen sol er Hans Schreiber verpflichtet sein, Alle Ihr Churf.g.blasende Instrument so mangelhaft, hinwiederumb auff sein Costen zuueberbeßern, Was er aber von ganz neuen Instrumentn in die Churf.Capel, auch sonstn verfertigt, vnd

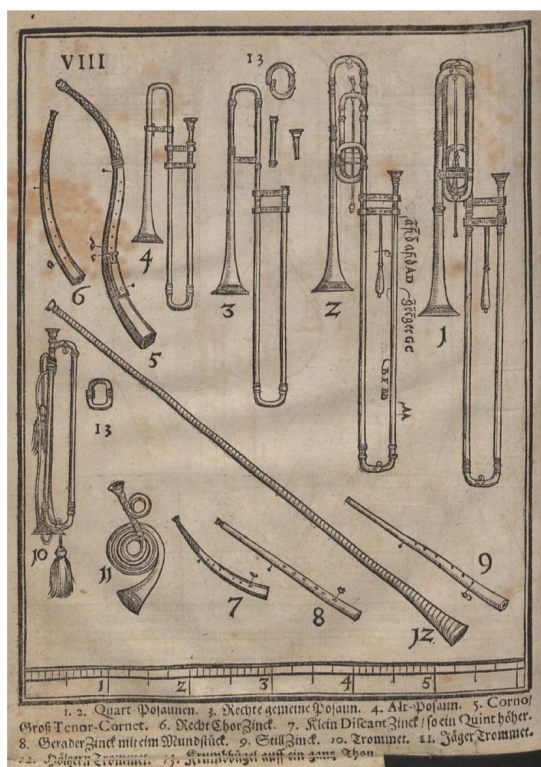


Abbildung 11: Darstellung von Metallblasinstrumenten bei Praetorius. Vgl. Michael Praetorius: *Syn-  
tagmatis Musici Michaelis Praetorii C. TOMus SECUNDUs de Organographia*, 1619,  
URL: [http://slubdd.de/katalog?TN%5C\\_libero%5C\\_mab214161324](http://slubdd.de/katalog?TN%5C_libero%5C_mab214161324), Zugriff am  
03.04.2017, Sciagraph. Col. VIII.

von Churf.g. wegen des ihme kaufflich genommen werden, wollen dieselbe Ihme besonders zahlen. Signatum Cölln an der Sprewе, den 26 January. Anno 1616

Manuppr.«<sup>194</sup>

Als Bestellung gilt in diesem Zusammenhang die Einsetzung in ein höfisches Amt. Dies ist hier mit Beauftragung zur Wartung der Blasinstrumente gegeben. Auch die Bestellung von Peter Rutte fällt mit dem Jahr 1615 in diese Zeit. Er war für die Pflege der Saiteninstrumente am kurfürstlichen Hof zuständig und gilt als erster nachweisbarer Berliner Geigenbauer.<sup>195</sup>

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass Hans Schreiber kein ausgebildeter Musikinstrumentenmacher war. Seine Bestellung erfolgte ausdrücklich als »Musicant« der kurfürstlichen Kapelle, verbunden mit der zusätzlichen Auflage, die Blasinstrumente zu pflegen und gegebenenfalls neu zu verfertigen.

Unter Kurfürst Georg Wilhelm war die Stelle nach Schreibers Tod vermutlich weggefallen, da für längere Zeit kein Metallblasinstrumentenmacher bzw. keine für die Wartung und Pflege dieser Instrumentengruppe benannte Person in den Hofakten nachweisbar ist. Die gleiche Entwicklung vollzog sich mit der Stelle Peter Rutes, die ebenso nicht wiederbesetzt wurde.

Nach dem Wegfall der Stellen von Hans Schreiber und Peter Rutte wurde erst am 18. Oktober 1644 unter Kurfürst Friedrich Wilhelm I. der Posten eines »Musikinstrumentenwarts« eingeführt und von einem gewissen Martin Luther besetzt. Sachs

<sup>194</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 9 Allgemeine Verwaltung, N19, Fasz. 2*, (= Etliche Bestellungen durch den Churfürst Johann Sigismund, 1614–1619), fol. 37.

<sup>195</sup>Der Wortlaut ist ähnlich der Bestellung Schreibers:

»Peter Ruten Bestellung, gehet an vff Johannis ao. 1615.

Auff Ihr Churf. g. zu Brandenburgk, gnedigst begehrenn ist Peter Rutte Ao. Sechzehnen hundert funffzehnen am tage Johannis in Jhrer Churf. g. Capelle fuer einenn Geigenn, Lautenn, Citternn, Pandorenn Violagamben vnndt allerley seittenspielende Instrument Macher, auff vnndt angenommen, vnndt soll Ihme quartaliter funff vnndt zwanzigk Taler zu seiner Besoldungk vonn vnserm Cammer Secretario Johann Grabowen nebenn den anderen Musicanten gerichttet vnndt gepassieret werden. Hiergegen soll er Peter Rutte verpfflicht sein alle Ihrer Churf. g. Seiten Spielende Instrumenta so mangelhafftigk, hinwiederumb vff seinenn Costen zu-verbessernn. Was er aber von gantz neuen. Instrumenten. in die Churf. Capell auch sonstenn verfertiget. vnndt von Churf. g. wegen vonn Ihme kaufflich genommen werden wollen dieselben. ihm besonders bezahlen lassenn, signatum Cölln an der Sprewе am tage Johannis Ao. 1615.« ebd., fol. 39

bezeichnete Luthers Funktion als »Kalkant« und wies darauf hin, dass mit dieser Bezeichnung damals nicht ein Orgelbalgtreter gemeint war, sondern ein Instrumentenmacher, ohne jedoch eine detailliertere Begründung zu liefern.<sup>196</sup> Diese so bezeichneten Personen übten meist auch eine andere Aufgabe im musikalischen Bereich aus und übernahmen mit dem Amt des Kalkanten zusätzliche Tätigkeiten im Instrumentenbau (vgl. hierzu den Exkurs am Ende des Kapitels).

Der Hauptgrund für die Abwendung vom Metallblasinstrumentenbau ist jedoch im sich wandelnden musikalischen Zeitgeschmack zu suchen. Der Klang der Streicher war spätestens ab Mitte des 17. Jahrhunderts klar bevorzugt, so dass sich diese Gruppe zunehmend gegen das reichhaltige Blasinstrumentarium der Renaissance durchsetzte. Die Trompeter wurden meist an die Stadtpfeiferei und das Heer übergeben oder übernahmen das Spiel auf den Saiteninstrumenten. Mit dem Posaunisten Christoph Haselberg findet sich 1656 vorerst letztmalig ein Blechbläser als Mitglied der Hofkapelle.<sup>197</sup>

Von der Versetzung in die Stadtpfeiferei und das Heer ausgenommen blieben die ritterlichen Trompeter, welche weiterhin den Repräsentationspflichten am Hofe nachzukommen hatten.<sup>198</sup> Ebenfalls blieben die im Heer aufgestellten Trompeter erhalten. Für die Jagd wurden neben den Jagdhörnern aus Tierhorn auch aus Metall gefertigte Hörner zur Signalgebung genutzt.

Somit war ein gewisser Bedarf an Metallblasinstrumenten vorhanden. Es verwundert also, dass über viele Jahre kein Metallblasinstrumentenmacher in Berlin ansässig war. Erst gegen Ende des 17. bzw. Anfang des 18. Jahrhunderts setzten Bestrebungen ein, Hersteller nach Brandenburg bzw. Preußen zu holen, damit diese ihrer Tätigkeit vor Ort nachgehen konnten. Hierauf soll im folgenden Kapitel näher eingegangen werden.

### **Exkurs: Der Kalkant im 17. Jahrhundert**

Wie Kohl und Pelker am Beispiel des Geigers Jacob Rauch (um 1680–1763) am kurpfälzischen Hof erläutern, hatten die als »Calcanten« bezeichneten Personen ein weitaus größeres Aufgabengebiet und erhielten hierfür eine feste

<sup>196</sup>Vgl. Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, S. 62.

<sup>197</sup>Vgl. ebd., S. 60.

<sup>198</sup>Vgl. ebd., S. 61.

jährliche Besoldung. Neben den Tätigkeiten eines Orchesterwirts fielen hierunter auch die Instandhaltung, Reparatur und der Bau von Saiteninstrumenten sowie die Lieferung der Ersatzsaiten.<sup>a</sup> In Sachs' Zusammenstellung der Musiker am Hof führte er die Kalkanten mit einem vergleichsweise geringen Gehalt auf, das nur ein Drittel bis ein Zehntel der Besoldung eines Instrumentisten bzw. Hoboisten betrug.<sup>b</sup> Ebenso tauchen die Namen der Kalkanten nicht in den Listen der Instrumentisten auf, so dass diese mit hoher Wahrscheinlichkeit ausschließlich für die Musikinstrumentenpflege und den Musikinstrumentenbau zuständig waren, auch wenn uns heute keine Instrumente dieser Meister überliefert sind.

Das Bälgetreten der Orgel, wie auch vom Namen abgeleitet (lat. *calcicare* = treten), zählte mit Sicherheit dennoch zu den Aufgaben der so bezeichneten Kalkanten. Denn es ist sicher kein Zufall, dass diese Personen in den Besoldungslisten in direkter Nähe zu den Organisten aufgeführt wurden.<sup>c</sup>

Aufschlussreich für den Beruf des »Calcanten« innerhalb der preußisch-brandenburgischen Hofkapelle ist Elisaeus Mergener (fec. um 1703–1712) und dessen Ersuchen um ein Privileg als Hofinstrumentenmacher. Folgt man den zugehörigen Akten im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, so findet sich die Berufsbezeichnung »Calcant« erstmals in Verbindung mit dieser Person.<sup>d</sup>

Am 2. August 1703 wurde Mergener zum »Calcanten bey der Königl. Hof-Capelle« berufen, wofür er jährlich 50 g. erhielt. Die Bestallungsurkunde besagt, dass

»Elisseum Mergener zum Calcant bey der Hoff-Capelle allhier bestallt [...]; alß soll dero selber [...] auf alle Instrumente wol acht haben, selbige wen sie zu Schaden gekommen, reparirn, für die Bälge auf der Orgel Sorge tragen, nach geendigtem Gottesdienst fleißig zu schließen und sich allezeit dem Ober Capellmeisters Befehl gemäß verhalten.«<sup>e</sup>

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Mergener ebenfalls die Funktion des Kalkanten im heutigen Sprachgebrauch einnahm und wie beschrieben auch während der Gottesdienste »für die Bälge auf der Orgel Sorge [zu] tragen« hatte, also für



das Treten der Orgelbälge zuständig war. Als Instrumentenwart lag Mergeners Spezialgebiet auf den Zupf- und Streichinstrumenten, denn nur so ist es zu erklären, dass er fünf Jahre nach seiner Anstellung als Kalkant um das Prädikat als Hofinstrumentenmacher in genau diesem Zweig des Musikinstrumentenbaus ersuchte.

»Seine Königliche Majestät haben mir am 2ten Augusti 1703 die Gnade gethan, und zum Calcanten in der Königl. Hoff Capelle[!], mit einem jährlichen Gehalt von 50 g. allergnädigst bestallet, darbey unter andern mir mit an befohlen worden, auff alls Instrumenta wohl acht zu haben, und wann sie zu Schaden kämen, selbige hin wieder zu repariren, wann dann ich mein Amt jeder Zeit dermaßen versehen, daß die Königl. Cammer Music nicht nur zufrieden gewesen, sondern auch die Instrumenta mir zu repariren gegeben, und dann ich Violen, Lauten, Bassviolons, und allersamt Instrumenta zu verfertigen, ex professo gelernet.«<sup>f</sup>

Mergener bewarb sich um das »Praedicat als Hoff[!] Lauten und Violenmacher«<sup>g</sup>, welches ihm am 26. September 1708 zugesprochen wurde, »iedoch ohne Gehald«<sup>b</sup>. Zum Vergleich: Michael Mietke erhielt bei seiner Ernennung zum Hofinstrumentenmacher 70 Rthlr.,<sup>i</sup> Arp Schnitger gar 400 Rthlr.<sup>j</sup>

Interessant ist, dass neben dem Orgelbalgtreter der Begriff des »Calcanten« scheinbar nur für die Personen verwendet wurde, die (zusätzlich) für die Reparatur der besaiteten Streich- und Zupfinstrumente zuständig waren. Diese These wird durch die Angaben bei Kohl und Pelker unterstützt.<sup>k</sup> Alle weiteren Musikinstrumentenmacher wurden allgemein als solche (oder mit einem vergleichbaren Ausdruck) benannt. Hiervon hoben sich lediglich die Orgelbauer ab, die in der Regel auch als solche bezeichnet wurden. In den untersuchten Akten zur kurfürstlichen Hofkapelle ist die Doppelfunktion aus Balgtreter und Musikinstrumentenmacher ein Alleinstellungsmerkmal Elisäus Mergeners. Die weiteren von Sachs aufgeführten Kalkanten<sup>l</sup> konnten in den Quellen nicht unter dieser Bezeichnung nachgewiesen werden.

Dass die Aufgaben auch anderen Orts und noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr weitreichend waren, zeigt sich auch an den von Ahrens

erforschten Archivalien zur Gothaer Hofkapelle.<sup>m</sup> In einem Schreiben vom 10. Oktober 1801 heißt es über die Aufgaben des Calcanten:

»[...] daß die Verrichtungen des Calcanten, außer dem Balkentreten [sic!] in der Kirche, noch im Ansagen u. Absagen der Musik und Musikproben, im Zusammen- und Zurücktragen der musikalischen Instrumente, in der Heitzung der Capellstube bey Musikproben während des Winters, und in Herbeyschaffung und Wegtragung der Pauke, so oft zur Tafel geschlagen wird, besteht, wofür der Calcant 44 Mfl. [Meißner Gulden] 15 gl. [= 39Thlr. 3Gr.] und hierüber noch besonders für das Paukentragen so oft zur Tafel geschlagen wird 1 Canne Bier aus Herzogl. Kellerey zu genießen hat.«<sup>n</sup>

<sup>a</sup>Vgl. Matthias Kohl und Bärbel Pelker: »Mannheims kurpfälzische Hofgeigenbauer Jacob Rauch und Mathias Gülich«, 2015, URL: <http://www.hof-musik.de/PDF/Geigenbauer.pdf>, Zugriff am 03.09.2016, S. 3.

<sup>b</sup>Vgl. Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, S. 172 f., S. 195.

<sup>c</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 36, Nr. 2429*, fol. 83v. Genannt wird direkt unter dem Organisten »ein Calcant bey der Capelle«.

<sup>d</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 36, Nr. 2431*, (= Acta der Geheimen Kanzlei betr. Hof-Violin- u. Lauten-Macher pp. Hof-Orgelbauer, 1659–1710).

<sup>e</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 36, Nr. 2566*, (= Mergners Bestallung zum Calcanten, 1703), fol. 1.

<sup>f</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 36, Nr. 2431*, fol. 39r.

<sup>g</sup>Ebd., fol. 39v.

<sup>h</sup>Ebd., fol. 43.

<sup>i</sup>Vgl. ebd., fol. 18.

<sup>j</sup>Vgl. ebd., fol. 28.

<sup>k</sup>Siehe hierzu: Kohl und Pelker: »Mannheims kurpfälzische Hofgeigenbauer Jacob Rauch und Mathias Gülich«, S. 3.

<sup>l</sup>Vgl. Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, S. 186 f.

<sup>m</sup>Ahrens: *Zu Gotha ist eine gute Kapelle*.

<sup>n</sup>Zitiert nach ebd., S. 127.

## 5 Die Suche nach Fachkräften

Durch das Edikt von Potsdam vom 29. Oktober 1685<sup>199</sup> wurden Maßnahmen getroffen, um Gewerbetreibende und Spezialisten aus anderen Ländern nach Preußen abzuwerben. Vor allem die in Frankreich verfolgten Hugenotten machten von den großzügigen Regelungen zur Religionsfreiheit und Wirtschaftsförderung Gebrauch und siedelten nach Berlin über. Zu den Privilegien zählten unter anderem Glaubensfreiheit sowie günstige materielle Bedingungen für die Niederlassung in der Mark Brandenburg.<sup>200</sup> Zu den wirtschaftlichen Vorteilen für Manufakturisten zählten vor allem eine finanzielle Förderung für die Errichtung von neuen Betrieben sowie die Erteilung von Vorrechten für den jeweiligen Wirtschaftszweig. Artikel Acht des Edikts besagt:

»Diejenige welche einige Manufacturen von Tuch / Stoffen / Hüten oder was sonsten ihre Profession mit sich bringet / anzurichten willens seyn / wollen Wir nicht allein mit allen deßfals verlangeten Freyheiten / Priviliigiies und Begnadigungen versehen / sondern auch dahin bedacht seyn und die Anstalt machen / daß ihnen auch mit Gelde und anderen Nothwendigkeiten / deren sie zur Fortsetzung ihres Vorhabens bedürffen werden / so viel müglich assistiret und an Hand gegangen werden sol.«<sup>201</sup>

<sup>199</sup>Angabe wie im Edikt angegeben nach julianischen Kalender.

<sup>200</sup>Zu den erleichternden materiellen Bedingungen zählten unter andern das kostenlose Bürgerrecht, Abgabefreiheit für sechs bis zehn Jahre, Zunftfreiheit, Erleichterung von Häuserkäufen sowie Subventionen für Unternehmen. Vgl. hierzu auch Michael Lausberg: *Hugenotten in Deutschland. Die Einwanderung von französischen Glaubensflüchtlingen*, Marburg: Tectum, 2007, hier S. 73–77, und Meta Kohnke: »Zur Vorgeschichte, Entstehung und Bedeutung des Edikts von Potsdam«, in: *Hugenotten in Brandenburg-Preußen*, hrsg. v. Ingrid Mittenzwei, Berlin: Akademie der Wissenschaften der DDR, 1986, S. 13–26, S. 20.

<sup>201</sup>Siehe Chur-Brandenburgisches Edict, Betreffend Diejenige Rechte, Privilegia und andere Wolthaten, welche Se. Churf. Durchl. zu Brandenburg denen Evangelisch-Reformierten Französischer Nation so sich in Ihren Landen niederlassen werden daselbst zu verstaten gnädigst entschlossen seyn. Gegeben zu Potsdam / den 29. Oktobr. 1685, Potsdam, 1685, URL: <https://www.potsdam.de/sites/default/files/documents/Edikt%20von%20Potsdam.pdf>, Zugriff am 3. August 2016.

Da die Hugenotten eine Selbstverwaltung inklusive eigener Gerichtsbarkeit etablieren durften, festigte sich der Sonderstatus der neuen Bevölkerungsgruppe. Die Privilegien bestanden für die französischen Siedlungen bis zu ihrer juristischen Auflösung im Jahr 1809 durch die Stein-Hardenbergschen Reformen.<sup>202</sup>

Die Ansiedlung und Förderung der Hugenotten wurde für die preußische Wirtschaft schnell zu einem großen Erfolg. Denn durch das Edikt von Potsdam gelang es tatsächlich, eine große Anzahl an Fachkräften nach Preußen zu holen, die neue Wirtschaftszweige etablierten. Bereits 1712 schrieb Gundling hierzu rückblickend:

»Am meisten trugen zum Flor des Landes die französischen Flüchtlinge bey, die sich durch ihren Fleiß bald die Aufmerksamkeit und Achtung des Churfürsten erwarben, der sie gegen den Neid und Mißgunst der Krämer schützte. [...] Mehrere betrieben Stahl- und Spiegelfabriken mit gutem Erfolg.«<sup>203</sup>

Die für den Metallblasinstrumentenbau relevante Firma Blanvalet<sup>204</sup> genoss im Hinblick auf ihre Gewerbeausübung eine doppelte Freiheit. Zum einen hatte sie die Möglichkeit der außerzünftigen Arbeit, wie sie im Edikt von Potsdam festgelegt wurde.<sup>205</sup> Dies gab den Brüdern Blanvalet die Freiheit der einfachen Einrichtung einer Kupferschmiede in Berlin. Zum anderen zählte der Musikinstrumentenbau zu den freien Künsten und war nicht in Zünften organisiert, so dass dieser Tätigkeit prinzipiell jeder nachgehen konnte, der von Seiten des Königs und seiner Beamten legitimiert wurde. Die Brüder Blanvalet sicherten sich durch die Beantragung und Bewilligung des Privilegs als Trompeten- und Paukenmacher geschickt das Vorrecht für Aufträge von Seiten des Staates, da der Privilegieninhaber bei der Vergabe einen Erstanspruch auf deren Umsetzung geltend machen konnte.

Es ist davon auszugehen, dass die Werkstatt der Blanvalets den Bedarf an Trompeten und weiteren Metallblasinstrumenten nicht decken konnte. Denn nur so

<sup>202</sup>Vgl. Lausberg: *Hugenotten in Deutschland*, S. 76 f.

<sup>203</sup>Jacob Paul von Gundling: *Nachricht von den Commerzien und Manufacturen in der Churmark Brandenburg, in den Herzogtümern Magdeburg, Pommern, dem Fürstenthum Halberstadt in dem Jahre 1712; nebst einigen Vorschlägen, wie durch die Verbesserung derselben das ganze Land in Aufnahme gebracht werden könnte*, hrsg. v. J. G. Hoche, Halle: Johann Jacob Gebauer, 1795, S. 19.

<sup>204</sup>Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 7.

<sup>205</sup>Vgl. Jürgen Bergmann: *Das Berliner Handwerk in den Frühphasen der Industrialisierung*, Berlin: Colloquium-Verlag, 1973, S. 37.

sind die Ausführungen Gundlings zu erklären, der im Jahr 1712<sup>206</sup> schrieb, dass ein Großteil der Musikinstrumente importiert werden musste. Er führte aus, dass Preußen »Musikalische Instrumente und Violen aus Italien« sowie »Hautbois, Trompeten, Posaunen, Flöten, Posthörner [und] Darmsaiten aus Nürnberg«<sup>207</sup> bezog. Aus dem damaligen fränkischen Zentrum des Musikinstrumentenbaus kamen ebenfalls »silberne Trompeten«<sup>208</sup> und »Instrumentensaiten aus Messing«<sup>209</sup>. Zur Verbesserung der Situation schlug Gundling vor, »ein paar Trompetenmacher aus Nürnberg [...] durch Privilegien in das Land zu ziehen.«<sup>210</sup>

Dass Gundlings Plan nicht aufging, war auch eine Folge der Nürnberger »Trommetmacherordnung«, in der bereits 1625 die Ausbildung der Metallblasinstrumentenmacher aufgrund einer zu hohen Anzahl derselben vor Ort eingeschränkt wurde.

»Und demnach [...] der Trommetenmacher in dieser Stadt fürnehmlich darumb soviel worden, daß sich etliche nit mehr ernehren oder erhalten können, dieweil die soviel Jungen gelernet, also soll hinfüro keiner einigen Lehrjungen anzunemen und zu lernen Macht haben, solang biß die Anzahl der jetzigen Meister uf sechs abgestorben, und heruntergekommen ist. Alßdann soll erst der eltiste Meister wieder einen Jungen zu lernen anfahren und ein jeder Jung, wie bißhero gebreüchlich gewesen, ufs wenigste sechs Jahr zu lernen schuldig sein.«<sup>211</sup>

Ausnahmsweise konnten dennoch Gesellen als Meister angenommen werden, die »mit Lehr- und Gesellenjahrn zwölf Jahr auf dem Handwerk gewesen« und sich »ehrlich und wol verhalten« haben. Auch »die Meistersöhn sollen hierunter nit verstanden, sondern bei ihrer Freiheit, wie uf andern Handwerkern ingemein gebreüchlich, gelassen werden.«<sup>212</sup>

<sup>206</sup>Es ist zu beachten, dass Gundling seine Schrift bereits 1712 verfasste, auch wenn diese erst posthum 1795 verlegt wurde.

<sup>207</sup>Gundling: *Nachricht von den Commerzien und Manufacturen [...] in dem Jahre 1712*, S. 58 f.

<sup>208</sup>Vgl. ebd., S. 51.

<sup>209</sup>Ebd., S. 53.

<sup>210</sup>Ebd., S. 64.

<sup>211</sup>Zitiert nach August Jegel: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen*, 1965, S. 266 f.

<sup>212</sup>Zitiert nach ebd., S. 267.

An der Schwelle zum 18. Jahrhundert folgten ganz ähnliche Beschlüsse wie 1625, da es wieder einen Überschuss an Metallblasinstrumentenmachern in Nürnberg gab. 1698 wurde per Dekret festgelegt, dass für zehn Jahre »kein Jung auf dieses Werk gedingt noch eingeschrieben werden«<sup>213</sup> soll. Diese Regelung wurde 1710 und 1720 wiederholt bestätigt und für jeweils weitere zehn Jahre verlängert.<sup>214</sup> Zu den ganz entscheidenden Bestimmungen der Nürnberger Trompetenmacherordnung gehörte auch, dass die ortsansässigen zünftigen Metallblasinstrumentenmacher die Stadt unter Strafe nicht verlassen durften, da das Trompetenmacherhandwerk zu den sogenannten gesperrten Gewerken zählte.<sup>215</sup>

»Für Gesellen bestand Wanderverbot, die Meister durften nicht aus Nürnberg wegziehen, ihre Reisemöglichkeiten waren häufig eingeschränkt; ebenso war der Verkauf von Werkzeugen nach draußen verboten.«<sup>216</sup>

Hierdurch war es Nürnberger Gesellen nicht möglich, ohne Weiteres in eine andere Stadt zu ziehen, um dort eine Anstellung als Musikinstrumentenmacher zu finden oder ein eigenes Gewerbe zu gründen. Sofern sie doch Nürnberg widerrechtlich verließen, waren sie aus der Nürnberger Zunft der »Trommetmacher« ausgeschlossen und hatten bei einer Rückkehr mit empfindlichen Strafen zu rechnen.

Doch nicht nur diese Regelungen wirkten sich kontraproduktiv auf die Ansiedelung von Metallblasinstrumentenmachern in Berlin und Preußen aus. Einen weiteren entscheidenden Punkt bildete die schwierige Rohstoffsituation, auf die im folgenden Kapitel näher eingegangen werden soll.

<sup>213</sup>Zitiert nach Jegel: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht*, S. 267.

<sup>214</sup>Vgl. ebd., S. 267.

<sup>215</sup>Michael Diefenbacher: »Nürnberg, Reichsstadt: Handwerk«, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, 2010, URL: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/N%C3%BCrnberg,\\_Reichsstadt:\\_Handwerk](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/N%C3%BCrnberg,_Reichsstadt:_Handwerk), Zugriff am 14.01.2017.

<sup>216</sup>Ebd.

## 6 Die Rohstoffsituation

Speziell das Kerngebiet der Mark Brandenburg rund um Berlin war und ist, von den Möglichkeiten der Holzgewinnung abgesehen, ein vergleichsweise rohstoffarmes Land. Neben vielen anderen Materialien mussten insbesondere das für die Messingherstellung notwendige Kupfer und Zink importiert werden, sofern nicht Messing direkt eingeführt wurde. Ganz unabhängig vom Rohstoff ist ein Import in dieser Zeit aufgrund der hohen Transportkosten in aller Regel mit einem Kostennachteil verbunden. Hinzu kamen Zölle, welche die exportierenden Länder auf knappe Güter bzw. zum Schutz oder zur Förderung der eigenen Wirtschaft erhoben.<sup>217</sup>

Wie Gundling Anfang des 18. Jahrhunderts feststellte, mussten nach Preußen unter anderem die für den Metallblasinstrumentenbau wichtigen Materialien »gearbeiteter roher Messing und Lohnmessing oder Flittergold aus Nürnberg«<sup>218</sup> eingeführt werden. Er zählte diese Waren aber zu denjenigen, »die sehr wohl im Lande gemacht werden«<sup>219</sup> können. Denn auch die für die Messingherstellung benötigten Rohwaren wurden nach Preußen eingeführt: »Galmey kommt über Goslar und Achen [!] [und] ist den Manufacturen unentbehrlich«<sup>220</sup> Das für das Biegen der Bögen notwendige »Bley kommt von dem Harze, Kärnten, Steyermark und England [und] ist unentbehrlich.«<sup>221</sup>

Das neben Kupfer zur Messingherstellung benötigte metallische Zink kommt in der Natur nicht in reiner Form vor. Dem hier angesprochenen Galmei kommt deshalb eine besondere Bedeutung zu. Es bezeichnet verschiedene schwefelfreie Zinkerze, aus denen das Zink über das sogenannte Galmeiverfahren mit dem Kupfer zu Messing legierte.<sup>222</sup> Der Messingherstellung haftete, vor allem durch diese

<sup>217</sup>Natürlich wandte der preußische Staat dieses System auch an.

<sup>218</sup>Gundling: *Nachricht von den Commerzien und Manufacturen [...] in dem Jahre 1712*, S. 52.

<sup>219</sup>Ebd., S. 52.

<sup>220</sup>Ebd., S. 29.

<sup>221</sup>Ebd., S. 52.

<sup>222</sup>Vgl. hierzu ausführlich Karl Hachenberg und Helmut Ullwer: *Messing nach dem Galmeiverfahren. Drei Handschriften des 18. Jahrhunderts experimentell erläutert*, Hamburg: disserta Verlag, 2013, hier vor allem S. 98–106.

Herstellungsweise, bis mindestens zum Beginn des 19. Jahrhunderts ein Hauch von Zauberei an, da die Hintergründe des Galmeiverfahrens nicht bis ins Detail verstanden wurden – es funktionierte einfach, auch wenn es keineswegs trivial war und genauer Kenntnisse und vor allem Erfahrung bedurfte. Die einfache zeitgenössische Erklärung war dennoch denkbar simpel: das zum geschmolzenen Kupfer hinzugegebene Galmei färbte das rötliche Kupfer in einen gelben Farbton. Hieraus leiteten sich auch die ursprünglichen Berufsbezeichnungen ab: Gelbgießer für das messingverarbeitende Gewerbe, Rotgießer für das vorrangig Kupfer-Zink-Bronze verarbeitende Handwerk. Spätestens an der Schwelle zum 19. Jahrhundert waren Rotgießer vor allem für das Herstellen größerer Gegenstände aus Kupfer, Bronze und Messing zuständig (und damit Schwermetallarbeiter), während die Gelbgießer eher kleinere, kunsthandwerkliche Gegenstände herstellte.<sup>223</sup> Es ist das Verdienst von Karl Hachenberg und Helmut Ullwer, die alten Herstellungsverfahren auf Basis von drei Handschriften des 18. Jahrhunderts umfänglich auch praktisch erforscht zu haben.<sup>224</sup> Erst kurz nach 1800 stand erstmals eine Methode zur Verfügung, metallisches Zink zur industriellen Messingherstellung zu gewinnen. Hierdurch wurde der Fertigungsprozess revolutioniert, da sich die Messingproduktion stark vereinfachte.<sup>225</sup>

Über die für die Messingherstellung ebenfalls notwendige Kupfergewinnung äußerte sich Gundling nicht. Jedoch gaben Bekmann und Bekmann ca. 40 Jahre später Folgendes an:

»Kupfer wird zwar in der Mark nicht gewonnen, daher den Kupferschmieden aus Braunschweig ehemals der handel verstattet worden, bis 1654 da solches wieder aufgehoben: nachdem A[nno]. 1648, 12 Jun. die Einheimische Kupferschmiede und Rohtgießer darüber ein Privilegium erhalten. Jetziger zeit wirds in ziemlicher Menge verarbeitet, nachdem es ehedessen über Wien aus Ungarn gekommen, nun aber seit 1718 doch in Königl. Landen bei Rohtenburg im Mannsfeldischen<sup>226</sup> ge-

<sup>223</sup>Vgl. hierzu auch Abbildung 12 und die zeitgenössische Beschreibung bei Johann Peter Voit: *Faßliche Beschreibung der gemeinnützlichen Künste und Handwerke für junge Leute mit Kupfern*, Bd. 2, Nürnberg: Nürnberg, 1804, S. 116 & 123.

<sup>224</sup>Karl Hachenberg und Helmut Ullwer: *Messing nach dem Galmeiverfahren. Drei Handschriften des 18. Jahrhunderts experimentell erläutert*, Hamburg: disserta Verlag, 2013.

<sup>225</sup>Vgl. ebd., S. 31 f.

<sup>226</sup>Gemeint ist Rothenburg (Saale), heute ein Stadtteil von Wettin-Löbejün im Saalekreis, ca. 25 Ki-





Abbildung 12: Der Gelbgieser. Der Rothgieser. Kolorierter Kupferstich. Johann Peter Voit: *Faßliche Beschreibung der gemeinnützlichen Künste und Handwerke für junge Leute mit Kupfern*, Bd. 2, Nürnberg: Nürnberg, 1804, Tafel 22.

graben und anher gebracht wird: da es dann auf den Kupferhammern, sonderlich bei Hegermühle unweit Neustateberswalde<sup>227</sup> wöchentlich zu 20 bis 28 Zentner bearbeitet wird. Dieser Kupferhammer hat schon eine geraume zeit und vor 1621 gestanden und ist A[nno]. 1653 vor Pffingsten durch eine unvermuthete feuersbrunst von grunde aus abgebrant, aber 1654 wieder aufgebaut, 1691, 14 Sept. dem Legations-Raht und Insp. de Cordier, gegen ende voriges jahrhunderts an einen Hammermeister namens Puchert, A[nno]. 1703 an den Hammermeister Specht zu verwalten, aber A[nno]. 1709, 13 Apr. an Mr. Aureillon und dessen gesellschaft als meistbietenden verpachtet, A[nno]. 1725 aber Hr. Daum und Splitgarbe nebst dem Blech und Eisenhammer überlassen, und nach ienes ableben diesem allein übergeben, das fremde Kupfer aber einzuführen, oder damit zu handeln mehrmahlen verbohten auch der stempel geändert worden. [...] Ausser welchem noch ein Kupferhammer bei Radach unweit Drossen<sup>228</sup> vorhanden, welcher 1703 ebenfalls verpachtet, aber 1741 still gestanden.

Bei gedachtem Hegermühle sein auch zwei Blechhammer, auf welchen schwarz Blech zubereitet und verarbeitet wird, und ein Zinnhaus angeleget, und daher A[nno]. 1687, 4. Nov. das fremde sowohl weisse, als gelbe oder Meßingblech verbohten worden. [...] Wiewohl es mit dem Blech keinen bestand gehabt. [...] Es hat aber damahls weder mit dem Blech, noch mit dem Eisenschmelzwerk recht fortgewollt. [...] Seit A[nno]. 1709 aber, und sonderlich seit dem diese Hammer unter des Hrn. Splitgarbe direction stehen, sein dieselbe in sehr gutem gang, und wird jährlich eine grosse menge nach Rußland und andern orten verschicket [...].<sup>229</sup>

---

lometer nordwestlich von Halle (Saale).

<sup>227</sup> Heute: Eberswalde, Kreisstadt des Landkreises Barnim. Das Messingwerk bestand bis 1945 und befand sich im heutigen Eberswalder Ortsteil Finow, der sich aus dem früheren Dorf Heegermühle und zwei weiteren Gemeinden bildete. In alten Quellen ist neben der heutigen Schreibweise »Heegermühle« auch »Hegermühle« gebräuchlich.

<sup>228</sup> Heute: Radachów bei Osno Lubuskie im westlichen Polen.

<sup>229</sup> Johann Christoph Bekmann und Bernhard Ludwig Bekmann: *Historische Beschreibung der Chur und Mark Brandenburg nach ihrem Ursprung, Einwohnern, Natürlichen Beschaffenheit, Gewässer, Landschaften, Stäten, Geistlichen Stiftern [et]c. Regenten, deren Staats- und Religions-Handlungen, Wapen, Siegel und Münzen, Wohlverdienten Geschlechtern Adelichen und Bürger-*

Im Abschnitt »Vom Handel und Wandel in der Mark« schrieben Bekmann und Bekmann weiter:

»Meßingblech, Draht und Gefässe, auch Kupferzeug und Gefäß werden auf dem Meßing-Blech- und Kupferhammer, sonderlich bei Neustateberswalde in grosser menge verfertigt, welche seit A[anno]. 1725 unter den Herren Splitgerber und Daum, ietzo unter des erstern direction allein stehen, und einen so grossen vorraht an dergleichen wahren abwerfen, daß jährlich an die 3[000] bis 4000 zentner auswärtig an Rußland, Polen, Spanien und Türkei überlassen werden, von welchen eine iede Nation ihre besondere ahrt und façon hat, nach welcher solche Gefässe müssen gemachet werden. [...]

Kupfer wird in der Mark zwar nicht gewonnen: iedoch kommt aus den Rotenburgischen Bergwerken, welche ietziger zeit unter den Herren von Dankelmann und von Krug direction stehen, eine so große menge Kupfer, daß solches nicht alle kann verarbeitet werden, und also auch roh verführet wird: da man es sonst hat über Wien aus Ungarn kommen lassen, und in ermangelung des einheimischen das aufkaufen und ausführen des alten Kupfers zum öftern verbieten müssen. [...] Es wird nach nach dem Hohenofen bei Neustat a. d. D. [Neustadt (Dosse)] gebracht und geschieden: das Silber in der Münze, das Kupfer Herrn Splitgerber eingehändiget, welcher ietzo davon die lieferung hat.«<sup>230</sup>

Die Réfugies<sup>231</sup> beförderten neben dem Textilgewerbe vor allem die für den Metallblasinstrumentenbau wichtige Metallverarbeitung. Die im Zitat angesprochenen Moise [?] Aurellion und Etienne de Cordier, der 1691/1693 zum Direktor aller

---

*lichen Standes, Aufnahmen der Wissenschaften und Künste in derselben theils aus schriftlichen und aus Archiven hergenommenen, oder auch gedruckten urkunden, theils aus der erfahrung selbst zusammen getragen und verfasst von Johann Christoph Bekmann, weiland der H. Schrift D. und Prof. auf der Universität Frankfurt, Mitglied der Königl. Soc. der Wissenschaften, ergänzt, fortgesetzt und herausgegeben von Bernhard Ludwig Bekmann, des Königl. Joachimsthal. Gymn. Prof. und Mitglieder der Königl. Preußischen Academie der Wissenschaften, Bd. 1, Berlin: Christian Friedrich Voß, 1751, Bd. 1, Sp. 920 f.*

<sup>230</sup>Ebd., Bd. 1, Sp. 1166 f.

<sup>231</sup>Dies war die gängige zeitgenössische Bezeichnung für die Hugenotten.

kurfürstlichen Hütten und Gießereien ernannt wurde<sup>232</sup> waren Einwanderer aus Frankreich und beförderten diesen Industriezweig ganz entscheidend. Unter de Cordier wurde 1698 die Messingfabrik bei Heegermühle auf Staatskosten angelegt.<sup>233</sup> Obwohl in den Akten bisher nicht nachweisbar, ist zu vermuten, dass zwischen der ersten Generation der Familie Blanvalet, die in Berlin eine Kupferschmiede unterhielten und Metallblasinstrumente herstellten, und den unter hugenottischer Führung stehenden Kupfer- und Messingwerken ein reger »innerfranzösischer« Handel erfolgte.

Für die weitere Entwicklung der Messingherstellung in Preußen war das Unternehmen von David Splitgerber (1683–1764) und Gottfried Adolph Daum (1679–1743) entscheidend. Kurz vor Übernahme der Regierung durch Friedrich Wilhelm I. im Jahr 1713 eröffnete Georg Adolph Daum am 16. Juni 1712 sein Handlungshaus »Daum & Comp.« in der Nähe der St. Jakobi-Kirche in Berlin. David Splitgerber war stiller Teilhaber des Unternehmens. Das Geschäftsfeld beschränkte sich zunächst auf den Handel mit Militärartikeln jeglicher Art. Den Regierungswechsel, der durch die plötzliche immense Reduzierung der öffentlichen Ausgaben auch für die Wirtschaft nicht ohne Folgen blieb, wussten Splitgerber und Daum für sich zu nutzen. Die ursprüngliche Geschäftsbasis wurde rasch verbreitert und die Firma in »Splitgerber & Daum« umbenannt. Auch Bank- und Geldgeschäfte zählten von nun an zum Unternehmensprofil. Durch den Handel mit Luxusgütern auf der einen sowie Waffen und Munition auf der anderen Seite erreichten sie ein hohes wirtschaftliches Ansehen und ein großes Vermögen. Dies versetzte sie wiederum in die Lage, vom Staat als unwirtschaftlich abgeschriebene Manufakturen zu übernehmen.<sup>234</sup> Hierzu zählten auch die metallverarbeitenden Hütten in Neustadt-Eberswalde und Heegermühle. Splitgerber und Daum richteten diese Werke neu aus, so dass sie seit der Übernahme durch die Unternehmer »in sehr gutem gang [!]«<sup>235</sup> standen.

<sup>232</sup>Vgl. Wilhelm Treue: *Wirtschafts- und Technikgeschichte Preußens*, Berlin: de Gruyter, 1984, S. 14. Die Jahresangaben bei Bekmann und Bekmann und Treue weichen voneinander ab (1691 bzw. 1693).

<sup>233</sup>Vgl. Friedrich Wilhelm August Bratring: *Statistisch-topographische Beschreibung der gesamten Mark Brandenburg. Für Statistiker, Geschäftsmänner, besonders für Kameralisten. Die allgemeine Einleitung zur Kurmark, die Altmark u. Prignitz enthaltend*, Bd. 1, Berlin: Friedrich Maurer, 1804, S. 145.

<sup>234</sup>Vgl. Treue: *Wirtschafts- und Technikgeschichte Preußens*, S. 40–44.

<sup>235</sup>Bekmann und Bekmann: *Historische Beschreibung der Chur und Mark Brandenburg*, Bd. 1, Sp. 921.



Abbildung 13: Carl Blechen (1798–1840): »Messingwerk am Wasser. Eberswalde.« Um 1830. bpk / Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. SZ Blechen 314. Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Fotograf: Dietmar Katz.



Abbildung 14: Carl Blechen (1798–1840): »Walzwerk Neustadt-Eberswalde.« Um 1830. bpk / Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. A III 860. Foto: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Fotograf: Jörg P. Anders.

Auch aufgrund protektionistischer Maßnahmen seitens des Staates konnte sich die Messingproduktion gut entwickeln. Mit diesen Regelungen folgte die preußische Regierung ganz dem Merkantilismus und dessen Theorem der aktiven Handelsbilanz.<sup>236</sup> Spätestens ab 1714 wurde der Messinghammer bei Heegermühle mit einem Edikt unter besonderen Schutz gestellt. Diese Anordnung wurde in den Folgejahren regelmäßig bekräftigt.

Dem »Meßings- und Kupffer-Hammer [ist] das Recht beygeleget, daß kein fremder Meßing und Meßings-Waaren, auch kein verfertigt fremdes Kupffer in Unsern Landen ein- noch alt Meßing und alt Kupffer ausgeführet werden soll.«<sup>237</sup>

Zuwiderhandlungen gegen dieses Dekret wurden unter eine hohe Strafe gestellt. Dies hatte zur Folge, dass Splitgerber & Daum quasi ein Monopol für die Herstellung, den Vertrieb sowie den Im- und Export von Messing und Kupfer inne hatten.

Sprengel gibt sehr detailliert Auskunft über die unterschiedlichen Handwerksbetriebe seiner Zeit. Für die Rohstoffversorgung des Berliner Metallblasinstrumentenbaus sind seine Ausführungen von großem Interesse, da er die Werke von Splitgerber & Daum als Grundlage für seine Beschreibungen nahm. Zunächst äußert er sich über die Gesamtanlage des Betriebes:

»Es bot sich aber eine bequeme Gelegenheit dar, die Hammerwerke bey Neustadt Eberswalde in der Mittelmark in Augenschein zu nehmen und diese hat man bey der Beschreibung beständig vor Augen gehabt. Die gedachten Hammerwerke gehören sämtlich zu dem königlichen Amte Biesenthal und sind hintereinander dergestalt angelegt, daß sie alle von dem kleinen Flusse Fühne<sup>238</sup> können getrieben werden. Der Kupferhammer ist nur eine halbe Viertelmeile von Neustadt Eberswalde entfernt. Neben diesem liegt, in gleicher Entfernung von

<sup>236</sup>Das heißt nicht, dass *alle* Produkte eine positive Handelsbilanz ausweisen mussten. Es konnten durchaus auch Waren in großem Stil importiert werden, wenn diese weiterverarbeitet einen größeren Wert erzielten.

<sup>237</sup>Friedrich Wilhelm I.: *Edict, Über das Meßings-Werck zu Heegermühle, Und den Kupffer-Hammer zu Neustadt Eberswalde*, Berlin: Daniel Andreas Rüdiger, 1736, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-287938>, Zugriff am 05.11.2016, fol. 2v.

<sup>238</sup>Der heute unter dem Namen »Fine« bekannte Fluss ist ein kurzer Seitenarm des Finowkanals, der die Heegermühler Schleuse umläuft.

einander, ein Eisenhammer, eine Pappiermühle [!], das Dorf Hegermühle und kurz hinter diesem das Messingswerk. Das letzte gleicht einem grossen Dorfe, die übrigen bestehen aber nur aus wenigen Häusern.«<sup>239</sup>

In den weiteren Ausführungen erklärt Sprengel Zusammenhänge zwischen den Kupferschmieden in den Städten und dem Kupferhammer in Neustadt-Eberswalde:

»Die Kupferschmiede [!] trennen sich untereinander zwar in Werkstätter- und Hammerschmiede [!], sie sind aber dem ohnerachtet durch ein gemeinschaftliches Gewerk verknüpft. In Berlin haben die Werkstätter zwar einen Altmeister und eine Lade, allein schon seit geraumer Zeit ist die Einrichtung getroffen worden, daß alle Kupferschmiede in den Städten, die zur Kurmärkischen Kammer gehören, auf dem Kupferhammer zu Neustadt Eberswalde ein gemeinschaftliches Gewerk haben. Ohnstreitig aus der Ursache, weil in den kleinen Städten nur einer, höchstens zwey Kupferschmiede wohnen, die sich ohnedem des Einkaufs wegen zuweilen auf den Kupferhammer begeben. In Berlin kann zwar ein Lehrbursche angenommen und losgesprochen werden, es ist aber kostbarer als auf dem Hammer, weil das Gewerk deshalb muß zusammengerufen werden. Das Meisterrecht wird im Gegentheil blos auf dem Kupferhammer erworben. Es gehört zu den geschenkten Handwerken [...].«<sup>240</sup>

Auch über das für den Metallblasinstrumentenbau wichtige Messingwerk gibt Sprengel umfangreich Auskunft. Er beschreibt ausführlich den Herstellungsprozess des Messings und die dafür eingesetzten Rohstoffe.

Zunächst beschrieb er die Brennhütte, welche folgende Materialien verarbeitete:

» a) Das Garkupfer erhält dies Meßingswerk in Platten aus Rothenburg im Magdeburgischen.

<sup>239</sup>Peter Nathanael Sprengel: *P. N. Sprengels Handwerke und Künste in Tabellen. Mit Kupfern. Vierte Sammlung; Bearbeitung der Edelsteine, des Bleyes, des Kupfers und des Meßings*, Berlin: Verlag der Realschul-Buchhandlung, 1769, Vorrede, ohne Paginierung.

<sup>240</sup>Ebd., S. 178 f.



- b) Das Meßing, welches man bey dem Brennen wieder einschmelzt, wird theils von dem Abgang bey dem Beschneiden des Blechs und der Kessel genommen, theils kauft man auch zu diesem Zweck alten Meßing auf.
- c) Die Natur des Galmey ist bis jetzt von den Naturkundigen noch nicht völlig erforscht. [...] Auf dem Neustädtischen Meßingswerke erhält man aus Schlesien über Breslau, rothen und weissen gerösteten Galmey und mischt beyde Arten bey dem Mahlen untereinander. «<sup>241</sup>

Der Metallblasinstrumentenmacher benötigt für das Herstellen seiner Instrumente Messing in einer vorgegebenen Stärke in Plattenform. Hierfür wurde das flüssige Messing in einem speziellen Verfahren zwischen zwei Steinplatten gegossen und mittels eines Kippmechanismus gleichmäßig verteilt.<sup>242</sup> Es ist leicht vorstellbar, dass die Qualität der gegossenen Messingplatten aufgrund des Herstellungsprozesses Schwankungen unterworfen war. Wurde das flüssige Messing nicht genügend erhitzt, konnte es sich nicht gleichmäßig zwischen den Steinplatten verteilen, da es vorzeitig erkalte. Gleiches gilt, wenn der Messinggießer die Steinplatten nicht schnell genug und im richtigen Winkel ankippte, da sich sonst das Messing zu schnell bzw. zu langsam zwischen den Platten verteilte. Es war also eine hohe Kunst, Messingplatten mit einer gleichmäßigen Stärke herzustellen. Das Wissen hierüber war stark vom ausführenden Meister abhängig, denn es galt: »Der Meßingbrenner schreitet sogleich zum Gießen, wenn er die ihm allein bekanten [!] Zeichen der Güte bemerkt.«<sup>243</sup>

So verwundert es nicht, wenn August Friedrich Krause (1753–1806), der sich ab 1779 in Potsdam als Metallblasinstrumentenbauer etablierte und 1791 nach Berlin übersiedelte, schrieb: »Allen Bedarf an Messing und Kupfer bekomme ich von dem Messingwerk aus Neustadt und pflege gewöhnlich selbst zur Abnahme und Besichtigung der Platten hinüberzureisen.«<sup>244</sup> Solch eine Qualitätsüberprüfung scheint also notwendig gewesen zu sein und war für Krause wichtig, denn eine Reise von Berlin nach Neustadt-Eberswalde und zurück war zu dieser Zeit ein mehrtägiges

<sup>241</sup>Ebd., S. 182.

<sup>242</sup>Vgl. hierzu die zeitgenössische Beschreibung von Sprengel im Anhang 22.

<sup>243</sup>Ebd., S. 199.

<sup>244</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 26 Manufaktur- und Kommerzkollegium, Tit. 356, Nr. 38*, (= Die Untersuchung der meßingenen blaßenden Instrumente der Hof Instrumentenmacher Krause & Worgitsky hier betreffend, 1792), fol. 3r.

Unterfangen.<sup>245</sup>

Anhand der bisherigen Ausführungen ist davon auszugehen, dass auch die Firma Blanvalet ihr Messing und Kupfer über die Werke in Neustadt-Eberswalde bezog, auch wenn dies nicht konkret überliefert ist. Vor allem nach Inkrafttreten der protektionistischen Maßnahmen in Form des Edikts von 1714 war das Messingwerk Heegermühle quasi ein Monopolist für die Messingherstellung in Preußen, so dass alle messingverarbeitenden Gewerke ihr Material hierüber beziehen mussten.

Entgegen aller Entwicklungen hin zur allmählichen Öffnung der Märkte agierte die Regierung im Bereich der Hüttengewerbe genau entgegengesetzt. Deshalb wurde der Firma Splitgerber & Daum, wie auch allen anderen Pächtern staatlicher Berg- und Hüttenwerke, im Jahr 1786 der Vertrag nicht verlängert. Stattdessen übernahm und organisierte das Bergwerks- und Hüttendepartement den Betrieb der Hütten nunmehr selbst unter eigener Verwaltung.<sup>246</sup> Erst mit den gesellschaftlichen Umbrüchen im Verlauf der Koalitionskriege und der damit einhergehenden Öffnung der Märkte Anfang des 19. Jahrhunderts wurden diese Regelungen hinfällig und Messing auch aus anderen Ländern bzw. Landesteilen importiert.

---

<sup>245</sup>Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 8.

<sup>246</sup>Vgl. Treue: *Wirtschafts- und Technikgeschichte Preußens*, S. 126.

## 7 Die Kupferschmiede Blanvalet

### 7.1 Geschichte der Werkstatt Blanvalet

Unter den etwa 20.000 Hugenotten, die nach Brandenburg-Preußen immigrierten, befanden sich auch die Brüder Paul (1651–1729) und Abraham Blanvalet (1663–1724). Sie unterhielten in Metz eine Kupferschmiede. Als französische Protestanten flohen sie wahrscheinlich nach dem Erlass des Édít de Fontainebleau am 18. Oktober 1685 durch Ludwig XIV. zunächst nach London. Unter Nutzung der Sonderregelungen für die Hugenotten siedelten sie spätestens 1689<sup>247</sup> ihre Kupferschmiede in Berlin an.

Die Entwicklung der Werkstatt Blanvalet lässt sich nur schwer erschließen. Neben einigen erhaltenen Instrumenten, auf die weiter unten eingegangen wird, setzt die schriftliche Überlieferung erst am Ende des 18. Jahrhunderts ein, ca. 100 Jahre nach Ansiedlung der Familie in Berlin. Das wichtigste Dokument für die Rekonstruktion der Firmengeschichte stellt die Rechtfertigung von Carl Ludwig Blanvalet (1747–1803) gegenüber der Anklage der Puscherei durch August Friedrich Krause (1753–1806)<sup>248</sup> im Jahr 1793 dar.<sup>249</sup>

Das erste erhaltene Dokument in diesem Aktenbestand ist die Abschrift eines Briefes vom 13. Oktober 1780 »an den Trommelmacher [!] Blanvalet allhier«, den

<sup>247</sup>Laut Heyde heiratete Abraham Blanvalet (um 1663–1724) am 5. Januar 1690 in Berlin Judith Humbert. Deshalb ist davon auszugehen, dass er sich bereits mindestens einige Monate vor der Hochzeit in Berlin aufhielt. Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 313. In einer dem Edikt von Potsdam vorausgegangenen Supplik vom 14. Oktober 1685 (Angabe nach julianischem Kalender) von 19 Einwanderern aus Frankreich an Friedrich Wilhelm von Brandenburg, in der sie den Kurfürsten um schriftliche Bestätigung der bereits mündlich zugesicherten Rechte baten, sind die beiden aus Metz stammenden Brüder nicht unter den Unterzeichnern. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 9 Allgemeine Verwaltung, D8 Fasz. 2*, (= Acta betr. Réfugés, 1684–1690), Blatt 17; Vgl. hierzu auch: Kohnke: »Zur Vorgeschichte, Entstehung und Bedeutung des Edikts von Potsdam«, S. 14.

<sup>248</sup>Vgl. hierzu auch Kapitel 8.

<sup>249</sup>Brandenburgisches Landeshauparchiv: *2 Kurmärkische Kammer S 2988*, (= Gesuch des Hofinstrumentenmachers Krause um Übertragung der Anfertigung von Blasinstrumenten für die Kavallerie im Krieg und dessen Beschwerde über Puscherei, 1792–1793).

dieser im Verfahren 1793 mit einreichte und dessen Inhalt wie folgt lautet:

»Da der Trommelmacher Blanvalet unterm 11<sup>ten</sup> [Oktober 1780] dieses mir angezeigt, daß seine Mutter, die Wittwe Blanvalet, außer der Profession sich mit einem Seifensieder verheirathet, und gebeten hat, daß ihm diejenige Arbeit, welche vormals sein Vater gehabt, gegeben und übertragen werden mögte; so wird ihr hierdurch zur Art Wort ertheilet, daß wenn für die Armée Trommeln und Trompeten erst und uns werden mögten, und welche gemacht werden sollen, ich sodann die Trommeln und Trompeten bey ihm bestellen werden, dahero er sich angelegen seyn laßen wird; jederzeit probemäßige und recht tüchtige Arbeit zu verfertigen und zu liefern.

Berlin, den 13<sup>ten</sup> Octobr 1780  
v. Wartenberg.«<sup>250</sup>

Zu diesem Zeitpunkt fertigte die Werkstatt von Carl Ludwig Blanvalet (und auch zuvor sein Vater) demnach hauptsächlich Trommeln (und als gelernter Kupferschmied auch Pauken), wie aus der Adressierung an den »Trommelmacher Blanvalet« deutlich wird. Die Herstellung von Trompeten scheint zu diesem Zeitpunkt eher eine untergeordnete Rolle zu spielen. Der Streit mit August Friedrich Krause hatte zur Folge, dass Carl Ludwig Blanvalet ausführlich die Herkunft seiner Familie und den Werdegang der Werkstatt schilderte, was aus heutiger Sicht als Glücksfall anzusehen ist.

Der Bürgermeister von Buchholz<sup>251</sup> fasste die Eingabe Blanvalets wie folgt zusammen:

»Was um die Beschwerde des Supplicanten [August Friedrich Krause] wegen der nun dem Kupferschmidt [!] Blanvalet betriebenen Pfußscherei mit blasenden Instrumenten anbetrifft und daß ihm solche untersagt werden mögte; so wird sich aus angeschloßenem Protocoll ergeben, daß der Blanvalet angezeigt, wie sein Großvater zur Verfertigung

<sup>250</sup> Brandenburgisches Landeshauptarchiv: 2 *Kurmärkische Kammer S 2988*, fol. 8v–9r.

<sup>251</sup> Der heutige Ortsteil Französisch Buchholz im Berliner Bezirk Pankow. In Folge des Edikts von Potsdam wurden auf diesem Gebiet ab 1685 bevorzugt die geflüchteten Hugenotten angesiedelt, so dass eine Art »französische Kolonie« entstand.

der Trommeln, Pauken[!] und Trompeten aus London verschrieben, und waren in ihrer Familie seit 1691. also nun schon über 100. Jahr vorbesagte Instrumente verfertigt wurden, und auf die Descendenten<sup>252</sup> seines Großvaters fortgegangen, wie er deñ auch bei seinem verstorbenen Vater diese Kunst erlernt, und seit 1780 exerciret, auch von der ehemaligen Krieges=Canzlei unterm 13<sup>ten</sup> Octbr. 1780, ihm die Versprechung ertheilt wurden, wie die abschriftliche Anlage besagt, daß die Bestellungen solcher Instrumente bei ihm gemacht werden sollen, wenn er solche probe mäßig liefern würde. Seit welcher Zeit er die Bestellungen jetzt selbst vom Ober Kriegs=Collegio erhalten, der Krause aber deshalb mit seinem Gesuche abgewiesen worden.

Er sei also kein Pfuscher und betreibe hierunter keine Pfuscherei, vielmehr habe er diese Profession von seinem verstorbenen Vater ordnungsmäßig erlernt, und wegen schlechter Arbeit so wenig von der vormaligen Krieges=Canzlei, als jetzt vom Ober Kriegs Collegio Verweise erhalten. Das Instrumentenmachen ist kein günstiges Gewerbe, und also läßt sich keine Pfuscherei dabei gedenken und stehet dem Krause gar kein Recht und Befugniß zu, sich über Pfuscherei zu beschweren, um so weniger, da er als Hof=Instrumentenmacher kein ausschließendes Recht zur Verfertigung der Instrumente erhalten, die Blanvaletsche Familie aus seit länger denn 100. Jahren die blasende und übrige Instrumente für die Armee mit Zufriedenheit der Besteller verfertigt hat.

Wir müßen daher allerunterthänigst bitten:

dem Krause die dem Blanvalet angeschuldigte Pfuscherei nicht allein nachdrücklich zu verweisen, sondern demselben mit seiner hierunter angebrachten Beschwerde als unstatthaft abzuweisen.«<sup>253</sup>

Anhand dieser Ausführungen wird klar, dass die Firma Blanvalet über *kein* Prädikat als Hofinstrumentenmacher verfügte. Viel mehr konnten sie durch ihren Sonderstatus als Teil der hugenottischen Gemeinde und den damit verbundenen Sonderregelungen ihre Kupferschmiede und Metallblasinstrumentenwerkstatt im Jahr 1691

<sup>252</sup>Descendent (lat. *descendere*: »absteigen«) = Nachkomme.

<sup>253</sup>Brandenburgisches Landeshauptarchiv: 2 *Kurmärkische Kammer* S 2988, fol. 5+6.

unter Paul (I) Blanvalet (um 1651–1729) und Abraham Blanvalet (um 1663–1724) gründen. Immerhin gab es Ende des 17. Jahrhunderts keinen Metallblasinstrumentenbauer in Berlin, so dass sie damit eine Lücke schlossen; ganz, wie durch die Regelungen des von Kurfürst Friedrich Wilhelm 1685 erlassenen Edikts von Potsdam beabsichtigt.<sup>254</sup>

Als Nachfolger von den Brüdern Paul (I) und Abraham Blanvalet übernahm Paul (II) Blanvalet (1690–um 1780) die Kupferschmiede. Zumindest zeitweise arbeiteten auch dessen Söhne Pierre (1718–1775) und David Blanvalet (1720–1787) mit im Unternehmen. Anschließend leitete Carl Ludwig Blanvalet (1747–1803) das Geschäft. Wahrscheinlich war er ein später Sohn von Paul (II), denn Carl Ludwig schrieb selbst, dass er »nach Ableben seiner Eltern [...] in dem Jahre 1780 unter 13<sup>ten</sup> Octobr. diese Arbeit [...] erhalten«<sup>255</sup> habe. Untermuert wird dies durch die weitere Angabe Carl Ludwigs, dass sein Großvater die Kupferschmiede in Berlin gegründet hätte.<sup>256</sup>

Vor allem anhand des schriftlich fixierten Disputs zwischen Carl Ludwig Blanvalet und August Friedrich Krause lässt sich ableiten, dass die Werkstatt Blanvalet über die Generationen hinweg vorrangig Instrumente für den militärischen Bedarf baute, vor allem Trompeten, Trommeln und Pauken. Dieser Einsatzzweck stellt sicher einen Grund dar, warum uns heute nur vergleichsweise wenige Instrumente aus dieser Werkstatt erhalten sind. Militärisch genutzte Metallblasinstrumente wurden wie andere Ausrüstungsgegenstände vorrangig als Gebrauchs- und weniger als Kunstgegenstand betrachtet. Viele Instrumente gingen während kriegerischer Handlungen verloren oder wurden zerstört. Auch das Einschmelzen von beschädigten oder »überflüssigen« Metallblasinstrumenten war an der Tagesordnung. Hinzu kommt, dass Blanvalet in überschaubaren Stückzahlen fertigte, auch wenn keine genauen Angaben zu Aufträgen und Mitarbeiteranzahl der Werkstatt überliefert sind.

Wahrscheinlich konnte die Werkstatt der Blanvalets den Bedarf an Trompeten und weiteren Metallblasinstrumenten seit Bestehen der Werkstatt nicht decken. Denn nur so sind die Ausführungen Gundlings zu erklären, der im Jahr 1712 schrieb,

<sup>254</sup>Siehe hierzu auch Kapitel 5.

<sup>255</sup>Brandenburgisches Landeshauptarchiv: *2 Kurmärkische Kammer S 2988*, fol. 7.

<sup>256</sup>Heyde gab an, dass Carl Ludwig ein Sohn von Pierre oder David Blanvalet sei, vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 314. Aufgrund der eigenen Angaben von Carl Ludwig Blanvalet ist diese Vermutung nicht haltbar.

dass ein Großteil der Musikinstrumente importiert werden musste.<sup>257</sup> Auch spätere Bestrebungen seitens des Staates, weitere Metallblasinstrumentenmacher ins Land zu holen, deuten auf nur eine vergleichsweise geringe Leistungsfähigkeit der Blanvaletschen Werkstatt hin.

Trotz des für Carl Ludwig Blanvalet erfolgreichen Ausgangs in Bezug auf die Beschwerde Krauses, der ihm die Fertigung von schlechten Instrumenten unterstellte,<sup>258</sup> stellte die Kupferschmiede den Musikinstrumentenbau ab Mitte der 1790er Jahre allmählich ein. Es war schwer für die Werkstatt Blanvalet, mit der Herstellung von Musikinstrumenten Gewinn zu erwirtschaften. Nur so ist der Passus in der oben zitierten Eingabe des Bürgermeisters von Buchholz zu deuten, wenn er schreibt, »das Instrumentenmachen ist kein günstiges Gewerbe.«<sup>259</sup> Nach Einführung des Allgemeinen Landrechts 1794 und dem damit wegfallenden Privilegienschutz wurde es für Blanvalet zunehmend schwierig, gegen August Friedrich Krauses Werkstatt zu bestehen. Neander von Petersheiden verzeichnete 1799 Carl Ludwig Blanvalet und dessen Sohn Louis (nach 1770 – vor 1812) in seinen *Anschaulichen Tabellen von der Residenz-Stadt Berlin* als »Kupferschmidt« in der Reetzen-Gasse 4.<sup>260</sup> Spätestens 1812 war auch die Kupferschmiede erloschen, da der *Allgemeine Straßen- und Wohnungsanzeiger* dieses Jahres für die Adresse »Reezengasse 4« nur noch »Blanvalet, Wtw. [Witwe]« verzeichnet.<sup>261</sup>

## 7.2 Instrumente der Werkstatt Blanvalet

Von der Werkstatt Blanvalet sind Musikinstrumente erhalten, die vor allem der Repräsentation dienten. Diese Instrumente wurden in den Militäreinheiten und am Hof über lange Zeit bewahrt. Aufschlussreich ist hierfür der von Thouret erstellte

<sup>257</sup>Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 6.

<sup>258</sup>Der Disput zwischen Blanvalet und Krause ist ausführlich im folgenden Kapitel 8 besprochen.

<sup>259</sup>Brandenburgisches Landeshauptarchiv: *2 Kurmärkische Kammer S 2988*, fol. 6r.

<sup>260</sup>Vgl. Karl Neander von Petersheiden: *Anschauliche Tabellen von der gesamten Residenz-Stadt Berlin, worin alle Straßen, Gassen und Plätze in ihrer natürlichen Lage vorgestellt, und in denen-selben alle Gebäude oder Häuser wie auch der Name und die Geschäfte eines jeden Eigenthümers aufgezeichnet stehen*, Berlin: Selbstverlag, 1799, URL: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN630128049>, Zugriff am 3.12.2014, S. 143.

<sup>261</sup>Vgl. Salomo Sachs: *Allgemeiner Straßen- und Wohnungs-Anzeiger für die Residenzstadt Berlin auf das Jahr 1812. Mit 25 illuminierten Situations-Plänen*, hrsg. v. Salomo Sachs, Berlin: Hitzig, 1812, S. 29.

*Führer durch die Fachausstellung der Deutschen Militär-Musik in Wien 1892.*<sup>262</sup> Im Bereich »Trompeten- und Cavallerie-Musik« wurden unter anderem »Neun silberne Trompeten. Acht von Blanvalet, Berlin 1721 und 1747, eine von Krause, Berlin 1797« aus dem Bestand des »Königl. preuss. Leib-Kürassier-Regiment ›Gros-ser Kurfürst«« präsentiert.<sup>263</sup> Wahrscheinlich wurden die Trompeten bereits für dieses Regiment bzw. dessen Vorgänger hergestellt und verblieben konsequent in dessen Besitz.

Drei dieser silbernen Trompeten befinden sich heute im Heeresgeschichtlichen Museum Wien. Diese Instrumente weisen die Signatur »BLANVALET / A / BERLIN / 1721« auf. Vor allem die Schallbecher der Trompeten sind reich verziert, darüber hinaus sind Kordeln bzw. Zierverschnürungen angebracht.<sup>264</sup>

Eine weitere silberne Trompete mit gleicher Signatur und vergleichbaren Ausstattungsmerkmalen, wird in der Musikinstrumentensammlung des Historischen Museums Basel aufbewahrt (HMB Inv.-Nr. 1980.2291, vgl. Abbildungen 15 und 16). Laut der dokumentierten Provenienz stammt sie aus dem Regiment *Gens d'Armes Garde du Corps* des preußischen Königs Friedrich Wilhelm I.,<sup>265</sup> was aber nicht am Instrument abzulesen ist. Die Angabe zur Überlieferung erscheint als *eine* Möglichkeit plausibel, da solche reich verzierten Trompeten zur Zeit der Fertigung im

<sup>262</sup>Vgl. Georg Thouret: *Führer durch die Fachausstellung der Deutschen Militär-Musik in Wien 1892*, Wien: Selbstverlag, 1892.

<sup>263</sup>. Thouret bezieht sich auf das Leib-Kürassier-Regiment »Großer Kurfürst« (Schlesisches) Nr. 1. Als Leib-Dräger-Regiment »von Grumbkow« am 21. Juni 1674 gegründet, war es zunächst die Leibgarde des Kurfürsten. Unter Friedrich Wilhelm I. verlor das Regiment am 27. Februar 1714 seinen Status als Garderegiment. Von 1718 an lautete die Bezeichnung Kürassier-Regiment Nr. 4, seit dem 7. September 1808 Schlesisches Kürassier-Regiment Nr. 1. Am 18. September 1866 wurde die Einheit in Leib-Kürassier-Regiment Nr. 1, am 27. Januar 1867 in Leib-Kürassier-Regiment »Großer Kurfürst« (Schlesisches) Nr. 1 umbenannt.

<sup>264</sup>Dank geht an Hofrat Mag. Dr. Christoph Hatschek vom Heeresgeschichtlichen Museum Wien für die Übersendung der Informationen und von Arbeitsfotos.

Eine Trompete besitzt eine rote Verschnürung, die fehlenden Quasten sind wahrscheinlich verloren gegangen. Die zweite Trompete ist mit einer roten Verschnürung und zwei Quasten ausgestattet. Die dritte Trompete ist mit sechs goldfarbenen Quasten ausgestattet, die über reichlich verzierte Schlaufen an der Trompete angebracht wurden. Hierdurch hebt sie sich von den anderen Instrumenten stark ab. Dem Träger und Spieler dieses Instruments muss demnach eine besondere bzw. führende Rolle zu Teil geworden sein.

<sup>265</sup>Dank geht an Isabel Münzner vom Historischen Museum Basel für die Zusendung von Daten zum Instrument.





Abbildung 15: Trompete. Blanvalet, Berlin 1721. Gesamtansicht. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1980-2291. Foto: Christian Breternitz.



Abbildung 16: Trompete. Blanvalet, Berlin 1721. Detailsicht der Signatur. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1980-2291. Foto: Christian Breternitz.

Jahr 1721 vor allem den Königshäusern vorbehalten waren. Eine mögliche Verschnürung sowie ein Behang mit Quasten ist bei diesem Instrument nicht erhalten.

Bei Heyde findet sich die Abbildung eines fragmentarisch erhaltenen Schallstücks einer silbernen Trompete von Blanvalet aus dem Jahr 1721.<sup>266</sup> Mittlerweile wurden die restlichen Teile des Instruments anhand der am Heeresgeschichtlichen Museum Wien erhaltenen Trompeten rekonstruiert. Diese Blanvalet-Trompete befindet sich derzeit in der Dauerausstellung im Neuen Schloss Bayreuth.<sup>267</sup>

Somit sind nach aktuellem Wissensstand fünf der acht auf der Wiener Fachausstellung von 1892 präsentierten Trompeten von Blanvalet vollständig bzw. zum Teil erhalten. Sie weisen alle das Baujahr 1721 auf und sind aus Silber gefertigt. Unklar ist, wie viele der verbleibenden Trompeten ebenfalls aus diesem Baujahr stammen und wie viele erst 1747 hergestellt wurden (siehe die Angaben von Thouret oben).

Auch lässt sich nicht abschließend klären, ob diese Instrumente möglicherweise *alle* zum Trompetercorps des Regiments *Gens d'Armes Garde du Corps* gehörten oder in anderen Einheiten Verwendung fanden. Denn die Anzahl der eingesetzten Trompeter veränderte sich im Laufe der Jahre.

»Nach den Kavallerie-Reglements von 1720, 1727 und 1743 hatte jedes Kürassier-Regiment zehn Trompeter, einen bei jeder Kompagnie. Außerdem standen bei der Leibkompagnie ein Stabstrompeter und ein Pauker. Unter Friedrich Wilhelm II. erhielt jede Eskadron<sup>268</sup> nach Abschaffung der Kompagnie-Einteilung drei Trompeter, dagegen ging der Pauker ein, und der Stabstrompeter sollte die Pauken schlagen. So blieb es bis 1808.«<sup>269</sup>

Möglich erscheint, dass die Werkstatt Blanvalet aufgrund des von Kling angesprochenen Kavallerie-Reglements von 1720 beauftragt wurde, einen Satz Trompeten zu bauen, die 1721 fertiggestellt wurden. Dies erklärt die hohe Anzahl von fünf

<sup>266</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 314.

<sup>267</sup>Dank geht an die Firma Max & Heinrich Thein, Bremen, sowie an Dr. Gunther Joppig, München, für die Auskünfte zu diesem Instrument.

<sup>268</sup>Eine Eskadron bzw. Schwadron ist die kleinste taktische Einheit der Kavallerie. Eine Eskadron kann sich in Kompanien unterteilen. Fünf Eskadronen bilden ein Regiment.

<sup>269</sup>Constantin Kling: *Geschichte der Bekleidung, Bewaffnung und Ausrüstung des Königlich Preussischen Heeres. Auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät*, Weimar: Putze & Hölzer, 1902, Bd. 1, S. 116.

erhaltenen Trompeten aus diesem Baujahr. Wahrscheinlich fertigte Blanvalet alle Instrumente für die zehn Trompeter der später unter »Leib-Kürassier-Regiment Großer Kurfürst (Schlesisches) Nr. 1« bekannten Einheit, die 1718 auf zehn Kompanien erweitert wurde. Später bestand diese Einheit aus vier bis fünf Eskadronen.<sup>270</sup> In Verbindung mit den Angaben von Kling bedeutet dies, dass zwischen zehn und 15 Trompeter innerhalb dieses Regiments angestellt waren. Die nur schriftlich überlieferten Blanvaletschen Trompeten von 1747 sowie die Trompete von Krause aus dem Jahr 1797 sind demnach Erweiterungen des Instrumentenbestandes oder Ersatz für verloren gegangene bzw. bei Kriegshandlungen zerstörte Instrumente.

Der komplette Trompetensatz muss jedoch weitaus größer gewesen sein. Denn silbernen Instrumenten wurde in der Regel immer eine Repräsentationsfunktion zu Teil, während die Musiker für den alltäglichen Einsatz, z. B. im Feld, Trompeten aus Messing verwendeten. Laut Kling muss dies auch hier der Fall gewesen sein:

»Was die Trompeten anbelangt, so besaßen alle Kürassier-Regimenter neben den gewöhnlichen messingnen eine Garnitur silberner Trompeten, die teils in dem unglücklichen Kriege 1806/7 verloren gingen, teils nach dem Kriege an neuerrichtete Regimenter abgegeben wurden. Viele gerettete silberne Trompeten der alten Regimenter mußten bei der Notlage 1809/10 eingeschmolzen werden.«<sup>271</sup>

Die Angaben Klings für die silbernen Trompeten lassen sich in verschärfter Form auch auf die messingnen Instrumente übertragen. Denn während die Ausstattungen aus Silber sowohl einen höheren materiellen als auch ideellen Wert aufwiesen, waren die Trompeten aus Messing vor allem »Gebrauchsgegenstände« im militärmusikalischen Alltag und während kriegerischer Auseinandersetzungen. Die Angaben Klings erklären auch, warum uns heute so wenige Metallblasinstrumente vorindustrieller Zeit aus preußischer bzw. Berliner Fertigung erhalten sind. Denn es ist davon auszugehen, dass mit den Alltagsinstrumenten aus Messing viel pragmatischer verfahren wurde, wenn es im Schadensfall um das Einschmelzen derselben ging, um aus dem Material neue Instrumente oder andere Gegenstände zu fertigen. Die repräsentativen Silberinstrumente hingegen wurden weitaus sorgfältiger behandelt, da sie einerseits besonders wertvoll waren und andererseits die Trompeter in besonderem

<sup>270</sup>Angaben laut [http://wiki-de.genealogy.net/KR\\_1](http://wiki-de.genealogy.net/KR_1). Zugriff am 16. August 2017.

<sup>271</sup>Ebd., Bd. 1, S. 117.



Abbildung 17: Parforcehorn. Blanvalet, Berlin um 1725. Gesamtansicht. Foto: Graham Wells.

Maße als königliche Würdenträger repräsentierten. Lediglich in äußersten Notlagen wie beispielsweise der durch die Niederlage gegen Napoleon Bonaparte im Jahr 1806 ausgelösten schweren Finanzkrise – Preußen musste unter anderem eine Entschädigung in Höhe von 120 Millionen Franc an Frankreich zahlen<sup>272</sup> – wurden von Seiten des Staates Dinge zur Finanzierung herangezogen, die einen hohen repräsentativen und materiellen Wert aufwiesen. Aus heutiger wissenschaftlicher Sicht ist es als Glücksfall anzusehen, dass das Leib-Kürassier-Regiment »Großer Kurfürst« die Instrumente von Blanvalet bewahrte. Die Trompeten aus diesem Bestand sind die einzigen erhaltenen Trompeten der Metallblasinstrumentenmacher Blanvalet. Die drei weiteren auf der Wiener Ausstellung 1892 präsentierten Instrumente konnten, sofern überhaupt erhalten, bisher nicht ausfindig gemacht werden.

Neben Trompeten fertigte die Werkstatt Blanvalet auch Parforcehörner. Heyde

<sup>272</sup>Vgl. Clark: *Preußen*, S. 365. Darüber hinaus gibt Clark an, dass die Gesamtkosten aufgrund der französischen Besetzung von August 1807 bis Dezember 1808 von Zeitgenossen auf 216,9 Millionen Taler geschätzt wurden. Zum Vergleich: 1816 betrug die Staatseinnahmen 31 Millionen Taler.



Abbildung 18: Parforcehorn. Blanvalet, Berlin um 1725. Detailaufnahme des Schallstücks mit der Signatur »FAIT A BERLIN PAR DES BLAN VALET«. Foto: Graham Wells.



Abbildung 19: Parforcehorn. Blanvalet, Berlin um 1725. Detailaufnahme vom Beginn des Mundrohrs. Foto: Graham Wells.

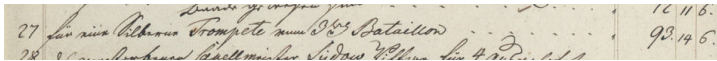


Abbildung 20: »Für eine silberne Trompete vom 3<sup>ten</sup> Bataillon.« Ausschnitt des Eintrags zu einer silbernen Trompete in der königlichen Schatullrechnung vom 24. August 1754. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *BPH Rep. 47, Nr. 907*, (= Designation der Königl. Schatullrechnungen (»Chatouille Rechnungen«), 1742–1786), fol. 17r.

wies in diesem Zusammenhang auf ein Instrument hin, welches sich auf Schloss Marienburg bei Hannover befunden hat. Dieses ist mit der Signatur »FAIT A BERLIN PAR LES BLAN VALET« versehen, was darauf hinweist, dass zumindest zeitweise mehrere Mitglieder der Familie Blanvalet gleichzeitig den Metallblasinstrumentenbau ausübten. Als das Welfenhaus im Jahr 2005 einen Großteil seiner Kunst- und Kulturschätze über das Auktionshaus Sotheby's versteigerte, war das Parforcehorn Teil des Lot 846. Dr. Graham Wells sei die Auskunft verdankt, dass drei weitere dieser Hörner von Blanvalet Teil der Auktion waren, so dass insgesamt vier Hörner bzw. zwei Hörnerpaare aus der Werkstatt Blanvalet bekannt sind.<sup>273</sup> Leider ist nicht bekannt, an welche Privatperson oder Institution die Instrumente verkauft wurden, so dass ihr Verbleib derzeit als unbekannt eingestuft werden muss.

In Archivalien ließen sich bisher keine Nachweise für Instrumente von Blanvalet finden. Da viele Akten, z. B. militärische Dokumente wie die Handakten von Generälen, nur gering erschlossen sind, besteht hier noch größerer Forschungsbedarf, der im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten war. Bei der Auswertung der bisher erschlossenen Akten mit bekannten Hinweisen auf Musikinstrumente konnten nur Rechnungen von Friedrich Gabriel August Kirst für Holzblasinstrumente ausfindig gemacht werden konnten.

Ein vergleichbarer Nachweis findet sich in den Schatullrechnungen Friedrichs des Großen. Diese verzeichnen am 24. August 1754 die Ausgabe von 93 Talern, 14 Groschen und 6 Pfennigen »für eine silberne Trompete vom 3<sup>ten</sup> Bataillon« (siehe Abbildung 20). Leider ist kein Hersteller des Instruments benannt. Aufgrund des Hofprädikats für die Werkstatt Blanvalet und der erhaltenen silbernen Trompeten ist es sehr wahrscheinlich, dass auch diese in den Schatullrechnungen verzeichnete Trompete von dem Berliner Hersteller gefertigt wurde.

<sup>273</sup>Vgl. hierzu die Abbildungen 17, 18 und 19.

## 8 August Friedrich Krause

### 8.1 Geschichte der Werkstatt Krause

August Friedrich Krause (5. Mai 1753 in Leipzig bis 23. April 1806 in Berlin) war als Metallblasinstrumentenmacher ab 1781 zunächst in Potsdam, ab 1791 in Berlin tätig. Krause konnte sich nicht nur sehr schnell ein großes Rénomée erarbeiten, an seinem Werdegang lässt sich auch sehr gut der Wandel vom »Alten Handwerk« zur modernen Manufaktur ablesen. Er war selbstbewusst genug, mit einer gewissen Hartnäckigkeit Anträge an die Regierung zu seinem Vorteil zu stellen. Hierdurch sind eine Vielzahl handschriftlicher Akten erhalten, die Auskunft über die Entwicklung seiner Werkstatt geben.

August Friedrich Krause entstammte einer Instrumentenmacherfamilie. Bereits sein Vater war in Leipzig als Trompetenmacher tätig.<sup>274</sup> Vermutlich lernte er sein Handwerk auch bei ihm oder einem anderen Meister in Leipzig.

Die bereits im Kapitel 5 dargestellten Werbeversuche im Rahmen der Peuplierung unter Friedrich II. zielten nicht nur auf den wirtschaftlichen, sondern auch auf den militärischen Bereich ab. August Friedrich Krause ließ sich von den damit verbundenen Möglichkeiten begeistern und wurde 1772 »unter des Prinzen Heinrich Kgl. Hoheit regt. [Regiment] als Soldat«<sup>275</sup> eingestellt. Nach dem Ende seiner Militärzeit und der Verabschiedung aus dem Regiment im Jahr 1779 begab er sich nach Potsdam, um eine Werkstatt für Metallblasinstrumente zu eröffnen.<sup>276</sup> Diese schien sich gut zu entwickeln. Am 23. Dezember 1782 wandte sich Krause schriftlich mit der Bitte an den König,<sup>277</sup> dass ihm für seine »Fabrique von messingenen blasenden Instrumenten allerley Art entweder ein Vorschuß von 500 rt. oder ein Hauß allhier

<sup>274</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 360. Laut Heyde liegt in entsprechender Eintrag im Taufbuch der Kirchgemeinde St. Thomas in Leipzig vor.

<sup>275</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 26 Manufaktur- und Kommerzkollegium, Tit. 356, Nr. 38*, fol. 2r.

<sup>276</sup>Vgl. ebd., fol. 2r.

<sup>277</sup>Diese schriftliche Eingabe wiederholte eine mündliche Vorstellung Krauses vom 24. November 1782 mit diesem Anliegen.

gegeben werden möchte.«<sup>278</sup>

Ob lediglich beengte Platzverhältnisse der Grund seines Gesuchs waren, oder Krause aufgrund einer guten Auftragslage seine Produktion erweitern wollte, geht aus dem Schreiben nicht hervor. Im weiteren Verlauf seines Ersuchens präziserte und erweiterte der Metallblasinstrumentenmacher seine Forderungen dahingehend,

»daß mir eines von denen am Canal stehenden und von hier entwichenen Fabricanten Lautensack zur Fabrique gegeben und jetzt von dem Kauffmann Hato<sup>279</sup> benutzt werdenden Häuser, die aber jetzt von Miethsleuten bewohnt sind, außerdem ein Privilegium dergestalt gegeben werden, daß die Einbringung derer blasenden Instrumente von auswärts gänzlich verboten werden. Als ein aus Sachsen gebürtiger aus Leipzig wünsche ich Wohl auch meiner Familie hier im Lande bleiben zu können, und [...] [bei] dieser Arbeit [als] ein getreuer Bürger und Unterthan conseriert zu werden.«<sup>280</sup>

Die Regelungen, auf die sich Krause in seinem Gesuch berief, gestatteten solch eine Unterstützung jedoch nur für Kolonisten. Scheinbar hatte Krause diesen Status

<sup>278</sup>Brandenburgisches Landeshauptarchiv: *19 Potsdam 2782*, (= Anfertigung von Musikinstrumenten in Potsdam, insbesondere durch Krause, 1778–1784), fol. 3v.

<sup>279</sup>Weitere Schreibweisen im Verlauf der Akte: Hatow, Hoto, Hothko, Hothow. Krause bezieht sich auf Johann Christian Daniel Lautensack (1737–1793) und Thomas Hohto junior. Lautensack war ein Baumwollfabrikant und gründete 1764 in Potsdam die erste preußische Manchesterfabrik, d. h. eine Fabrik zur Herstellung von Cordstoffen und Cordbekleidung. Der Name »Manchesterfabrik« kommt daher, dass Cord zunächst vor allem im britischen Manchester hergestellt wurde. Thomas Hohto senior war Teilhaber dieser Fabrik. Bereits 1768 verließ Lautensack das Unternehmen, so dass es von nun an allein durch Hotho geführt wurde. 1775 übernahm Thomas Hohto senior auch die Geschäfte der Berliner Manchesterfabrik und sicherte sich 1778 ein Monopol für die Herstellung von Manchesterwaren. Zu diesem Zeitpunkt war bereits Thomas Hohto junior in der Geschäftsführung aktiv, welche er nach dem Tod seines Vaters 1780 endgültig übernahm. Da der Betrieb von zwei großen Manchesterfabriken unwirtschaftlich war, vereinigte Hotho jun. die Produktion am Berliner Standort und gab die Potsdamer Fabrik auf. August Friedrich Krause bezieht sich in seinem Gesuch also auf ein Haus auf dem Gelände der stillgelegten Potsdamer Manchesterfabrik, deren Räume anscheinend zu Mietwohnungen umgebaut wurden. Vgl. hierzu auch: Matthias Hahn: »Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften. Manchesterfabrik von Hotho und Welper«, hrsg. v. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2006, URL: [http://www.berliner-klassik.de/bk\\_stadtplan/gui/pdfexport.php?id\\_ort=83](http://www.berliner-klassik.de/bk_stadtplan/gui/pdfexport.php?id_ort=83), Zugriff am 12.06.2017.

<sup>280</sup>Brandenburgisches Landeshauptarchiv: *19 Potsdam 2782*, fol. 3v.



verwirkt, da er sich aufgrund seines Dienstes im Regiment des Prinzen Heinrich bereits längere Zeit in Preußen befand. Fest steht jedenfalls, dass sein Gesuch abgelehnt wurde. Zunächst äußerte sich am 1. Februar 1783 der Potsdamer Magistrat hinsichtlich des Häuserwunsches abschlägig, »da sich der p Hothko nur in Berlin aufhält, indes die [...] Fabrike fortnutzt; so kann wohl dem Gesuche des p Krausen nicht deferiret werden.«<sup>281</sup> Schließlich erfolgte mit Schreiben vom 15. April 1783 von höchster Stelle die Ablehnung, dass »das Gesuch des p Krause, wegen Bewilligung eines dieser Häuser nicht stattfinden kann.«<sup>282</sup>

Als weiteres Zeugnis über Krause findet sich in den Akten ein Schreiben eines Potsdamer Regierungsbeamten vom 5. Februar 1783. Zunächst äußerte auch er sich ausführlich über die Eigentums- und Nutzungsverhältnisse der Häuser am Kanal, gab aber anschließend einen ausführlichen Einblick in die Werkstatt Krauses.

»Was hingegen den Music-Instrumentenmacher Krause betrifft, hat er mir selbst verschiedene original Bestellungen außer den Preuß. Landen, ja sogar aus St. Petersburg und Wien von ansehnlich Parthien, vorgezeigt, welche Arbeiten er vorzüglich dem Umstande zugeschrieben hat, weil theils öfters fremde Musicanten hier durchreisen, theils auch andere hier gestandene Musicanten sich nach anderen Theilen von Europa verbreiten. Hienächst weil der Ruf der in Leipzig gemachten musicalischen Instrumente nicht mehr der vorige sein soll. Weshalb dieser Suppl. auch [...] etl[iche] Gesellen u[nd] Lehrburschen halten muß, und sich deshalb ein besonders Haus wünschet, da er jetzt noch zur Miethe wohnen muß.«<sup>283</sup>

Auch wenn sich der Beamte sehr positiv über August Friedrich Krause äußerte, so führte dies nicht zu einer Gewährung der Privilegien für den Metallblasinstrumentenmacher. Dennoch waren die Behörden nicht grundsätzlich gegen eine Förderung Krauses und auch nicht gegen die Einräumung eines Monopols. Sie waren zu diesem Zeitpunkt nur noch nicht von der Leistungsfähigkeit der Werkstatt des Metallblasinstrumentenmakers überzeugt und schrieben als Begründung vom 5. Februar 1783 weiter:

---

<sup>281</sup>Ebd., fol. 4r.

<sup>282</sup>Ebd., fol. 6.

<sup>283</sup>Ebd., fol. 4v.

»Was aber das von solchem nachgeführte Verboth von Einbringung aller fremden blasenden Instrumente betrifft und daß ihm zu ihrer Anfertigung ein ausschließendes Privilegium bewilliget werden mögte, so hat derselbe zuförderst seine Fabrication der blasenden Instrumente soweit zu poussieren, daß er nachzuweisen vermag, selbige für eben den Preis und in der Güte wie die fremden liefern zu können und daß er im Stande sey, den inländischen Bedarf dieser Instrumente hinreichend zu fourniren, sodann aber nach Befund der Umstände auf sein diesfälliges Gesuch [*unleserliches Wort*] Resolution zu gewärtigen.«<sup>284</sup>

August Friedrich Krause sollte sich in den weiteren Jahren als arbeitsreicher Fall für die Behörden erweisen, denn er ging mit einer gewissen Penetranz zu Werke: Auf jeden abgelehnten Antrag erfolgte von ihm ein neuer Antrag. Mit der Ablehnung vom 5. Februar 1783 war er in keinster Weise einverstanden und erwiderte durchaus ungehalten am 9. Juli 1783:

»Eine ordinaire Concession dienet mir zu gar nichts [...]. Ich biete keine Probe an, sondern kann beweisen, daß ich im Stande bin, das ganze Land mit dergleichen Instrumente, soviel nur gebraucht werden, hinlänglich zu fourniren, weil ich alsdann so viele Leute mehr annehmen und Arbeit geben kann, meine Instrumente sind eben so gut oder beßer, wie die ausländischen und ich verkaufe solche für eben den Preiß.«<sup>285</sup>

Die Kurmärkische Kriegs- und Domänenkammer beauftragte daraufhin den Potsdamer Magistrat damit, die Werkstatt Krause »genau zu untersuchen« und innerhalb von vier Wochen einen Bericht darüber vorzulegen,

»ob der Krause im Stande ist, die zum inneren Landesbedarf erforderlichen Instrumente von vollkommen guter Qualität und zu den Preisen, wofür solche jetzt zu erhalten stehen, anzufertigen, und ob es nothwendig ist, dergleiche fremde Waaren zu verbieten. Wenn obgleich dem Supplicanten kein Privilegium exclusivum bewilliget werden kann, zumahl da vermutlich schon von mehreren dergleichen Instrumente

<sup>284</sup>Brandenburgisches Landeshauptarchiv: 19 Potsdam 2782, fol. 6.

<sup>285</sup>Ebd., fol. 7v.

im Lande gemacht wurden, so wird jedoch auf den Fall, daß es nützlich gehalten wird, das Verboth der fremden Instrumente ergehen können.«<sup>286</sup>

Interessant an diesem Schreiben ist, dass die Kriegs- und Domänenkammer keinen Überblick über die aktiven Metallblasinstrumentenmacher in Preußen besaß, sondern die Informationen zunächst einholen musste. Die bereits zu diesem Zeitpunkt positive Einschätzung für protektionistische Maßnahmen in Form eines Importverbots Metallblasinstrumenten nicht-preußischer Fertigung war ganz dem Zeitgeist des Merkantilismus geschuldet. Der Magistrat Potsdam erwiderte an die Kriegs- und Domänenkammer am 29. August 1783:

»Erw. Wohlgeboren berichten mit ad Rescript: vom 29ten July, so bey uns den 17ten August eingegangen, das Gesuch des Instrumentenmachers Krause betreffend, haben wir dem Krause am heutigen Tage aufgegeben ohne Zeit=Verlust ein aus Meßing auszuarbeitendes Probe=Instrument anzufertigen, und an den Königl. Cañer=Musicum Herrn Antoni<sup>287</sup>, als welcher gegenwärtig die Hautboisten=Schule dirigiert, abzuliefern, welchen letztern wir zugleich requiriert haben, sich von der Selbstverfertigung des Instruments von dem p Krause zu überzeugen, und hiernächst Proben damit anzustellen, und von dem Erfolg Nachricht zu geben, so wir nun Auskunft, wer dergleichen Instrumente in hiesigen Landen verfertige, auch haben wir uns das Gutachten des p Antoni erbeten, ob es rahtsam sey, dergleichen fremde Waaren zu untersagen.«<sup>288</sup>

Das Gutachten Antonis ergab, dass die Instrumente aus Krauses Werkstatt teurer waren als die importierten. Auch gäbe es insgesamt nur drei Metallblasinstrumentenmacher in ganz Preußen, so dass es sich schwierig gestalten könnte, den Bedarf

<sup>286</sup> Ebd., fol. 7r.

<sup>287</sup> Ein Vorname ist nicht überliefert. Laut Henzel war Antoni ab 1784 Direktor der Potsdamer Armeehautboistenschule; Vgl. Christoph Henzel: »Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 1)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. v. Günther Wagner, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1999, S. 36–66, hier S. 62. Aufgrund der Angaben in den Akten war Antoni bereits spätestens 1783 als Dirigent in der Schule aktiv.

<sup>288</sup> Brandenburgisches Landeshauptarchiv: *19 Potsdam 2782*, fol. 12.

an diesen Instrumenten nur durch eigene Produktion zu decken. Der Magistrat Potsdam schrieb daraufhin am 20. Januar 1784 der Kurmärkischen Kriegs- und Domänenkammer:

»[...] So die von dem Instrumentenmacher Krause zu Potsdam bestunde Preise, wofür derselbe die von Meßing gefertigten blasenden Instrumente zu verkaufen im Stande ist, höher als diejenigen für dergleichen von auswärts eingehende Instrumente sind. [...] [Hierdurch es] bedenklich seyn dürfte, den Eingang der fremden blasenden Instrumente zu verbieten, weil zur Zeit nur drey Künstler mit [...] des Supplicanten in hiesigen Landen sind, die dergleichen Instrumente verfertigen [...].«<sup>289</sup>

Aufgrund dieser Empfehlung lehnte auch die Kriegs- und Domänenkammer das Privilegium exclusivum sowie das Importverbot ausländischer Instrumente ab.<sup>290</sup> August Friedrich Krause ließ sich davon jedoch nicht erschüttern und stellte bereits am 23. Februar 1784 erneut ein Immediatgesuch. In seinem Antrag gab er unter anderem Auskunft über die bisherige und aktuelle Auftragslage seiner Werkstatt.

»Wenn nun aber allgroß. König, ich ein Privilegium um so mehr bedürftig, da ich seit anno 1781 für 1538 rth. blos an Meßing blasenden Instrumenten nach Ausland geschickt, wie solches das anliegende Attest des hiesigen Accise Amts beweiset und diese Jahr allein über 1000 rthl. eine Bestellung an blasende Instrumente dahin abzusenden habe, auch beinahe so viel in Berlin selbst an denen Kaufleuten absetzen, welche den Preiß meiner Instrumenten nicht zu hoch finden, indem der Meßing hier theurer als auswärts ist.«<sup>291</sup>

Diese Angaben zeigen die rasante Entwicklung der Werkstatt, zumindest hinsichtlich des Umsatzes. Während Krause in den ersten drei Jahren seiner Tätigkeit Instrumente für durchschnittlich 512 Rthl. ins Ausland absetzen konnte, erhielt er bereits Anfang 1784 einen Auslandsauftrag in Höhe von 1000 Rthl. Hinzu kamen Aufträge in nahezu gleicher Höhe von Berliner Kaufleuten, sowie wahrscheinliche

<sup>289</sup> Brandenburgisches Landeshauptarchiv: 19 Potsdam 2782, fol. 22.

<sup>290</sup> Vgl. ebd., fol. 23.

<sup>291</sup> Ebd., fol. 24.

Einnahmen aus dem direkten Verkauf. Legt man im Zusammenhang mit einem späteren Auftrag von ca. 1788 den bei Thouret überlieferten Preis von fünf Talern pro Flügelhorn zu Grunde<sup>292</sup>, so haben die von Krause beschriebenen Auslandsaufträge zwischen 1781 und 1783 einen Gesamtumfang von etwa 320 Instrumenten, der von ihm angesprochene Auftrag von 1784 allein einen Umfang von etwa 200 Instrumenten. Hinzunehmend die Instrumente, die Krause neben den Auslandsaufträgen in Berlin absetzte, fertigte er bereits in den ersten Jahren des Bestehens seiner Werkstatt etwa 200 bis 220 Instrumente jährlich, später deutlich mehr. Dies sind jedoch nur vage Hochrechnungen, da die Angaben Krauses nicht verifiziert werden können. Da er mit enormen Nachdruck versucht, seine Forderungen durchzusetzen, ist es durchaus im Rahmen des Möglichen, dass er die Anzahl seiner verkauften Instrumente etwas höher ansetzte, als dies der Realität entsprach. Krauses Ausdruck, »seit anno 1781 für 1538 rth. blos [!] an Meßing blasenden Instrumenten« ins Ausland geschickt zu haben, deutet darauf hin, dass er vermutlich bereits seit Gründung seiner Werkstatt auch Schlaginstrumente herstellte.

Krause gab selbst ein Problem an, dass ihn laut seinen eigenen Angaben jedoch nicht den Absatz beeinträchtigte. Denn er musste seine Messingplatten aus dem Werk Heegermühle beziehen, welches aufgrund des notwendigen Imports der Rohstoffe das Messing mit höheren Kosten herstellte und somit auch teurer verkaufen musste als vergleichbare Messingwerke außerhalb Preußens.<sup>293</sup> Hierdurch wurde der Einkauf der Messingplatten für Krause ebenfalls teurer und er konnte seine Instrumente nicht so günstig anbieten wie beispielsweise die Leipziger Manufakturen.

Möglicherweise ignorierten die Behörden ein weiteres Schreiben Krauses zunächst, denn erst am 21. August 1786 leitete die Kriegs- und Domänenkammer einen entsprechenden Brief an den Potsdamer Magistrat weiter. Daraus wird deutlich, dass Krause zwischenzeitlich wiederholt auf sein Gesuch hinwies. Die Beamten gingen auch auf die Preisproblematik ein und schrieben:

»[...] der Instrumentenmacher Krause zu Potsdam ist zwar noch vom unterm 20ten Januar 1784 [...] verlesenen Rescripte mit vom aufgeführten Verbothe der Einbringung der fremden Blase Instrumente

<sup>292</sup>Vgl. Georg Thouret: »Zur hundertjährigen Geschichte der preußischen Infanterie-Hornsignale«, in: *Jahrbücher für die deutsche Armee und Marine* Jg. 70 (1889), S. 90–98, S. 92, siehe auch unten.

<sup>293</sup>Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 6.

abgewiesen worden. Derselbe hat aber nun am 10ten d[es]. M[onats]. wiederholentlich darum gebeten. Weil nun noch ein ziemlicher Unterschied der Preise zwischen seinen und den auswärtigen Blase Instrumenten ist, welches von dem hohen Preise des inländischen Meßings herrühren soll, so hat das 5te Departement des General Directorii an das Hütten Departement geschrieben, und ist darüber von demselben abschriftlich anliegende Auskunft eingegangen. Wenn hierdurch der Preis der im Lande von dem Krause abzusetzenden Instrumente wohlfeiler und allenfalls nur um 10 pro Cent. theurer als die Fremden werden sollten, so sind Wir [... bereit ...] auf das Verboth der ausländischen Instrumente mit Ausschluß der Trompeten welche bei der Armee und bei den großen Musicen nötig sind, und nicht von jedem Instrumentenmacher mit dem gehörigen Wohlklange verfertigt werden, bei unserer höchsten Person anzutragen. Ihr habt also hierüber so wohl den Krause als einige dortige Tonkünstler vernehmen zu lassen und von dem Erfolg zur weiteren Verfügung binnen Vier Wochen zu berichten. [...]<sup>294</sup>

Die angeforderten Urteile der Musiker sind nicht überliefert, jedoch stellte der Potsdamer Magistrat in seinem Antwortschreiben vom 15. Oktober 1786 fest, dass Krauses »Fabricata das Zeugnis eines Kenners zu ihrem Vortheil erhalten«<sup>295</sup> haben. Der Potsdamer Metallblasinstrumentenmacher wäre jedoch nicht in der Lage, »mit Leipzig gleiche Preise zu stellen«, so dass das »Verbote vor fremden Instrumenten wol nicht mehr sonderlich werden« wird. »Nur die Ausschließung der Trompeten von diesen Verbote, findet dero Krause für sich nachtheilig«, da der Musikdirektor Jacobi angab, »daß seine Trompeten wohlklingend und von Werth sind.«<sup>296</sup>

Krause war also nicht in der Lage, seine Instrumente zu einem vergleichbaren Preis wie die importierten Trompeten und Hörner zu verkaufen. Dies stellte ihn zwangsläufig vor ein ökonomisches Problem. Einerseits versuchte er, seine Instrumente so günstig wie möglich zu verkaufen, andererseits konnte er dennoch nicht genügend Ware absetzen, da sie immer noch teurer war als die importierten Instrumente. Krause befand sich in einer Art wirtschaftlichem Teufelskreis, dem er durch das Erlangen

<sup>294</sup> Brandenburgisches Landeshauptarchiv: 19 Potsdam 2782, fol. 25.

<sup>295</sup> Ebd., fol. 26r+v.

<sup>296</sup> Ebd., fol. 26v.

einer Monopolstellung zu entrinnen versuchte. Der Ausschluss der Zollerhöhung für die Trompeten machte die Situation für ihn nicht besser. Diese Instrumente waren in nahezu sämtlichen militärischen Einheiten im Einsatz und damit eines der Hauptprodukte der Metallblasinstrumentenmacher im 18. Jahrhundert. Gleichzeitig zeigt sich auch die Diskrepanz auf Seiten des Staates. Die Einheiten benötigten eine zuverlässige Versorgung mit Trompeten, da sie in ihrer Funktion als Signalübermittler eine bedeutende Rolle einnahmen. Diese Versorgungssicherheit hatte Vorrang vor der merkantilistischen Auffassung, so viele Produkte wie möglich im Inland fertigen zu lassen.

Trotz seiner abgelehnten Gesuche ließ sich Krause nicht verunsichern und fertigte weiter Instrumente. Hinsichtlich der Durchsetzung seiner Interessen versuchte er neue Wege zu beschreiten und beantragte am 17. März 1787 das Hofprädikat.

»Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König, Allernädigster König und Herr,

Nachdem ich zeithero für Ew. Königliche Majestät sowohl die bey der Capelle als zur Jagd gebrauchte metallene musicalische Instrumente und zwar stets zur allernädigsten Zufriedenheit angefertigt habe, und daher wünsche, mich dieses Verdienstes fernerhin erfreuen zu können, so bitte ich allerunterthänigst,

daß Ew. Königliche Majestät [...] geruhen wollen, mir mittelst Patent zu Dero Hof Instrumentenmacher zu ernenen, und dadurch zugleich die Praerogativen zu erteilen, daß der Bedarf solcher Instrumente bey der Armee von mir verfertigt werden, weil solche sonst außerhalb Landes eingegangen sind, das Geld aber alsdann im Lande bleibt, und mit übrigen, womöglich, wie dem Instrumentenmacher Kirsch[!] <sup>297</sup>, der die hölzernen blasenden Instrumente macht, eine kleine Pension huldreichst angedeihen laßen.

In der allertiefsten Submission ersterbe ich

Ew. Königliche Majestät

Potsdam den 17ten Maerz 1787

<sup>297</sup>Krause meint hier den Hofinstrumentenmacher für Holzblasinstrumente, Friedrich Gabriel August Kirst.

allerunterthänigster Knecht  
der Instrumentenmacher Krause.«<sup>298</sup>

Krause erhielt das Prädikat bereits am 24. März 1787, also eine Woche später, ohne weitere Nachweise zugesprochen.

»Wir Friedrich [...] Thun kund und geben hiermit zu wissen, daß wir den blasenden Instrumentenmacher Krause zu Potsdam, wegen seiner bewiesenen Geschicklichkeit, zu unserem Hof Instrumentenmacher, allergnädigst ernandt und angenommen haben. [...] Diejenige metallene musicalische Instrumenten, so wir bey ihm für unsere Capelle, oder zur Jagd, bestellen lassen werden, soll er jederzeit mit allem Fleiß und Geschicklichkeit verfertigen und zu billigen Preysen prompt abliefern.«<sup>299</sup>

Krauses Hartnäckigkeit zahlte sich folglich aus. Die Antragsbewilligung binnen Wochenfrist, die alles andere als den Normalfall darstellte, lässt sich mit dem über Jahre geführten Schriftwechsel zwischen August Friedrich Krause und den Behörden erklären, so dass bereits genügend Empfehlungen und Stellungnahmen für den Metallblasinstrumentenmacher vorlagen. Denn normalerweise erfolgte eine umfassende Prüfung des Antragstellers auf ein Hofprädikat. Es lässt sich daraus aber auch ableiten, dass Krause weiterhin über ein großes Renommée verfügt haben muss, sonst hätte er das Prädikat nicht erhalten. Bemerkenswert ist, dass Krause nur die Fertigung der Metallblasinstrumente für die königliche Hofkapelle und für die Jagd zugesprochen wurde, wo doch vor allem im Bereich der Militärintstrumente Bedarf bestand und er gerade auch dies ausdrücklich beantragte. Dem standen jedoch formale Gründe entgegen. Denn seit 1691 waren die Kupferschmiede und Instrumentenmacher Blanvalet in Berlin etabliert. 1780 erhielten sie vom Oberkriegscollegio das Versprechen, dass die Aufträge für die Fertigung von Trommeln und Trompeten für den militärischen Bereich bevorzugt an ihre Werkstatt vergeben werden sollen.<sup>300</sup>

<sup>298</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 14 Kurmark, Tit. XIII c, Nr. 1 Bd. 5*, (= Bestellungen der Hofbediensteten, 1787–1798), fol. 17.

<sup>299</sup> Ebd., fol. 18.

<sup>300</sup> vgl. Brandenburgisches Landeshauptarchiv: *2 Kurmärkische Kammer S 2988*, fol. 8v–9r.



An diese Aufteilung der Aufträge zwischen den beiden Werkstätten wurde sich von Seiten des Hofes jedoch nicht gehalten. Mit der Reform des militärischen Signalwesens 1788 und der damit eingeführten schriftlichen Notation der Signale mussten auch neue Instrumente angeschafft werden. Die Entscheidungsträger entschieden sich für die von der Jagd bekannten Flügelhörner, da diesen ein starker und durchdringender Ton beschieden wurde. Thouret schrieb hierzu im Jahr 1889 folgendes:

»Mit der Bestellung und Abnahme wurde der Vice-Oberstallmeister und Major Graf v. Lindenau betraut, welcher sich zu diesem Zweck mit dem Potsdamer Instrumentenmacher Krause in Verbindung setzte. Der Kontrakt bestimmte den Preis pro Horn auf 5 Thaler; im ganzen wurden 200 Stück bestellt, alle nach gleicher Stimmung und Größe, mit starken juchtenen Gebinden und mit starken messingenen Querbügeln.«<sup>301</sup>

Die Reform des Signalwesens in der preußischen Militärmusik und die damit verbundene Einführung der Flügelhörner war auch für Krause ein einträgliches Geschäft. Da die Umstellung für die Wahrung der Einheitlichkeit der Signale recht schnell geschehen musste, war der kurzfristige Bedarf an diesen Instrumenten enorm.

»Jedes Füsilier-Bataillon erhielt später 9 Instrumente, die schlesischen zuerst, weil der König bei den Revuen in Schlesien bereits die neue Einrichtung erproben wollte. [...] Die endgültige Einführung der neuen Signale bei den Füsiliern und Fussjägern erfolgte durch Kabinetts-Ordre vom 25. Juni 1788. Bis dahin gab es bei der preussischen Infanterie nur Trommel-Signale [...]. Noch im Hauptquartier Guntersblum (in Rheinhessen) befahl der König, am 5. Mai 1793, die Anstellung eines Hornisten statt eines Tambours bei jedem Infanterie-Regiment und die sofortige Anschaffung der Hörner, damit die Hauptarmee am Rhein unverzüglich mit Ihnen ausgerüstet werden könnte. [...] Auf Vorschlag des Ober-Kriegs-Kollegiums wurden jedem Regiment 3 Hornisten zugeteilt, wofür 3 Tambours eingingen. Am Schluß

<sup>301</sup>Thouret: »Zur hundertjährigen Geschichte der preußischen Infanterie-Hornsignale«, S. 92.

des Jahres 1793 war also die gesamte preußische Infanterie zum ersten Male mit Signalhörnern ausgerüstet.«<sup>302</sup>

Es ist also davon auszugehen, dass August Friedrich Krause genügend Aufträge für seine Werkstatt bekam, jedoch weiterhin am untersten Rand seiner Preisgrenze agierte. Etwa im November 1790 übersiedelte er nach Berlin, wahrscheinlich, da er dort bessere Chancen für seine Werkstatt sah. Dort angekommen, versuchte er kurze Zeit später – ähnlich wie ca. zehn Jahre zuvor in Potsdam – eine Abgabebefreiung auf Messing, Kupfer und Blei sowie ein eigenes Haus zu erlangen. Wie bekannt, war die Regierung in Steuerangelegenheiten bedeutend strenger als in Titelanangelegenheiten. Nach dem Antrag zur zollfreien Einfuhr der genannten Rohstoffe wurde Krauses Werkstatt von Mitgliedern des Manufaktur- und Kommerzkollegiums am 7. Mai 1792 genau untersucht, wobei der Metallblasinstrumentenmacher folgendes zu Protokoll gab.

»[...] Ich heiße Aug. Friedr. Krause, bin 42 Jahre alt, aus Leipzig gebürtig, von wo ich vor 20 Jahren ins brandenburgische kam und unter des Prinzen Heinrich Kgl. Hoheit Regt. als Soldat ernannt wurde. Im Jahre 1779 erhielt ich meinen Abschied und begab mich nach Potsdam, wo ich die [Reststube?<sup>303</sup>] zu meiner jetzigen Fabrik machte; da ich meine vorzüglichen Bestellungen von Berlin aus bekam überdies meine Bedarfe an Blei und Messing von Berlin aus kochen lassen mußte und meine Anlage gern mehr ausbreiten wollte so zog ich vor 17 Monaten hierher. Am Anfang dieses Jahres bin ich mit dem p Worgitzky in Verbindung getreten der eigentl. nur meine Handlungsgeschäfte und Correspondarien besorgt. Ich habe einen starken Debit ins Ausland vorzügl: nach Petersburg und nach Moscau, nach Schweden und setze in Schlesisch-Preußen, und Westphalen und besonders fast für alle Kl: Preußl: Regimenter meine Waare ab. Schon seit einiger Zeit beschäftige ich 6 Arbeiter von denen 5 Ausländer sind die sehr gut nicht hinreichen alle Arbeit zu versehen. Nach einem ungefähren Anschlag verbrauche ich jährlich 25 Centner Messing und circa 4 Centner englisches Blei welches Blei zur Beförderung der Biegung in die Röhren

<sup>302</sup>Thouret: »Zur hundertjährigen Geschichte der preußischen Infanterie-Hornsignale«, S. 92 f.

<sup>303</sup>Aufgrund des beschädigten Papiers am Seitenumbruch nahezu unleserlich.

gegossen und bei der Bevorreitung geschmolzen wird. Da die Accise für letzteres sehr unbedeutend ist und ich für Anfertigung von Pauken jährlich wohl auf 3 Centner hierfür gebrauche so müßte ich lieber mein Gesuch wegen der Accise-Freiheit des Bleis auf das Kupfer beziehen. Allen Bedarf an Messing und Kupfer bekomme ich von dem Messingwerk aus Neustadt und pflege gewöhnl. selbst zur Abnahme und Besichtigung der Platten hinüberzureisen. Daß meine Fabricata den Vorzug vor den fremden haben erhellet aus den starken Bestellungen denen ich selten zu gehöriger Zeit genügen kann, außerdies könnte ich viele Zeugnisse von Sachverständigen aufweisen und glaube auch im Stande zu sein das ganze Land zu versorgen und dadurch vielleicht den gänzlichen Verbot aller fremden Instrumente der Art zu bewirken. Überdies ist der Vortheil von dem Import auf die Einfuhr der auswärtigen nicht beträchtl: weil ich genau weiß daß die Kaufleute nicht den Mehr Wehrth der Instrumente sondern bloß den Werth des darin verarbeiteten Messings angeben. Soviel mir bekannt ist bin ich der einzige Künstler meiner Art im Lande und hier in Berlin ist nur der Kupferschmied Blavallet [!] der sich aber bloß mit Verfertigung der Trompeten abgiebt die aber bei ihm nicht sehr gesucht werden. Im Durchschnitt kann ich mein Debit im Lande und außerhalb des Landes wohl auf 8000 rth berechnen. Die Lage meiner Wohnung ist für meine Fabrik nicht im mindesten vortheilhaft, und habe ich schon in einem Jahr dreimal ausziehen müssen; sollte ich meine Anlage erweitern so müßte ein eigenes Haus für mich von großer Wichtigkeit sein. In der Rücksicht daß ich wieder Geld ins Land ziehe und mehrere Arbeiter beschäftige glaub ich im Grunde darauf antragen zu dürfen daß ein hohes Fabrikens p Departement mir die Accise auf Messing, Kupfer ingl. auf Blei erlasse.«<sup>304</sup>

Krause fertigte also im Jahr 1792 neben den Metallblasinstrumenten nachweislich auch Pauken. Mit sechs Mitarbeitern war Krauses Manufaktur leistungsfähig genug, auch größere Aufträge zu bearbeiten. Interessant ist die Entwicklung des Umsatzes der Krauseschen Werkstatt im Vergleich zu den Gründungsjahren in Potsdam.

<sup>304</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 26 Manufaktur- und Kommerzkollegium, Tit. 356, Nr. 38*, fol. 2–4.

Während er in den ersten Jahren etwa 1000 Reichstalern umsetzte, stieg dieser im Jahr 1792 auf etwa 8000 Reichstaler. In gleichem Maße muss auch die Anzahl der gefertigten Instrumente gestiegen sein. Wieder ausgehend von den Angaben bei Thouret, d. h. fünf Taler pro Instrument,<sup>305</sup> fertigte Krause allein im Jahr 1792 mindestens 1600 Musikinstrumente, wofür täglich etwa fünf bis sechs Instrumente produziert werden mussten. Diese Hochrechnung deckt sich im Wesentlichen mit der verarbeitenden Messingmenge von 25 Zentner.<sup>306</sup> Wie Krause selbst schrieb, war die Auftragslage so gut, dass er seinen Auftraggebern eine gewisse Wartezeit bis zur Lieferung einräumen musste. Dies erklärt auch die Verbindung zu Friedrich Wilhelm Worgitzky (1766–1829), den Krause Anfang 1792 einstellte, damit dieser seine Schriftwechsel und Vertragsangelegenheiten als eine Art Prokurist regelte. So konnte Krause mehr Zeit mit der Fertigung von Instrumenten verbringen.

Anhand Krauses Angaben wird auch deutlich, wie schwer es gewesen sein muss, geeignete Mitarbeiter für den Metallblasinstrumentenbau in Preußen zu finden, da er überwiegend Ausländer<sup>307</sup> beschäftigte. Lediglich sein Geselle Joseph Caspar Gabler (1770–1818) war gebürtiger Berliner.<sup>308</sup> Krause klagte weiterhin über die hohen Rohstoffkosten. Vor allem dieser Faktor war der Grund dafür, dass der Metallblasinstrumentenbau in und um Berlin nie so expandieren konnte, wie er dies in den großen Zentren des Musikinstrumentenbaus wie beispielsweise in Nürnberg, Leipzig und später Markneukirchen tat.

Zum Ende des Berichts des Manufaktur- und Kommerzkollegiums wird ausgeführt, dass Krause mehrere Briefe mit Bestellungen aus St. Petersburg vorlagen. Ebenso schrieben die Beamten nieder, dass viele Trompeten und Posthörner fertig hergestellt waren.<sup>309</sup> Letzteres kann auf Absatzschwierigkeiten hindeuten, da Krauses Lager gut gefüllt schienen. Es ist also nicht verwunderlich, wenn der Metallblasinstrumentenmacher versuchte, Regelungen zu seinem Vorteil auszuhandeln. Auch schreckte er nicht davor zurück, seinen einzigen Konkurrenten in Berlin, die Kupferschmiede Blanvalet, negativ in der Form zu beurteilen, dass dieser »nur

<sup>305</sup> Vgl. Thouret: »Zur hundertjährigen Geschichte der preußischen Infanterie-Hornsignale«, S. 92.

<sup>306</sup> Laut Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen* entspricht 1 preußischer Zentner = 110 Pfund = 58,67 kg; d. h. 25 Zentner entsprechen etwa 1467 kg. Langtrompeten wiegen in der Regel ca. 800 Gramm, Flügelhörner ca. 1500 Gramm.

<sup>307</sup> Hiermit sind in diesem Zusammenhang alle Personen gemeint, die nicht aus Preußen stammen.

<sup>308</sup> Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 9.

<sup>309</sup> Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 26 Manufaktur- und Kommerzkollegium, Tit. 356, Nr. 38, fol. 4v.*

Trompeten abgiebt die aber bei ihm [Blanvalet] nicht sehr gesucht werden.«<sup>310</sup> Diese Form der Herabwürdigung seines Konkurrenten betrieb Krause an anderer Stelle noch intensiver. Auf diesen Punkt wird im weiteren Verlauf noch näher eingegangen.

August Friedrich Krause legte einen hohen Wert auf die Qualität seiner Instrumente, denn er überprüfte regelmäßig die von ihm bestellten Messingplatten im Heegermühler Werk. Eine Reise dorthin bedeutete am Ende des 18. Jahrhunderts noch immer ein mehrtägiges Unterfangen.<sup>311</sup> Der Aufwand ist umso beachtlicher, da Krause während seiner mehrtägigen Abwesenheit selbst keine Instrumente fertigen konnte und somit als Arbeitskraft in seiner Werkstatt fehlte.

In Bezug auf seinen Antrag auf Steuerbefreiung für den Bezug von Messing, Kupfer und Blei wurde, trotz der bisherigen Lieferungen Krauses, von Seiten des Hofes mit Schreiben vom 2. Juli 1792 eine Prüfung der Qualität seiner Instrumente in Auftrag gegeben. Es galt zu prüfen, ob der Metallblasinstrumentenmacher

»im Stande seyn wird, den im Lande erforderlichen Bedarf an meßingenen Blas-Instrumenten in gehöriger Qualitaet zu liefern; so befehlen Wir Euch zuvor das Gutachten einiger Stadt-Musicanten und Sachverständiger und Unserer Capelle über die Qualitaet der hier gefertigten Instrumenten zu erheben.«<sup>312</sup>

Binnen drei Wochen lagen drei entsprechende Gutachten vor, die sich durchweg positiv über die Qualität der Instrumente Krauses äußerten. Die erste Empfehlung gaben die Gebrüder Baumer, die als »Cornisten der regierenden Königin Majest[ät].«<sup>313</sup> benannt wurden und am 17. Juli 1792 folgendes zur Niederschrift legten:

<sup>310</sup> Ebd., fol. 3v.

<sup>311</sup> Mit Überprüfung der Messingplatten dürfte Krause hierfür insgesamt drei bis vier Tage gebraucht haben. Laut Vasold betrug die Durchschnittsgeschwindigkeit einer Kutsche gegen Ende des 18. Jahrhunderts 3,4 km/h. Bei einer einfachen Entfernung von Berlin nach Heegermühle (heute Finow) von ca. 45 km ergibt sich eine Reisezeit von 13 bis 14 Stunden für die einfache Wegstrecke. Vgl. Manfred Vasold: »Reisen zur Postkutschenzeit«, in: *Kultur & Technik. Das Magazin aus dem Deutschen Museum* 2005, Nr. 2, S. 52–54, URL: [http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020\\_Dokumente/040\\_KuT\\_Artikel/2005/29-2-52.pdf](http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020_Dokumente/040_KuT_Artikel/2005/29-2-52.pdf), Zugriff am 19.12.2016.

<sup>312</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 26 Manufaktur- und Kommerzkollegium, Tit. 356, Nr. 38*, fol. 7.

<sup>313</sup> Ebd., fol. 9r.

»Die Instrumente welche der p Krause verfertigt sind in allgemein guten Ruf. Wir haben jetzt selbst Hörner von ihm, mit denen wir vollkommen zufrieden sind. Sie sind fein und egal ausgearbeitet, haben daher einen reinen und schönen Ton und blasen sich sehr leicht.

Er arbeitet ganz nach Pariser Art seine Hörner weil ihn die Hr. Palsa u[nd]. Thürschmidt Cornisten S[eine]r. Maj[estät]. des Königs schon lange hierzu Anleitung gegeben haben und er allen Fleiß angewendet hat den Pariser Hörnern welche bis jetzt die besten sind, in der Güte ganz gleich zu kommen. Überdem besitzt er die besondere Geschicklichkeit einem jeden Virtuosen auf dem Horn nach seinem Verlangen und Geschmack dasselbe auszuarbeiten; die Hörner welche in Wien, Dresden, Neukirchen im Vogtlande u[nd] Hanau verfertigt werden kömen den Krauseschen nicht gleich.

Vorgelesen genehmigt u[nd] unterschrieben

Gebrüder Baumer«<sup>314</sup>

Ein zweites Empfehlungsschreiben gab am 18. Juli 1792 Carl Türrschmidt (1753–1797)<sup>315</sup> ab, der als »Cornist in der Capelle S[eine]r. Maj[estät]. des Königs«<sup>316</sup> tätig war.

»Daß im ganzen teutschen Reiche Krause der erste und einzige sey der so gute Hörner verfertige, daß er jährlich gewiß für 2000 rt Instrumente nach Rußland absetze und sich imer mehr und mehr in seiner Arbeit verbessere so daß seine Hörner jetzt wirklich schon den Parisern gleich kämen u[nd] vielleicht in Zukunft dieselben noch übertreffen würden, wobey noch zu bemerken sey, daß sie wie in Paris den wohlfeilen Preis stellen mögten, für den er die Hörner verkaufte.

Vorgelesen genehmigt u[nd] unterschrieben

Türrschmidt«<sup>317</sup>

<sup>314</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 26 Manufaktur- und Kommerzkollegium, Tit. 356, Nr. 38*, fol. 9r.

<sup>315</sup>Die Schreibweise »Thürschmidt« war ebenfalls gebräuchlich.

<sup>316</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 26 Manufaktur- und Kommerzkollegium, Tit. 356, Nr. 38*, fol. 9v.

<sup>317</sup>Ebd., fol. 9v.

Die dritte beigelegte Empfehlung wurde am 18. Juli von Johann Friedrich Bode abgegeben, »Stadtmusikant des Friedrichsstädtischen Viertels.«<sup>318</sup> Er gab an,

»daß er gar nichts daran auszusetzen fände, er hätte zwar jetzt nur Trompeten von ihm aber er wäre vollkommen zufrieden u[nd] wüßte nicht wo er sie besser bekommen sollte.«<sup>319</sup>

Am 20. Juli 1792, zwei Tage nach Niederschrift der letzten Referenzen, verfasste die Untersuchungskommission des Manufaktur- und Kommerzkollegiums ein Empfehlungsschreiben und gab bekannt,

»daß der Krause ein sehr geschickter Mann ist, dessen Instrumente einen außerordentlichen Grad der Vollkommenheit haben, und daher allgemeinen Beyfall finden. Das Urtheil hierüber ist übereinstimmend, und es ist sehr wahrscheinlich, daß der Krause den Absatz, den er jetzt mit seinen Instrumenten schon im Auslande macht, mit der Zeit noch ungleich beträchtlicher mehren wird, da sein Ruf sich immer mehr und mehr verbreiten muß, indem besonders seine und die Pariser Hörner die vergnüglichsten sind, welche zur Zeit verfertigt werden.«<sup>320</sup>

Aufgrund der zahlreichen positiven Empfehlungen für Krause wurde das Verfahren zur Erhöhung des Importzolls an das Accise- und Zoll-Departement übergeben. Dieses stimmte mit Schreiben vom 27. August 1792 der Erhöhung zu. Der Zolltarif für Trompeten, Waldhörner und Posaunen betrug nun acht Groschen pro Taler Wert. Hierdurch sanken die Importe drastisch. Bereits vier Jahre später wurde der hohe Zolltarif mit Erlass vom 10. Oktober 1796 jedoch wieder rückgängig gemacht.<sup>321</sup> Möglicherweise war Krauses Werkstatt doch nicht so leistungsfähig, um alle Aufträge in kurzer Zeit bedienen zu können, so dass für verlässliche Instrumentenlieferungen die Importe nötig waren.

<sup>318</sup>Ebd., fol. 9v.

<sup>319</sup>Ebd., fol. 9v.

<sup>320</sup>Ebd., fol. 10r.

<sup>321</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 25 Fabrik-Departement, Tit. 411, Nr. 13*, (= Die höhere Importierung der fremden Musikalischen Instrumente betreffend, 1782–1803), fol. 102; Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 162.

Diese Einfuhrtarife wurden längere Zeit beibehalten. Eine Übersicht von 1801 führt das »Verzeichnis der zu entrichtenden Abgaben von den aus der Fremde eingehenden musicalischen Instrumenten«<sup>322</sup> detailliert auf. Erläuternd wurde hierzu angegeben, dass

- »ad 1. von Wald-Baßet und Jagd-Hörner 6 g [= Groschen] wir den Post-Hörnern aber nur 4 g erheben werden, und zwar nach der Disignation von fremden erlaubten Waren, welche hierher als 12 pro cent importiert sind, laut allerhöchstes Rescript vom 12ten Februar 1798.
- ad 2. da alle fertigen Kupfer Waaren einzuführen verboten, so werden auch dergleichen Paucken alhier nicht eingelassen.
- ad 3. so ist auf allerhöchsten Befehl vom 10ten October 1796 ein Verzeichniß der zum Einbringen aus dem Auslande, und den westphälischen Provinzen erlaubten meßingern Waren angefertigt worden, worinnen ad § II. die Musikalischen Instrumente auch Mundstücke mit 4 g pro Thaler eingeführt werden können, so wir dann auch in der Designation der fremden erlaubten Waaren, die Trompeten von Meßing und Mundstücke a 4 g pro Thaler, und Waldhörnern 6 g pro Thaler erheben werden; so wir dann auch nun Posauern, da diese nicht in der Designation benannt, der höchste Satz mit = 6 g angenommen worden.

So sind auch nach dem Rescript vom 27ten August 1792 nun dergleichen Instrumente = 8 g pro Thaler des Werths erhoben worden. Seit den oben erneuerten Verordnungen aber ist diesen abgegangen, und die Gefälle werden nach den neuesten Verordnungen erhoben, Berlin den 31ten August 1801. Lehmann.«

Das Ziel von August Friedrich Krause war seit Eröffnung seiner Potsdamer Werkstatt die Erlangung einer Monopolstellung zur Herstellung von Metallblasinstrumenten in Preußen. Neben den bereits dargestellten wiederholten Versuchen der Steuer- und Zollbefreiung, dem Streben nach dem Hofprädikat sowie der Erhöhung der Importzölle für die außerhalb Preußens hergestellten Metallblasinstrumente schreckte er auch nicht davor zurück, seine Konkurrenz in schlechtes Licht zu rücken. Denn wie bereits besprochen existierte neben Kraus in Berlin im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts noch immer die Kupferschmiede Blanvalet. Deshalb

<sup>322</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 25 Fabrik-Departement, Tit. 411, Nr. 13*, fol. 101.



Benennung der Instrumente	Betrag der zu entrichtenden Import und Accise Abgaben		
	Thlr	Groschen	Pfennig
Orgel Werk	“	1	6
durch: Orgeln u Drehorgeln	“	1	6
Flügel			
Pianoforte			
Clavier und alle mit Claviaturen			
versehene Instrumente	“	5	
Harfen mit und			
ohne Pedal	“	1	6
Violin	“	1	6
Bratschen oder Viola	“	1	6
Violonocells oder Bassettel	“	1	6
Contraß oder Violons	“	1	6
Flöten	“	1	6
Hautbois	“	1	6
Clarinetten	“	1	6
Fagots	“	1	6
Guitarren	“	1	6
Lauten	“	1	6
Harmonica	“	1	6
Englische Wald Basset u Jagd Hörner	“	6	laut Rescript vom 12ten Febr 1798
und Posthörner	“	4	“
Trompeten	“	4	
Pauken von Kupfer	sind verboten		
Posaunen	“	6	
Schlagbekken	“	6	
Gelbe Monde	“	6	
Sympatino	“	1	6
Glockenspiel	“	6	
Tambourins	“	6	
Triangel	“	4	
und andere zur Janitscharen Musik			
gehörende Instrumente	von Meßing	6	
	von Holtz	1	6

Tabelle 15: Verzeichnis der zu entrichtenden Abgaben von den aus der Fremde eingehenden musicalischen Instrumenten. Quelle: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 25 Fabrik-Departement, Tit. 411, Nr. 13*, (= Die höhere Importierung der fremden Musikalischen Instrumente betreffend, 1782–1803), fol. 101.

erhielt August Friedrich Krause 1787 das Prädikat als Hofinstrumentenmacher mit der Einschränkung, nur die Instrumente für die Hofkapelle und die königliche Jagd herzustellen.<sup>323</sup>

Diese Regelung widerstrebte Krause sichtlich, denn das Militär war der weitaus lukrativere Auftraggeber. Auch wenn er laut Thouret im Jahr 1788 größere Bestellungen für die Anfertigung der neuen Flügelhörner für die preußische Militärmusik erhielt,<sup>324</sup> so war Krause mit einem größeren Auftrag von Seiten des Oberkriegskollegiums an Blanvalet überhaupt nicht einverstanden. Daraufhin bezichtigte August Friedrich Krause Blanvalet der Pfuscherei und schlechten Umsetzung des Metallblasinstrumentenmacherhandwerks und schickte am 26. November 1792 eine Eingabe an den König.

»Allerdurchlauchtigster p. p.

EW: M: [Ehrwürdige Majestät] haben allgedacht geruhet, mich als den einzigen in dieser Art allhier existierenden blasenden Instrumentenmacher nach bekundener Güte meiner Arbeit zu höchst=dero Instrumentenmacher zu ernennen, und das Diplom darüber huldreichst auszufertigen zu laßen; wodurch ich deñ auch zu der hier erforderlichen blasenden Instrumentalarbeit von höchst deroselben vor andern authorisirt und privilegiert worden. –

Diesem gemäß erging an höchstdero Ober Krieges=Collegium 6<sup>ten</sup> Deps mein unterthänigstes Petitum, daß mir selbiges die Arbeit so es in Kriegeszeiten für die Cavallerie und Husaren=Regimenter in Besorgung hat, zukomendermaßen zufließen laßen sollte; worauf ich dann unterm 19<sup>ten</sup> Jun: 1790 die Resolution von selbigem erhielt:

daß bei ereigenden Erfordernissen auf mich Rücksicht genomēn werden sollte.

Da ich aber demohnerachtet zurückgesetzt und besagte Arbeit ein hiesiger Kupferschmied, ein Pfuscher meines redlich erlernten Metiers und Kunst bisher geliefert; und ich nicht nur darunter in meiner mir zukomenden Rechnunge geschränkt, sondern auch die Regimenter mit

<sup>323</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 14 Kurmark, Tit. XIII c, Nr. 1 Bd. 5*, fol. 18.

<sup>324</sup>Vgl. Thouret: »Zur hundertjährigen Geschichte der preußischen Infanterie-Hornsignale«, S. 92.

dessen untauglichen Arbeit hintergangen worden; so habe ich unterm  
 6<sup>ten</sup> d[es]: M[onats]: abermals an selbiges unthtghst [= unterthänigst]  
 deshalb memoriert und gebeten, daß es fernerhin unterbleiben, und  
 mir die Arbeit gegeben werden möge, worauf ich dann beschieden  
 worden:

daß noch viele Vorräthe im Magazin vorhanden wären und ich mich  
 wegen Eingriffe in mein Metier durch Pfuscherey bei gehörigem So-  
 ro [?] zu melden und höchstgnädige Abänderung zu gewärtigen hätte  
 weil solches nicht für sie gehöre.

ich muß daher E[urer]: K[öniglichen]: M[ajestät]: als mediate  
 allunt[er]th[äni]gst bitten

Die allgelegte Verfügung zu treffen, daß obgemeldete Arbeit nach  
 Kunst und Billigkeit in Zukunft mir und keinem Pfuscher gegeben  
 werden sein müße, und dem Kupferschmiede die Pfuscherey meiner  
 Kunst, womit die Regimenter hintergangen worden, gänzlich unter-  
 sagt werde; damit ich als ein ehrl[icher]. Mann subsitiren köñe.«<sup>325</sup>

Nach der darauf erfolgten Stellungnahme Blanvalets zu diesen Vorwürfen und  
 der resultierenden Zurückweisung von Krauses Anliegen durch den Buchholzer Bür-  
 germeister<sup>326</sup> wurde Krause vom Generaldirektorium am 4. März 1793 mitgeteilt,  
 dass es

»für ihn gantz und gar kein vorzügliches Recht zur Anfertigung der  
 blasenden Instrumente für die Cavallerie giebt, sondern er sich damit  
 begnügen muß, daß, wenn er künftige und wohlfeile Waare liefert, ihm,  
 nach der in seinem Patent erhaltenen Verheissung, die Verfertigung  
 der Instrumente für die König[liche]. Capelle und Jägerey zukommen  
 und bey ihm bestellt werden sollen.«<sup>327</sup>

Mit den wirtschaftlichen Reformen am Ende des 18. Jahrhunderts, zunächst  
 vor allem durch die Einführung des *Allgemeinen Landrechts* 1794, wurden die

<sup>325</sup>Brandenburgisches Landeshauptarchiv: 2 *Kurmärkische Kammer* S 2988, fol. 3.

<sup>326</sup>vgl. hierzu ebd., fol. 5r–6v.

<sup>327</sup>Ebd., fol. 10.

Gewerberegulungen liberalisiert.<sup>328</sup>

Hierdurch wurden einerseits solche Dispute wie zwischen Krause und Blanvalet eliminiert, andererseits die Möglichkeit zur Gewerbeeröffnung weiterer Instrumentenmacher gegeben. Dennoch behielt im Bereich des Berliner Metallblasinstrumentenbaus August Friedrich Krause bis zu seinem Tode im Jahr 1806 eine nahezu monopolartige Stellung, was unter anderem auch daran lag, dass die Kupferschmiede Blanvalet wahrscheinlich spätestens mit dem Tod von Carl Ludwig Blanvalet am 4. März 1803<sup>329</sup> die Musikinstrumentenfertigung aufgab.

August Friedrich Krause erkrankte um das Jahr 1803, so dass sein Geselle Joseph Caspar Gabler (1779–1818) »während der Krankheit und bis zum Tode des p Krause dessen Arbeit besorget«<sup>330</sup> hatte. Auf diesen Umstand deutet auch ein erhaltenes Horn hin, welches mit »Gabler et Krause in Berlin«<sup>331</sup> signiert ist.

Krause verstarb am 23. April 1806 in Berlin. Von seinen zahlreichen Gesellen tat sich neben Joseph Caspar Gabler auch Christian Gottfried Eschenbach (1781–nach 1811) hervor. Beide bemühten sich nach dem Tod Krauses um die Übertragung

<sup>328</sup>Bedeutend sind in diesem Zusammenhang vor allem die Regelungen aus dem 2. Teil, 8. Titel, 3. Abschnitt und 4. Abschnitt (»Von Handwerkern und Zünften« bzw. »Von Künstlern und Fabrikanten«):

»§. 179. Wo bisher eine Art von Gewerbe in keine Zunft oder Innung eingeschlossen gewesen ist, da soll auch ferner der Betrieb desselben einem Jeden, welcher damit fortzukommen sich getrauet, frey und unbeschränkt seyn.

§. 180. Doch muss Jeder, welcher dergleichen Gewerbe anstellen will, zuvor der Obrigkeit des Orts davon Anzeige machen.«

»§. 401. Von Künstlern, deren Gewerbe in eine Innung oder Gilde eingeschlossen ist, gilt alles, was von Zünften und deren Mitgliedern im vorhergehenden Abschnitte verordnet wird.

§. 402. Wo keine dergleichen Innung vorhanden ist, da kann eine Kunst der Regel nach von einem Jeden, welcher damit fortzukommen sich getrauet, ausgeübt werden (§. 179. 180.).

§. 403. Auch ist ein jeder solcher Künstler die von ihm selbst verfertigten Arbeiten, sowohl inn- als außerhalb seiner Wohnung, gleich einem zünftigen Meister, (§. 264. sqq.) zum Verkauf feil zu bieten berechtigt.

§. 404. Ein Künstler, welcher bey der Akademie der Künste aufgenommen und eingeschrieben worden, kann sein Gewerbe überall in Königlichen Landen treiben, ohne daß irgend einer Zunft oder Gilde ein Recht zum Widerspruche dagegen zusteht.« (*Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten*, Bd. 3, Berlin: Gottfried Carl Nauck, 1804, S. 417 & S. 441).

<sup>329</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 314.

<sup>330</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, (= Gesuche um die Verleihung des Hofprädikates an Musikinstrumentenmacher, Bd. 2, P–Z, 1791–1884), Aktenband 1791–1806, fol. 32.

<sup>331</sup>Vgl. hierzu die ausführliche Beschreibung des Instruments unter Kapitel 9.2.

des vakanten Hofprädikats für den Metallblasinstrumentenbau auf ihre eigenen Werkstätten.

## 8.2 Instrumente der Werkstatt Krause

Ähnlich wie Blanvalet fertigte auch August Friedrich Krause Trompeten für den repräsentativen Gebrauch. Wie bereits weiter oben erwähnt, wurde während der Fachausstellung der deutschen Militärmusik in Wien 1892 neben den acht silbernen Trompeten von Blanvalet auch »eine von Krause, Berlin 1797«<sup>332</sup> präsentiert. Über den Verbleib dieses Instruments ist nichts weiter bekannt. Eine ähnliche Prunktrompete befand sich im Dom zu Güstrow. Die Beschreibung der Kunstschatze des Doms aus dem Jahr 1901 beinhaltet eine

»Silberne, theilweise vergoldete Trompete, laut Inschrift im Jahre 1797 für die herzogliche Domkirche zu Güstrow aus dem Vermächtniss [!] des Hofgärtners Georg Friedrich Hahn zu Gotha gestiftet. An der Trompete die Nachbildung des Domsiegels mit den Gestalten der hl. [heiligen] Caecilie und des hl. Johannes Evangelista. Berliner Arbeit von August Friedrich Krause.«<sup>333</sup>

Die Beschreibung gibt Eindruck von einer sehr hochwertigen Bauweise. Über den Verbleib dieser Trompete, die sich heute nicht mehr im Dom St. Maria, St. Johannes Evangelista und St. Cecilia zu Güstrow befindet, ist nichts bekannt.<sup>334</sup> Möglicherweise ist sie in den Kriegswirren des 1. oder 2. Weltkriegs verloren gegangen.

Den hohen Stellenwert, welchen die Metallblasinstrumente von August Friedrich Krause eingenommen haben müssen, zeigt sich mit der Musikaliensammlung der

<sup>332</sup>Thouret: *Führer durch die Fachausstellung der Deutschen Militär-Musik in Wien 1892*, S. 16, Nr. 85.

<sup>333</sup>Friedrich Schlie: *Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin. Im Auftrage des Grossherzoglichen Ministeriums des Innern herausgegeben von der Commission zur Erhaltung der Denkmäler. IV. Band: Die Amtsgerichtsbezirke Schwaan, Bützow, Sternberg, Güstrow, Krakow, Goldberg, Parchim, Lübz und Plau*, hrsg. v. Commission zur Erhaltung der Denkmäler, Bd. 4, Schwerin: Verlag der Bärensprungschen Hofbuchdruckerei, <sup>2</sup>1901, S. 227.

<sup>334</sup>Dank geht an das Gemeindebüro der Ev.-Luth. Domgemeinde Güstrow, stellvertretend Frau Astrid Neckel, für die freundliche Auskunft.

Familie von Voß an einer vergleichsweise unerwarteten Stelle.<sup>335</sup> Die Sammlung, welche von Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823) angelegt und durch seinen Sohn Otto Carl Philipp von Voß (1794–1836) weiter vervollständigt und katalogisiert wurde, ging 1851 als Schenkung geschlossen an die Königlich-Preußische Bibliothek zu Berlin.<sup>336</sup> Der Begründer der Sammlung war ein aktiver Musikliebhaber, der eigene Konzerte veranstaltete. Hierfür erwarb Otto Carl Friedrich von Voß eine Vielzahl an Musikinstrumenten, die er ebenfalls katalogisierte und als »Verzeichnis der Musicalischen Instrumente« dem Musikalienkatalog voranstellte. Folgende Objekte wurden aufgelistet:

1. Eine Bachmannsche Violine mit Bogen
2. Eine Cremoner Violine mit Bogen [geschweifte Klammer zu Nr. 1 und 2] hierzu ein doppelter Kasten
3. Eine Steinertsche Violine mit Bogen und Futteral
4. Eine Bratsche mit Bogen und Kasten
5. Ein Tiroler Violoncell mit Bogen und Kasten
6. 2 B Clarinetten von Buchsbaum ohne Belag mit A Stücken: jede mit 3 Birnen und 2 Schnabel von Ebenholz
7. 2 C Clarinets von Buchsbaum ohne Belag mit 2 Birnen, und 2 Schnabel von Ebenholz. Hierzu sind 2 Kasten jeder zu ein C und B Clarinet eingerichtet.
8. 2 Flöten mit 3 Einsätzen, von Buchsbaum mit Elfenbein belegt: zu jeder ein Pappenes Futteral.
9. Eine Octav Flöte von Buchsbaum mit 3 Einsätzen und mit Elfenbein belegt
10. Eine Pickel Flöte von Buchsbaum
11. Ein Fagott von Ahorn mit 2 Einsätzen und 2 Esse.<sup>337</sup>
12. Ein Fagott von Buchsbaum mit 2 Einsätzen 1 Ess. und Schallstürze
13. 2 F Hörner mit Krumbbögen und Setzstücken

<sup>335</sup>Carl Otto Friedrich Voss: *Katalog der Musikaliensammlung Voss-Buch* (»Verzeichnis von den Musicalien des Koenigl. Würkl. Gebeimen Etats= Kriegs= und dirigirenden Ministre, pp Herrn Freiherrn von Voss, Excellenz«), (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. Kat. 21), 1790, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00006D1E00000000>.

<sup>336</sup>Vgl. Bettina Faulstich: *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800* (= Catalogus musicus. Eine musikbibliographische Reihe 16), Kassel u. a.: Bärenreiter, 1997, S. 15–51 und S. 101–106.

<sup>337</sup>Gemeint sind die S-Bögen.

14. 2 Inventions Hörner mit completer Stimmung in braun gebeitzte Futterals, von Krause.
15. Eine Violine von Marcus Steiner, mit Bogen und Kasten
16. Eine große Cremoner Bratsche. Aus der Auktion des Minister v Wöllner gekauft
17. Eine große Bratsche, welche der Kapellmeister Graun ehemalg gespielt hat.
18. Ein sächsisches Violoncell, nach Steinertscher Art. mit Bogen und Kasten.
19. Ein Hautbois von Kürst [!] mit 3 Einsätze.
20. Eine Dis Trompete von Krause mit D, C, und B Bogen.
21. Einen Contra Violon von Hagen.
22. Eine große Türksche Trommel. in Havelberg
23. 4 lederne Rieme mit Schellen, zur Sinfoni No 55 gehörig.
24. 3 Wachtel Pfeiffen auf ein Brett befestiget. zur Sinfonie No 56 gehörig
25. Ein Paar Pauken mit Schildern.
26. Ein Violonchell [!] – durch Herr Gerch.
27. Ein Fagott von Ahorn.<sup>338</sup>

Insgesamt betrachtet ist dies eine ansehnliche Sammlung von Instrumenten, die sich großteils über die modernen Schlagwörter »Markenware« oder »besondere Provenienz« charakterisieren lassen. Dies trifft vor allem auf die Streichinstrumente tiroler und cremoneser Herkunft zu. Umso bedeutender sind in diesem Zusammenhang die unter den Punkten 14 und 20 genannten Metallblasinstrumente aus der Werkstatt von August Friedrich Krause zu nennen.<sup>339</sup>

Bei der unter Nr. 20 aufgeführten »Dis Trompete von Krause mit D, C und B Bogen« handelte es sich um eine Inventionstrompete, die beiden »Inventions Hörner mit completer Stimmung« unter Nr. 14 sind ausdrücklich als sogenanntes Inventionsinstrument bezeichnet. Dieser Instrumententyp war eine Spezialität Krauses, da schon zeitgenössische Autoren besonders darauf hinweisen. Gerber schrieb 1813:

»Krause (...) Königl[icher]. Instrumentenmacher zu Berlin um 1796, verfertigt alle Arten von Inventionshörnern, auch die von Carl Türschmiedt [!] verbesserten, wie auch Inventionstrompeten mit Zügen und Einsätzen, von A bis F, wo man alle halben Töne mit der Hand

<sup>338</sup>Voss: *Katalog der Musikaliensammlung Voss-Buch*, S. 3 f.

<sup>339</sup>Vgl. hierzu auch Abbildung 21.

# VERZEICHNISS

## Der

# MUSICALISCHEN INSTRUMENTE

N<sup>o</sup>

1. Eine Besonnenste Violine mit Ceyon, Springe ein doppelter Bassen
2. Eine Besonnenste Violine mit Ceyon, Springe ein doppelter Bassen
3. Eine Besonnenste Violine mit Ceyon und Stillmal
4. Eine Besonnenste mit Ceyon und Bassen
5. Ein Violoncello mit Ceyon und Bassen
6. 2 B Clarinetten von Ceyonbau oder Balag mit 2 Klappen: jede mit 2 Klappen, und 2 Klappen von Ceyonbau
7. 2 C Clarinetten von Ceyonbau oder Balag mit 2 Klappen, und 2 Klappen von Ceyonbau, Springe ein 2 Bassen jede zu ein C und B Clarinetten eingewickelt.
8. 2 Flöten mit 3 Fingerringen, von Ceyonbau und Ceyonbau balagt, zu jeder ein Ceyonbau Stillmal.
9. Ein Oboe Flöte von Ceyonbau und 3 Fingerringen und mit Ceyonbau balagt
10. Eine Flöte Flöte von Ceyonbau
11. Ein Fagott von Ceyonbau mit 2 Fingerringen und 2 Klappen.
12. Ein Fagott von Ceyonbau mit 2 Fingerringen 1 Kl. und Ceyonbau
13. 2 F Hornen mit Ceyonbau und Ceyonbau
14. 2 Juvoniens Hornen mit completter Ceyonbau, in Ceyon gebildet, Stillmal, von Brause.
15. Eine Violine von Marcus Steiner, mit Ceyon und Bassen
16. Eine große Bremer Bratorche, aus der Ceyon der Meisten o Wollenzelbst
17. Eine große Bratorche, aus der Ceyon der Meisten o Wollenzelbst
18. Eine größte Violoncello, aus Ceyonbau und Bassen.
19. Ein Haarbass von Ceyon mit 3 Fingerringen.
20. Eine Dis Trompete von Brause mit 2, C, und B Ceyon.
21. Eine Contra Violon von Hagen.



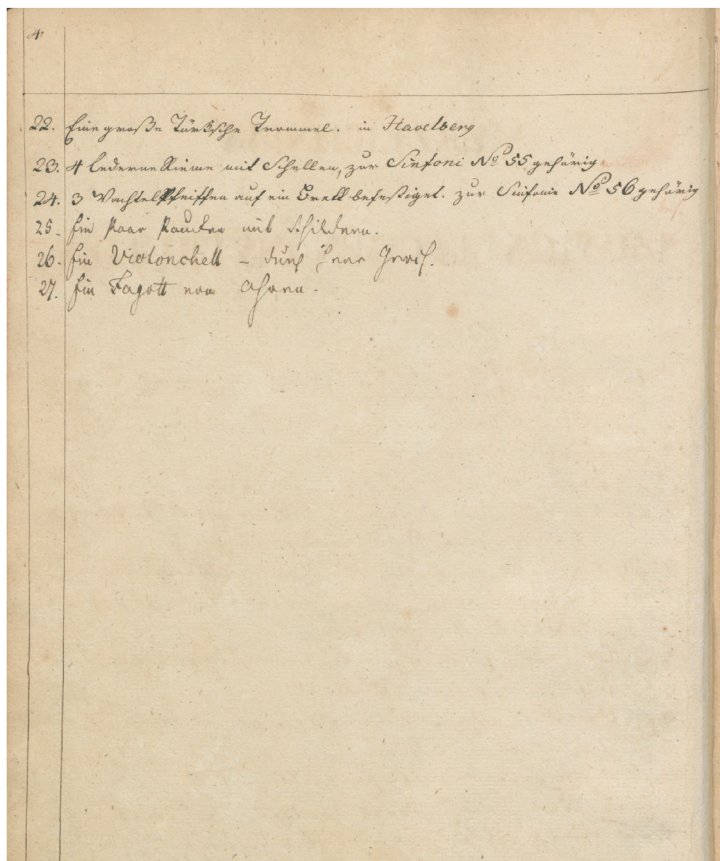


Abbildung 21: Verzeichnis der Musicalischen Instrumente. Carl Otto Friedrich Voss: *Katalog der Musikaliensammlung Voss-Buch* (»Verzeichnis von den Musicalien des Königl: Würkl: Geheimen Etats= Kriegs= und dirigirenden Ministre, pp Herrn Freiherrn von Voss, Excellenz«), (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. Kat. 21), 1790, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00006D1E00000000>, fol. 3.

nehmen kann, wie beym Horne. Stein in Augsburg und Woeggel in Carlsruh sollen die Erfinder dieser Trompeten sein.«<sup>340</sup>

Sachs ergänzte die Angaben Gerbers zur Inventionstrompete 100 Jahre später, indem er schrieb, dass dieses Instrument eine »zuerst 1780 von Wöggel in Karlsruhe und Stein in Augsburg, dann besser in den 1790er Jahren von Krause in Berlin hergestellte Trompete mit dem Mechanismus des Inventionshorns«<sup>341</sup> sei. Die Quelle, welche sowohl Sachs als auch Gerber heranzogen, ist der *Musikalische Almanach auf das Jahr 1782*.<sup>342</sup> In dieser Abhandlung ist unter der Rubrik »Erfindungen« als vierter Punkt beschrieben, dass die sogenannte »reformirte [!] Trompete« vom Karlsruher Hoftrompeter Michael Wöggel<sup>343</sup> erfunden worden sein soll.

»Wöggel, Cammermusicus in Carlsruh, erfand die reformirte Trompete. Seine Erfindung bestand darinnen, daß er die Trompete etwas niederwärts bog, und die Aufsätze an der Seite anbrachte, so daß er mit mehr Bequemlichkeit und Sicherheit, als der Cornuist durch die Hand in dem Becher, die Schatten in seinem Gemälde auftragen kann. Diese glückliche Veränderung hat die Trompete sehr nahe an die Menschenstimme gebracht, ohne ihr ihren heroischen Feldruf zu benehmen; kurz, dadurch hat sie Grazie gewonnen, ohne ihre Stärke zu verlieren.«<sup>344</sup>

<sup>340</sup>Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, 4 Bde., Leipzig: A. Kühnel, 1812–1814, Bd. 3, Sp. 107.

<sup>341</sup>Curt Sachs: *Realexikon der Musikinstrumente. Zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin: Julius Bard, 1913, S. 197a.

<sup>342</sup>Johann Friedrich Reichardt und Carl Ludwig Junker: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, (Zuschreibung der Autoren ist nicht abschließend geklärt), Alethinopel, 1782.

<sup>343</sup>Über Michael Wöggel als Person schrieb der Autor des *Musikalischen Almach*: »Der einzige seiner Art auf der reformirten Trompete; nur Schade, daß ers selbst zu sehr glaubt! Wöggel ist nicht nur allein der Schöpfer seines Instruments, sondern er weiß es auch mit Kunst, Weisheit und Geschmack zu gebrauchen. Besonders hat er im Adagio, wo er die Mittel tinten besser anwenden, die Töne mehr suchen kann, viel Geschmack und Süßigkeit. Er hatte die den Deutschen seltene Ehre, sich vor dem Pariser Hof hören zu lassen.« ebd., S. 68 f.

<sup>344</sup>Ebd., S. 104 f.

Die Idee, Inventionsbögen an Trompeten zu verbauen, ist spätestens ab 1770 nachweisbar. Callmar verweist in diesem Zusammenhang auf das *Essai sur la Musique* von Jean-Benjamin de la Borde (1734–1794), der beschrieb, dass »Trompeten mit Bögen nach Art der neuen Hörner« hergestellt werden, »so dass sie einfacher im Orchester spielen können.«<sup>345</sup> Laut späteren Angaben von Dauverné kam diese klassische Form der Inventionstrompete durch die an der *Académie de royale de musique* angestellten Gebrüder Braun von Deutschland aus nach Frankreich.<sup>346</sup> Callmar konnte zwei Brüder mit diesem Namen 1774 an der Pariser Oper nachweisen, so dass die Angaben Dauvernés als glaubwürdig anzusehen sind.<sup>347</sup>

Ob Michael Wöggel, der als angesehener Trompetenvirtuose oft auf Reisen war, diese Inventionstrompeten in Deutschland oder Frankreich kennenlernte, sei dahingestellt. Seine Verbesserung bestand darin, auch die vom Horn bekannte Stopftechnik auf die Trompete zu übertragen. Da das Stopfen bei der für Trompeten üblichen geraden Bauweise für den Spieler hinreichend schwierig ist, musste das Instrument gebogen werden. Hierdurch entstand die typische Halbmondform, die später unter dem französischen Namen *demi lune* bekannt wurde. Laut der oben zitierten Beschreibung im *Musikalischen Almanach* wurde die Wöggelsche Trom-

<sup>345</sup>Freie Übersetzung des Autors. »Toute les fois qu'on le veut employer dans les tons au-dessous du ton de *mi*, il faut y ajouter des tons, c'est-à-dire, allonger l'instrument comme on ferait des anciens Cors. On fait actuellement des Trompetes avec des coulisses dans le genre des nouveaux Cors, ce qui les rend plus faciles à être employés dans les orchestres.« Jean-Benjamin de la Borde: *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*, Bd. 1, Paris: Ph.-D. Pierres, 1780, S. 227. Vgl. auch Roland Callmar: »Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830«, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, hrsg. v. Claudio Baccigaluppi und Martin Skamletz (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 4), Schliengen: Edition Argus, 2015, S. 111–151, hier S. 113.

<sup>346</sup>»Ce n'est que vers 1770 qu'on se servit en France de Trompettes à peu près perfectionnées (c'est-à-dire avec corps de rechange) que les frères Braun, habiles Trompettistes attachés à l'Académie royale de musique, apportèrent d'Allemagne; car jusqu'alors on n'avait fait usage que de Trompettes en un seul ton qui était soit *ré* ou *ut*, et qui la plupart du temps n'étaient mises en jeu que pour sonner des appels ou faire des annonces. Mais lorsque l'instrument prit plus d'extension, et que par la révolution qui s'opérait dans sa facture on put l'employer indistinctement dans plusieurs tons, on commença à faire des Trompettes à coulisse (ou modérateur du diapason) avec corps de rechange de *fa*, *mi*  $\sharp$ , *mi*  $\flat$ , *re*, *ut* et *si*  $\flat$ . [...]« François Georges Auguste Dauverné: *Méthode pour la trompette. Précédée d'un précis historique sur cet instrument en usage chez les différents peuples depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris: G. Brandus, Dufour et Cie, 1857, S. XXI.

<sup>347</sup>Vgl. Callmar: »Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830«, hier S. 113 f.

pete ähnlich dem Horn gehalten. Die leicht gebogene Form ermöglichte es dem Spieler, das Schallstück mit der rechten Hand zu halten und durch das Einführen von zwei oder mehr Fingern den Luftstrom zu verändern. Über seitlich angebrachte Wechselbögen bestand die Möglichkeit, die Grundstimmung des Instruments zu verändern. Das Instrument stellt also eine Inventions-Stopf-Trompete dar.

Welche Rolle bei dieser Erfindung der von Sachs genannte »Stein in Augsburg« spielte, ist unklar. Der Augsburger Instrumentenmacher Johann Andreas Stein (1728–1792) zählte zu den angesehensten Klavierbauern des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Vor allem seine Verbesserungen an der Klaviermechanik waren entscheidend für die Weiterentwicklung des Klavierbaus und der Klaviermusik. Aufgrund dieser Popularität wird gern übersehen, dass Stein ausgebildeter Orgelbauer war, der unter anderem bei Johann Andreas Silbermann in Straßbourg lernte. Später baute er vor allem in der Stadt und Region Augsburg einige wenige Orgeln. Hierdurch war er mit der Herstellung von Orgelpfeifen und damit der Metallverarbeitung vertraut. Seine progressive Rolle im Klavierbau ist unbestreitbar, so dass er mit seiner für neue Ideen offenen Grundeinstellung sicher auch von Wöggels Gedanken über eine Inventionstrompete fasziniert war. Ob Stein tatsächlich an der Umsetzung mitwirkte, muss jedoch eine Vermutung bleiben, da außer Sachs' quellenloser Angabe bisher keine weiteren Nachweise hierzu aufgefunden wurden.

Wie Gerber beschrieb, griff August Friedrich Krause das Wöggelsche Modell auf und verbesserte es. Die älteste erhaltene Inventionstrompete, welche der ursprünglichen Beschreibung im *Musikalischen Almanach auf das Jahr 1782* folgt, stammt aus der Werkstatt Krauses und befindet sich heute in der Sammlung des Museums für Musikinstrumente Leipzig (MfMUL Inv.-Nr. 1829, siehe Abbildung 22).<sup>348</sup> Das Instrument weist folgende Signatur auf (siehe hierzu auch Abbildung 23):

»A. F. Krause / Königl. Preüssl. Musical. / Hofinstrumenten ma= /  
cher zu Berlin / 17 90«.<sup>349</sup>

<sup>348</sup>Vgl. hierzu auch die Angaben bei Sabine Katharina Klaus: *Trumpets and other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection. Volume 2. Ways to Expand the Harmonic Series*, Bd. 2, Vermillion: National Music Museum, Inc., 2013, S. 135–157, insbesondere S. 140–146.

<sup>349</sup>Herbert Heyde: *Trompeten. Posauern. Tuben*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980, S. 125. Heyde gab an, dass als Jahresangabe zuerst »1790« auf das Schallstück graviert, die letzte



Abbildung 22: Inventionstrumpete. August Friedrich Krause, Berlin 1790. Gesamtansicht. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1829. Foto: Hecht.



Abbildung 23: Inventionstrompete. August Friedrich Krause, Berlin 1790. Detailsicht der Signatur. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1829. Foto: Hecht.

Im Jahr 1903 war diese Inventionstrompete Bestandteil der Sammlung von Paul de Wit (1852–1925). Im Katalog seines Musikhistorischen Museums führte er dieses Instrument unter der Nr. 547 mit folgendem Eintrag:

»Signal-Trompete (Inventions-Trompete) der preuss[ischen]. Infanterie aus dem Jahre 1790. Mit verschiedenen Bögen. Prächtig gravierte und getriebene Stürze mit dem kgl. preussischen Wappen und der Inschrift: *A. F. Krause, Königl[ich]. Preuss[ischer]. Musical[ischer]. Hofinstrumentenmacher zu Berlin 1790.* Das Instrument wurde auf dem Schlachtfelde von Jena gefunden.«<sup>350</sup>

Da Krause, wie weiter oben erläutert, ungefähr im November 1790 seine Werkstatt von Potsdam nach Berlin verlagerte, zählt diese Inventionstrompete zu den ersten aus seiner Berliner Fertigung. Die bei Wit angegebene Überlieferung, dass das Instrument auf dem Feld der Schlacht von Jena und Auerstedt stammt, wo Napoleon Bonaparte das preußische Heer am 6. Oktober 1806 vernichtend schlug, ist nicht eindeutig nachweisbar. Unklar ist vor allem, woher Paul de Wit die Inventionstrompete bezog.

Das hier beschriebene Instrument wurde für das preußische Heer hergestellt. Darauf weisen vor allem das reich verzierte Schallstück mit dem eingravierten preußischen Wappenadler mit Schwert sowie die Inschrift »Pro Gloria Patria« hin. Die Verwendung dieser Instrumententypen im preußischen Militär war keineswegs ungewöhnlich, sondern Teil der Standardausrüstung. Wie Rode ausführte, gehörten vor 1805 »2 Inventions-Trompeten« zur »sogenannten Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps.«<sup>351</sup>

Der von Heyde angegebene Verweis<sup>352</sup> auf Altenburg, dass die Inventionstrom-

---

Ziffer aber nachträglich mit einer »3« überpunzt ist. Aufgrund der Angaben bei Wit kann jedoch davon ausgegangen werden, dass dies eine spätere Veränderung aus der Zeit nach 1903 ist.

<sup>350</sup>Paul de Wit: *Katalog des Musikhistorischen Museums von Paul de Wit, Leipzig. Inhaber der grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft. Mit zahlreichen Abbildungen nach photographischen Originalaufnahmen*, Leipzig: Verlag Paul de Wit, 1903, S. 140 f.

<sup>351</sup>Rode: »Zur Geschichte der k. preussischen Infanterie- und Jäger-Musik«, hier: S. 151. Die Gesamtbesetzung der Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps bestand vor 1805 aus »2 großen Flöten, 2 Oboen in C, 2 Clarinetten in C, B oder A, 2 Fagotts, 2 Inventions-Waldhörnern, 2 Inventions-Trompeten und zwei Baßposaunen.«

<sup>352</sup>Vgl. Heyde: *Trompeten. Posaunen. Tuben*, S. 126.

pete bei den »sogenannten Oboisten und Regimentspfeifer[n] der Infanterie«<sup>353</sup> eingeführt war, lässt sich aufgrund der aktuellen Forschungslage zur Entstehungszeit von Altenburgs Schrift nicht halten. Wie bereits Dahlqvist<sup>354</sup> feststellte, wurde das Erscheinen des Werks bereits 1770 angekündigt.<sup>355</sup> Auch wenn Altenburg bis zur Drucklegung im Jahr 1795 – trotz der bereits erfolgten Ankündigung kam der Druck nicht eher zustande – sicher noch kleinere Änderungen vorgenommen hatte, so ist es unwahrscheinlich, dass er mit der von ihm angegebenen Inventionstrompete den Typ von Wöggel oder Krause meinte. Dahlqvist führte hierzu aus, dass der Terminus »Inventionstrompete« spätestens 1709, also weit vor der Erfindung der mit Einsteckbögen versehenen Inventionshörner durch Hampel (1750) bzw. Inventionstrompeten durch Wöggel (1770) verwendet wurde, vor allem in Sachsen. Unter dem Begriff fanden sich Instrumente wieder, die in irgendeiner Art von den Standardinstrumenten abwichen und somit eine Neuheit darstellten.<sup>356</sup>

Über den gesamten Entwicklungszeitraum der Inventionstrompete im 18. und 19. Jahrhundert gesehen zählt das Instrument von August Friedrich Krause noch zu den frühen Instrumenten, wie sie so ähnlich auch Michael Wöggel erdacht haben muss.<sup>357</sup> Als Wechselbögen gehören zu der Inventionstrompete von Krause Bögen für die F-, E-, Es-, D-, C-, B<sub>1</sub>- und A<sub>1</sub>-Stimmung. »Die besondere Schwierigkeit

<sup>353</sup> Altenburg schreibt unter den Trompeten »Der neuen Art, zweyte Klasse«: »Hier verdient wol die sogenannte Inventions- oder italiänische Trompete den ersten Rang, weil sie, wegen der öftern Windung, auf eine bequeme Art inventirt ist. Sie sind vorzüglich in Italien gebräuchlich, haben den nemlichen Trompetenklang, wie die vorigen, und sind von verschiedener Größe. Die Trompeter der Cavallerie bedienen sich ihrer nicht, sondern die sogenannten Oboisten und Regimentspfeifer der Infanterie.« Johann Ernst Altenburg: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exempeln erläutert*, Halle: Johann Christoph Hendel, 1795, S. 12.

<sup>354</sup> Vgl. Reine Dahlqvist: »Pitches of German, French, and English Trumpets in the 17th and 18th Centuries«, in: *Historic Brass Society Journal* Jg. 5 (1993), S. 29–41, hier: S. 41.

<sup>355</sup> »Ein gewisser Verfasser, der zur Zeit noch nicht genannt seyn will, soviel wir aber wissen, ein gelernter Trompeter ist, und als solcher an einem fürstlichen Hofe in Deutschland lange Jahre in Diensten gestanden hat, läßt jetzt ein Werk drucken, unter dem Titel: Die heroisch=musikalische Hof= und Feld=Trompeter= und Heerpauckerkunst. Wir haben Gelegenheit gehabt, das Werk in der Handschrift durchzusehen ...« Johann Adam Hiller: *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770*, Leipzig: Verlag der Zeitungs-Expedition, 1770, S. 398 f.

<sup>356</sup> Vgl. Reine Dahlqvist: »Gottfried Reiche's Instrument: A Problem of Classification«, in: *Historic Brass Society Journal* Jg. 5 (1993), S. 174–191, hier: S. 180.

<sup>357</sup> Vgl. Heyde: *Trompeten. Posaunen. Tuben*, S. 127.





Abbildung 24: Langtrompete. August Friedrich Krause zugeschrieben, Berlin 1792. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1807. Foto: Hecht.

des Inventionstrompetenbaus bestand [...] darin, mit allen Setzstücken eine gute Stimmung in sich bei guter Ansprache und Intonation zu erreichen.<sup>358</sup>

Wie die Vermessung und Katalogisierung der Krauseschen Inventionstrompete durch Heyde ergab, arbeitete der aus Leipzig stammende Metallblasinstrumentenmacher zunächst nach Maßen, denen das sächsische Maßsystem zu Grunde liegt. Dies ist insofern bemerkenswert, da Krause zum Fertigungszeitpunkt bereits über zehn Jahre in Potsdam bzw. Berlin etabliert war. Der Umstand weist aber darauf hin, dass Krause entweder seine Werkzeuge aus Leipzig mitbrachte, oder er seine Inventionstrompeten nach Mensuren und Grundmustern anderer Instrumente fertigte, die ihm bereits aus seiner Lehrzeit bekannt waren oder die er danach selbst entwarf.<sup>359</sup>

Ebenfalls nach sächsischem Muster sind zwei Langtrompeten aus dem Jahr 1792 angefertigt (MfMUL Inv.-Nr. 1807 bzw. 1808, vgl. hierzu auch Abbildung 24.).<sup>360</sup>

<sup>358</sup>Ebd., S. 127.

<sup>359</sup>Vgl. ebd., S. 126.

<sup>360</sup>Beide Instrumente waren Teil der Sammlung von Paul de Wit. Dieser verzeichnete diese unter

*MfMUL, Inv.-Nr. 1807*

1792 FWR /

VEREHRET KÖNIGL PREUSSI. OFFICIANTEN /  
WVCT

*MfMUL, Inv.-Nr. 1808*

1792 FWR /

VEREHRET KÖNIGL PO WIE AUCH VDHBC /  
TEUTLEBEN

Abbildung 25: Gegenüberstellung der Widmungsinschriften der Langtrompeten Inv.-Nr. 1807 bzw. 1808 des Museums für Musikinstrumente Leipzig. Die Abkürzung »FWR« bedeutet »Friedrich Wilhelm Rex«. Die Abkürzung »PO« bei Nr. 1808 ist ebenfalls als »Preussische Officanten« zu deuten wie bei Nr. 1807. Die von Heyde angeführte Deutung »PO = Polnischer« ist im Kontext mit der Trompete MfMUL Inv.-Nr. 1807 unwahrscheinlich. Die Abkürzungen »WVCT« und »VDHBC« sind entweder als Namens Kürzel oder als Kürzel für weitere Dienstbezeichnungen zu deuten. Die Angabe »Teutleben« bei Nr. 1808 kann sowohl Name des Ausgezeichneten als auch Standort der Militäreinheit sein. Vgl. auch Herbert Heyde: *Trompeten. Posaunen. Tuben*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980, S. 102 f.

Von beiden Instrumenten ist vermutlich nur das Schallstück von August Friedrich Krause; diese Annahme kann jedoch nicht über eine Signatur am Instrument belegt werden.<sup>361</sup> Beide Trompeten weisen eine vergleichbare Widmungssignatur auf (siehe Abbildung 25), wobei davon auszugehen ist, dass die unbekanntenen Widmungsträger die Instrumente als besondere Auszeichnung erhielten.

Im Laufe der 1790er Jahre änderte August Friedrich Krause seine Fertigungsweise. Zwei Naturwaldhörner (MfMUL Inv.-Nr. 1675 und 1676; vgl. Abbildungen 27 und 29) aus der Zeit um 1800 gliedern sich im Gegensatz zu den oben beschriebenen Trompeten in das preußische Maßsystem ein. Trotz dieser Umstellung der Längen-

den Nummern 521 (= Nr. 1807) bzw. 513 (= Nr. 1808). Vgl. Wit: *Katalog des Musikhistorischen Museums von Paul de Wit*, S. 138 f.

<sup>361</sup>Vgl. Herbert Heyde: *Hörner und Zinken*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982, S. 102 f.



Abbildung 26: Waldhorn in F. Johann Heinrich Eichentopf, Leipzig 1722. Deutsches Museum, Inv.-Nr. 1976-586.

berechnung weisen beide Instrumente ansonsten typisch sächsische Baumuster auf, welche sich schon für das im Deutschen Museum München aufbewahrte Horn von Johann Heinrich Eichentopf (ca. 1678–1769) aus dem Jahr 1722 (DM Inv.-Nr. 1976-586, vgl. Abbildung 26) nachweisen lassen.<sup>362</sup> Charakteristisch sind unter anderem eine Anstoßbauweise, gerillte Zwingen, breiter Kranz sowie Rohrstege mit quadratischem Fuß.<sup>363</sup>

Beiden Waldhörnern wurde die Signatur »AUGUST FRIEDRICH KRAUSE IN BERLIN« eingepunzt, dem folgend sind drei bekrönte preußische Wappenadler erkennbar (vgl. hierzu auch Abbildung 28). Dieses Signet weist auf die militärische Nutzung der Hörner hin, wobei laut Heyde auch der den Instrumenten zu Grunde liegende Stimmton von  $a^1 = 440$  Hz auf dieses Einsatzgebiet deutet.<sup>364</sup> MfMUL Inv.-Nr. 1675 wurde zusätzlich ein Kreuz und »No. 1« eingeschlagen. Letztere Nummernangabe hängt damit zusammen, dass die beiden Instrumente ein aufeinander abgestimmtes Paar bilden. MfMUL Inv.-Nr. 1675 weist eine engere Mensur auf, was einen helleren Klang hervorruft. Die ebenfalls aus dieser Mensur resultierende Vertiefung des Grundtons wird durch eine minimale Verkürzung der Rohrlänge

<sup>362</sup>Vgl. ebd., S. 138–140.

<sup>363</sup>Vgl. Heyde: *Trompeten. Posaunen. Tuben*, S. 126; Vgl. Heyde: *Hörner und Zinken*, S. 138.

<sup>364</sup>Vgl. Heyde: *Hörner und Zinken*, S. 138.



Abbildung 27: Mittelwindiges Naturwaldhorn. August Friedrich Krause, Berlin um 1800. Gesamtansicht. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1675. Foto: Hecht.

gegenüber MfMUL Inv.-Nr. 1676 ausgeglichen. MfMUL Inv.-Nr. 1675 ist demnach eher für die hohe Lage geeignet und somit das »erste Horn«, was durch die eingeschlagene »No. 1« auf dem Schallstück untermauert wird. MfMUL Inv.-Nr. 1676 ist demgegenüber etwas weiter mensuriert. Die damit verbundene Erhöhung des Grundtons wird durch eine etwas größere Rohrlänge gegenüber MfMUL Inv.-Nr. 1675 harmonisiert. Das Inventionshorn MfMUL Inv.-Nr. 1676 gibt im Vergleich der beiden Instrumente einen dunkleren Klang mit größerem Volumen und ist somit für die tiefe Lage prädestiniert.<sup>365</sup> Ein weiteres Instrument, das von der Anlage mit den am MfMUL Leipzig erhaltenen Waldhörnern vergleichbar ist, befindet sich in schlechtem Zustand am Scenkonstmuseet in Stockholm (SKM Inv.-Nr. N215879; vgl. Abbildung 30).

Wie auch schon im Fall der weiter oben beschriebenen Inventionstrompete von

<sup>365</sup>Vgl. Heyde: *Hörner und Zinken*, S. 140.



Abbildung 28: Mittelwindiges Naturwaldhorn. August Friedrich Krause, Berlin um 1800. Detailansicht der Signatur. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1675. Foto: Hecht.



Abbildung 29: Mittelwindiges Naturwaldhorn. August Friedrich Krause, Berlin um 1800. Gesamtansicht. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1676. Foto: Hecht.



Abbildung 30: Mittelwindiges Naturwaldhorn. August Friedrich Krause, Berlin um 1800. Szenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. N215879.

August Friedrich Krause scheint nach aktuellem Stand der Forschung auch nur ein Inventionshorn des Berliner Metallblasinstrumentenmachers erhalten zu sein. Dieses befindet sich in der Sammlung des Scenkonstmuseet Stockholm (SKM Inv.-Nr. N42670; vgl. Abbildung 31). Das Inventionshorn entstand unter Beteiligung bzw. Federführung von Krauses Gesellen Joseph Caspar Gabler. Die Signatur lautet »GABLER ET KRAUSE IN BERLIN« (siehe Abbildung 32). Als Entstehungszeitraum kommen deshalb nur die Jahre zwischen 1803 und April 1806 in Frage, da Krause in seinen letzten Lebensjahren erkrankte und Gabler die Werkstatt neben seiner eigenen unterstützend weiterführte. Es ist jedoch davon auszugehen, dass Krause auch vor dieser Zeit Inventionshörner diesen Typs baute. Sie vereinen zwei Merkmale:

1. Die Bauform der von Carl Türirschmidt verbesserten Inventionshörner.
2. Wechselbögen mit unabhängigen Mundstücken.

Carl Türirschmidt (1753–1797) war einer der besten Hornisten seiner Zeit. Seit 1770 trat er gemeinsam mit Johann Palsa (1752–1792) als Duo in Paris auf, wobei Palsa das erste Horn (*cor alto*) und Türirschmidt das zweite Horn (*cor basse*) bließ.<sup>366</sup> Beide unternahmen auch regelmäßig längere Konzertreisen. Über die hohe Qualität des Duos berichtet Gerber von einem Konzert in Kassel im Jahr 1786:

»Sie bließen daselbst a[uch] Doppelkonzerte mit Begleitung des ganzen Großmannischen Orchesters, unter Anführung des itzigen Konzertmeisters Braun. Keine Beschreibung kann die Schönheit und Reinigkeit in dem edlen Gesange des Herrn Palsa, so wie das Feuer, die Geschwindigkeit und bewundernswürdige Fertigkeit, in den Passagen [!] des Herrn Thürschmidts erreichen. Sie bließen auf ihren gewöhnlichen Pariser silbernen Hörnern, deren Werth auf 100 Carolin angegeben wird [...].«<sup>367</sup>

Neben seinem herausragenden Spiel hatte Türirschmidt auch Ideen zur Verbesserung seines Instruments. Das silberne Horn, welches Gerber beschreibt, musste

<sup>366</sup>Vgl. Grünsteudel: Art. »Türirschmidt, Karl«.

<sup>367</sup>Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790–1792, Bd. 2, Sp. 72.



Abbildung 31: Inventionshorn. Joseph Caspar Gabler und August Friedrich Krause, Berlin 1803–1806. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. N42670.





Abbildung 32: Inventionshorn. Joseph Caspar Gabler und August Friedrich Krause, Berlin 1803–1806. Detailsicht der Signatur auf dem Stürzenrand. Szenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. N42670.

schon diese modifizierte Version sein. Während seiner Pariser Zeit stand Türschmidt in Kontakt mit dem Metallblasinstrumentenmacher Lucien-Joseph Raoux (1753–1821). Wahrscheinlich nach Türschmidts Ideen entwarf Raoux ein neues Modell eines Inventionshorns, das sogenannte *cor solo*. Wichtigste Veränderung war hierbei die neue Anordnung des Rohrverlaufs. Während bei den bis dahin etablierten Inventionshörnern der Abzweig zur Bogenaufnahme in einem spitzen Winkel verlief, baute Raoux eine Art Bogenschleife, wodurch die Windung einen gleichmäßigeren Verlauf erhielt. Dadurch konnten auch die Aufnahmezapfen für die Inventionsbögen verlängert werden, so dass die Bögen für den Hornisten sicherer zu wechseln waren und durch die nun größere Überlappung der Rohrteile eine erweiterte Intonationsmöglichkeit bestand. Das neue Hornmodell war für Solisten ausgelegt. Es verfügte in der Regel über lediglich fünf Inventionsbögen (G, F, E, Es und D), was für Sololiteratur und gegebenenfalls noch für kammermusikalische Aufführungen ausreichte, ein Spiel im Orchester aber nahezu ausschloss, da die Hornisten hierfür Bögen in weiteren Stimmungen benötigten. Die Verwendung war namensgebend für das verbesserte Inventionshorn von Türschmidt und Raoux: *cor solo*. Türschmidts Erfindung wurde später auch in das (Natur-) Orchesterhorn übernommen und war in dieser Form bis ins 20. Jahrhundert in Gebrauch. Gerber äußerte sich zu Türschmidt und dessen Erfindung ca. 15 Jahre nach dem Tod des Musikers folgendermaßen:

»1) Verbesserte er im J[ahr]. 1781 die Inventionshörner, indem er die

Krümmungen, wo die Töne eingesetzt werden, übers Kreuz legen ließ, wodurch der Wind in den Röhren ungehindert fortlaufen kann, daß bey der alten Invention sich die Röhren aus ihrer zirkelförmigen Krümmung bald links, bald rechts schnell wendeten, welches durch das öftere Anstoßen des Windes das Blasen erschwerte. Das erste Instrument, welches er nach diesem seinen Ideale bey dem berühmten Instrumentmacher Raoux zu Paris verfertigen ließ, war sein silbernes Horn, dessen er sich bis an seinen Tod bedient hat.«<sup>368</sup>

Schneider übernahm diesen Part von Gerber und ergänzte:

»Krause in Berlin verfertigte gegen 1796 noch die besten durch Türschmidt verbesserten Inventionshörner.«<sup>369</sup>

Das in Abbildung 31 dargestellte Horn von August Friedrich Krause weist, wie bereits beschrieben, noch eine weitere Besonderheit auf, die Gerber und auch andere zeitgenössische Autoren in Bezug auf Krauses Inventionshörner nicht erwähnten: Wechselbögen, die zusätzlich zum fest verbauten Mundrohr der Haupttröhre ebenfalls mit einem Mundrohr versehen sind. Auf den ersten Blick wird hierdurch zunächst der Eindruck eines »Doppelinstruments« erweckt. Diese selten anzutreffende Bauweise ist erstmals für ein Horn aus dem Jahr 1776 nachweisbar, welches von Johann Gottfried Haltenhof (1701–1783) aus Hanau gebaut wurde und sich heute in der Sammlung des Musée de la musique Paris befindet (MDLM Inv.-Nr. E.1020, Vgl. Abbildung 33). Haltenhof war es auch, der die Wechselbogen-Aufnahmen verbesserte, so dass sie einerseits robuster und haltbarer wurden, andererseits gleichzeitig als Intonationszug verwendet werden konnten. Diese Innovationen waren so

<sup>368</sup>Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 4, Sp. 403 f. Anschließend äußert sich Gerber noch über die Erfindung eines Dämpfers, die hier der Vollständigkeit halber zitiert sein soll: »2) Erfand er im J[ahr]. 1795 eine Sourdine (Dämpfer) fürs Horn, vermittelt dessen man die halben oder gestopften Töne eben so sicher und rein, als mit der Hand auf dem Horne, ohne Sourdine nehmen kann. Dabey verändert das Horn seine Stimmung eben so wenig, als bey der Hampelschen Sourdine.«

<sup>369</sup>Wilhelm Schneider: *Historisch-technische Beschreibung der musicalischen Instrumente, ihres Alters, Tonumfangs und Baues, ihrer Erfinder, Verbesserer, Virtuosen und Schulen, nebst einer faßlichen Anweisung zur gründlichen Kenntniß und Behandlung derselben, entworfen von Wilhelm Schneider*, Neißة und Leipzig: Theodor Hennings, 1834, S. 36.

wegweisend, dass zeitweise fälschlicherweise Haltenhof als ursprünglicher Erfinder der Inventionshörner genannt und Hampel in Dresden übergangen wurde.<sup>370</sup>

Das Instrument des seiner Zeit hoch angesehenen Hanauer Metallblasinstrumentenmachers ist prinzipiell nach dem ursprünglichen System der Inventionshörner gestaltet, das heißt die Rohrbögen zur Aufnahme der Inventionsbögen sind relativ scharf im spitzen Winkel gebogen. Das Instrument hat Inventionsbögen für B, A, G, F, E, Es, D, und C sowie einen großzügig angelegten Stimmzug. Als besonderes Merkmal gilt, dass die Inventionsbögen der hohen Lagen bis einschließlich des F-Bogens über ein zusätzliches Mundrohr verfügen. Bei Verwendung dieses Mundrohres wird das fest verbaute Mundrohr, welches die Wechselbögen der tiefen Lagen bedient, überbrückt.

Sowohl die Inventionshörner von Raoux mit den Verbesserungen Türschmidts als auch die Instrumente von Haltenhof müssen August Friedrich Krause bekannt gewesen sein. Im Falle Türschmidts verwundert dies nicht, da er und sein langjähriger Duopartner Palsa 1786 in die Hofkapelle König Friedrich Wilhelms II. eintraten. Spätestens zu diesem Zeitpunkt waren diese Instrumente also in Berlin bekannt. Haltenhof wiederum war einer der angesehensten Metallblasinstrumentenmacher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so dass auch seine Instrumente bekannt waren, vor allem dem versierten Metallblasinstrumentenmacher. In dem am Szenkonstmuseet erhaltenen Inventionshorn von August Friedrich Krause kombinierte dieser die Innovationen von Türschmidt und Haltenhof in einem Horn. Er greift den Rohrverlauf von Türschmidt-Raoux auf, legte aber die Inventionsbögen der hohen Lagen wie Haltenhof mit einem zusätzlichen Mundrohr an. Die Benutzung dieser Tonbögen durch den Spieler überbrückt das fest verbaute Mundrohr, so dass der Luftstrom durch das Instrument nicht beeinträchtigt wird. Die tiefen Lagen kann der Hornist über das fest installierte Mundrohr nutzen und durch »klassische« Inventionsbögen (d. h. Bögen ohne Mundrohr) verlängern bzw. verkürzen.

Auch wenn diese Bauart heute kurios anmutet, so scheint sie dennoch eine Zeit lang populär gewesen zu sein und Verbreitung gefunden zu haben. Klaus wies in

---

<sup>370</sup>Vgl. Reginald Morley-Pegge: »The Evolution of the Modern French Horn from 1750 to the Present Day«, in: *Proceedings of the Musical Association* Jg. 69 (1943), S. 34–55, hier S. 21. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang der weitreichende Gebrauch des Begriffs »Invention«, so dass auch auf andere Art verbesserte Hörner und Trompeten als Inventionshörner bzw. Inventionstrompeten bezeichnet wurden. Vgl. Dahlqvist: »Gottfried Reiche's Instrument: A Problem of Classification«, hier: S. 180.



Abbildung 33: Inventionshorn. Johann Gottfried Haltenhof, Hanau 1774. Musée de la musique Paris, Inv.-Nr. E.1020. Oben: Gesamtansicht, sehr gut erkennbar sind die beiden Mundrohre. Unten: Wechselbögen. Die Bögen in der oberen Reihe sind mit Mundrohren versehen. Fotos: Thierry Ollivier.

einem Artikel unter anderem auf ein vergleichbar gebautes Inventionshorn mit unabhängigen Mundrohren von Philipp Ferdinand Korn aus Mainz hin, welches in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren ist (Historisches Museum Basel, Sammlung Bernoulli, Inv.-Nr. 1980.2101).<sup>371</sup>

In der Sammlung von Wilhelm Bernoulli (1904–1980), die im Jahr 1980 an das Historische Museum Basel überging und insgesamt über 850 Objekte zählt,<sup>372</sup> findet sich auch eine Alt-Zugposaune aus der Werkstatt August Friedrich Krauses. Das Instrument weist folgende Signatur auf:

»AUGUST \* FRIEDRICH \* KRAUSE \* IN \* BERLIN \* ANNO. 1795«

Der Jahreszahl folgt ein eingeschlagener preußischer Reichsadler mit Krone. Des Weiteren ist der Kranz mit girlandenartigen Ornamenten verziert. Vier weitere gekrönte Adler sitzen auf verschiedenen Musikinstrumenten und wachen über die Vielfalt der Musik. Laut Dokumentation des Instruments ist die Stimmung entweder Es (bei  $a^1 = 465$  Hz) oder F (bei  $a^1 = 415$  Hz).<sup>373</sup>

---

<sup>371</sup>Vgl. Sabine Klaus: »Outstanding Trumpets, Trombones, and Horns in the Musical Instrument Collection of the Historical Museum, Basel«, in: *Historic Brass Society Journal* 2000, S. 1–22, hier S. 6.

<sup>372</sup>Veronika Gutmann: »Historische Blechblasinstrumente und Trommeln. Die Sammlung Pfr. Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli«, in: *Basler Stadtbuch* 1982, S. 79–82, URL: [https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1982/1982\\_1657.html](https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1982/1982_1657.html), Zugriff am 4.9.2017.

<sup>373</sup>Laut Dokumentation im Jahr 2008 von Keal Couper mit einem weit gebohrten historischen Trompetenmundstück gemessen. Dank geht an Isabel Münzner vom Historischen Museum Basel für die freundliche Auskunft.



Abbildung 34: Alt-Posaune. August Friedrich Krause, Berlin 1795. Gesamtansicht. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1980.2066. Foto: Breternitz.



Abbildung 35: Alt-Posaune. August Friedrich Krause, Berlin 1795. Detailansichten der Signatur auf dem Schallbecher. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1980.2066.

## 9 Joseph Caspar Gabler

### 9.1 Geschichte der Werkstatt Gabler

Als August Friedrich Krause im Jahr 1792 dem Manufaktur- und Kommerzcollegium zu Protokoll gab, dass er »6 Arbeiter [beschäftigt] von denen 5 Ausländer sind«<sup>374</sup>, so ist der eine inländische Mitarbeiter Joseph Caspar Gabler (1770–1818). Sein Vater Jacob Anton Gabler leistete, wie auch August Friedrich Krause, seinen Militärdienst im Regiment des Prinzen Heinrich ab. Wahrscheinlich war es auch aufgrund dieser Bekanntschaft, dass Joseph Caspar Gabler bei Krause eine Lehre als Metallblasinstrumentenmacher begann. 1791 wurde er als Geselle übernommen. 1802 eröffnete er seine eigene Werkstatt und erhielt 1804 das Berliner Bürgerrecht. Zusätzlich übernahm Gabler Aufträge von Krause, als dieser in seinen letzten Lebensjahren erkrankte. Nach dem Tod Krauses beantragte Gabler das vakant gewordene Hofprädikat für die Herstellung von Metallblasinstrumenten. Der polizeilich erstellte Bericht im Rahmen seines Antrags gibt Auskunft über den bis dahin beschriebenen Lebensweg Gablers.

»Der Gabler ist 35 Jahr alt, zu Nauen geboren [...]. Im Jahr 1785 ist der Supplicant bei dem verstorbenen Hof Instrumentenmacher Krause in die Lehre gegangen und 1791 losgesprochen worden. Bis 1802 hat er bei demselben als Geselle gearbeitet, und sich sodann selbst etabliert, jedoch während der Krankheit und bis zum Tode des p Krause dessen Arbeiten besorget: zu erstern gehören auch die für die Gendarmerie und Artillerie verfertigten silbernen Trompeten [...]. Im Jahr 1804. ist der Supplicant mit der [...] Bürgerschaft begnadiget worden.«<sup>375</sup>

Gabler, zum Zeitpunkt der Antragstellung mit seiner Werkstatt in der Schönhau-

<sup>374</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 26 Manufaktur- und Kommerzkollegium, Tit. 356, Nr. 38*, fol. 2v.

<sup>375</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, Aktenband 1791–1806, fol. 32.

ser Straße 28<sup>376</sup> ansässig, holte sich mehrere Referenzen ein. Dieses Prozedere war bei der Beantragung solcher Prädikate gängige Praxis. Die Witwe Krauses, Caroline Henriyette, geb. Kortscherrer, betonte vor allem die silbernen Trompeten, die Gabler an das Regiment Gens d'Armes geliefert hatte.<sup>377</sup> In die gleiche Richtung argumentierte die Empfehlung des Stabstrompeters Wenderoth, der angab,

»daß der Musikalische Instrumentenmacher Herr Joseph Caspar Gabler einige silberne Trompeten für das hochlöbl[iche]. Regiment Gens d'armes verfertigt, welche sehr gut [und] auch sehr gut gearbeitet sind.«<sup>378</sup>

Ein weiterer Stabstrompeter namens Brandt führte aus,

»daß der Musikalische Instrumentenmacher Herr Joseph Caspar Gabler zwey silberne Trompeten für das Hochlöbl[iche]. Regiment reitender Artillerie verfertigt, welche sehr gut vom Ton und auch sehr sauber gearbeitet sind.«<sup>379</sup>

Am 25. Juni 1806 wurde Joseph Caspar Gabler zum Hofinstrumentenmacher ernannt, gemeinsam mit Christian Gottfried Eschenbach, der sich ebenfalls um dieses Prädikat bewarb.<sup>380</sup> Nach dem Tode Joseph Caspar Gablers am 6. Juli 1818 wurde die Firma zunächst von dessen Witwe und durch den bis dahin angestellten Werkmeister Bode<sup>381</sup> unter der Bezeichnung »J. C. Gabler's sel. Erben, Königl. Hof-Blase-Instrumentenmacher« weitergeführt.<sup>382</sup> Zedlitz-Neukirch schrieb rück-

<sup>376</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, Aktenband 1791–1806, fol. 10 f.

<sup>377</sup>Vgl. ebd., Aktenband 1791–1806, fol. 12.

<sup>378</sup>Ebd., Aktenband 1791–1806, fol. 13.

<sup>379</sup>Ebd., Aktenband 1791–1806, fol. 14.

<sup>380</sup>Zu Eschenbach siehe Kapitel 10.

<sup>381</sup>Zu dem hier erwähnten Werkmeister Bode konnten bisher keine Informationen ausfindig gemacht werden. In den Adressbüchern Berlins ist er nicht aufgeführt. Ob eine familiäre Verbindung zu dem Waldhornisten Bode von der Großherzoglichen Kapelle von Mecklenburg-Schwerin gab, der auch in Berlin konzertierte, ist unklar. Eine weitere mögliche familiäre Verbindung kann über Johann Friedrich Bode bestehen, dem Stadtmusikanten des Friedrichsstädtischen Viertels, der 1792 eine Empfehlung für August Friedrich Krause abgab (vgl. Kapitel 8). Gerber erwähnte in seinem Lexikon unter Johann Friedrich Bode »ein[en] Instrumentmacher zu Berlin ums J[ahr]. 1798, dessen Klaviere, besonders aber Fortepiano's sehr geschätzt werden sollen.« Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1, Sp. 437.

<sup>382</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 316.



blickend im Jahr 1834 über die Firma Gabler folgendes:

»Gablers (J. seligen, Erben), Königl. Hof-Blase-Instrumenten-Verfertiger in Silber und Messing in Berlin, Dorotheenstraße Nr. 6. Diese Fabrik ist die älteste, und nach wie vor eine der berühmtesten ihrer Art im Preuß. Staate. — Unter Friedrich dem Großen etablierte sich hier ein gewisser Krause, welcher von diesem großen Monarchen unterstützt und zum Hof-Blase-Instrumentenmacher mit einem jährlichen Gehalte von 300 Thl. angestellt wurde. Bei diesem kam J. Gabler in die Lehre, und wurde zuletzt Werkmeister der Fabrik; nach dem Tode des Krause übernahm derselbe das Geschäft, und erhielt vom König Friedrich Wilhelm III. das Patent als Hof-Blase-Instrumentenmacher. Diesem, ganz für dies Geschäft lebenden Manne, der nur an die Vervollkommnung der Messing-Instrumente dachte, gelang es auch, große Fortschritte zu machen; es wurden bei ihm mehrere berühmte Instrumente angefertigt, namentlich für den Großherzog von Mecklenburg-Schwerin ein silbernes Waldhorn, welches der Kammermusikus Waldhornist Bode erhielt und in mehreren Konzerten mit großem Beifall darauf Solos vorgetragen hat. Nicht allein für das Preuß[ische]. Militair war diese Fabrik so lange nur allein beschäftigt, bis sich mehrere Holz-Instrumentenmacher mit Anfertigung von Messing-Instrumenten befaßten, sondern auch das Ausland machte bedeutende Bestellungen. Rußland erhielt 1806 eine bedeutende Anzahl Instrumente, ebenso erhielt die Fabrik Aufträge aus England, Frankreich, Spanien und Dänemark, und von allen Orten ist nur Lob über diese Instrumente eingegangen. Nach dem Tode des Herrn Gabler setzte die Wittwe desselben unter Beistand eines geschickten Werkführers und mehrerer Gehülften das Geschäft fort, und ist dasselbe nicht allein in seinem guten Ruf geblieben, sondern hat sich auch vergrößert, weil alle späterhin erfundenen Instrumente, so wie auch messingene, kupferne und silberne Pauken, elegante Mahomeds-Fahnen [!], Tambourine, Triangel u. s. w. von der vorzüglichsten Güte angefertigt werden. So hat z. B. Se[ine]. Majestät der König eine silberne Inventions-Trompete angenommen und dafür ein Belobungs-Schreiben ertheilt; die silberne Posaune, welche der

Königl[iche]. Kammermusik Herr F. Belke hat anfertigen lassen, hat sich hinreichend durch die öffentlichen Anzeigen über darauf in Konzerten gemachte Vorträge belobt. Es hat diese ausgezeichnete Kunstwerkstätte auch die Lieferungen der Messing-Instrumente von Waldhörnern, Posaunen, Trompeten u. s. w. für die Königl[iche]. Hof-Kapelle.«<sup>383</sup>

Die Werkstatt Gabler fertigte also sämtliche für die Militärmusik notwendigen Metallblas- und Schlaginstrumente sowie auch Schellenbäume, womit sie ein großes Spektrum abdeckten. Das bei Zedlitz-Neukirch erwähnte »silberne Waldhorn« wurde spätestens Anfang 1816 hergestellt, da die *Allgemeine musikalische Zeitung* in der Ausgabe vom 19. Juni 1816 davon berichtete.<sup>384</sup> Geht man davon aus, dass bereits August Friedrich Krause sechs angestellte Handwerker beschäftigte, so müssen dies bei Gabler und seinen Nachfolgern weitaus mehr gewesen sein.

Nach dem Tod des Firmengründers veröffentlichte seine Witwe folgende Anzeige im *Intelligenzblatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung*:

» Durch den Tod meines Mannes, des Königl[ichen]. Hof-Blas-Instrumenten Verfertiger J. Gabler in Berlin hört die bisher bestandene Fabrik von Blas-Instrumenten nicht auf, vielmehr werde ich solche, mit Hülfe eines bay [!] uns seit mehreren Jahren geprüften und in seiner Kunst bewährt gefundenen Werkmeisters fortsetzen.

Reelle und prompte Bedienung, verbunden mit civilen Preisen und dauerhaft guter Arbeit wird stets mein Bestreben seyn, das gütige Zu-

<sup>383</sup> Leopold von Zedlitz-Neukirch: *Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam zum täglichen Gebrauch der Einheimischen und Fremden aller Stände, enthaltend: die Beschreibung oder Nachweisung alles Wissenswerthen der Oertlichkeit, mit besonderer Berücksichtigung der Beziehung der Hauptstadt zu den Provinzen*, Berlin: Eisersdorff, 1834, S. 404.

<sup>384</sup> Vgl. »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des Monats May]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 19. Juni 1816, Sp. 423–425, hier Sp. 424: »Den 22sten [Mai 1816] gab H[er]r. F. Bode, Mitgl[ied]. der grossherzoglichen. mecklenb[urg]-schwer[inischen]. Hofkapelle, Concert. Er blies auf seinen silbernen Horn ein Conc[ert]. von Massonneau, und ein Potpourri, mit Begleitung des Orchesters. Dieser treffliche Schüler des berühmten Lebrun zeichnete sich aus durch einen reinen und schönen Ton, sichern, leichten Ansatz, und sicheres Treffen auch der schwierigern Töne. Dieselbe Virtuosität zeigte er auch in einem Potpurri, am 27sten, im Opernhause, zwischen G. Benda's [!] *Ariadne auf Naxos*, [...] und dem Ballet: *La Dansonmaie*, von Gardel [...].«

trauen, welches meine verstorbener Mann stets genossen, und welches ich auf mich überzutragen bitte, zu rechtfertigen.

Künftig zeichne: J. Gabler seel. Wittwe.

die *Wittwe Gabler*,  
grosse Präsidenten Strasse No. 20 in  
Berlin.«<sup>385</sup>

Metallblasinstrumente aus Silber waren die besonders herausragenden Produkte der Firma Gabler, die sowohl zu Lebzeiten Joseph Caspar Gablers als auch rückblickend Erwähnung fanden.<sup>386</sup> Solche Instrumente wurden meist sehr prunkvoll ausgestattet, dienten vor allem repräsentativen Zwecken und wurden in diesem Rahmen beispielsweise als wertvolle Geschenke überreicht. So übergab die Witwe Joseph Caspar Gablers 1822 eine silberne Trompete an König Friedrich Wilhelm III. Dies geschah nicht ganz uneigennützig, denn sie verband das Geschenk mit folgendem Gesuch:

»Ich habe eine mit größten Kunstfleiß in meiner Fabrik gearbeitete silberne Inventions Trompete Seiner Königlichen Majestät überreicht, und Allerhöchst dieselben haben die Gnade gehabt mir solche abzunehmen und mich mit der ganz gehorsamst hier beyliegenden Kabinets Ordre zu beglücken.

Ich beabsichtige nun durch dieses Allerhöchstes Anerkenntniß der Vervollkommnung meiner Fabrikate, mich dem Publikum und insbesondere den Militair Behörden zu empfehlen, und bitte Ein Königliches Hofes Ministerium des Handels daher ganz gehorsamst:

es zu gestatten, daß ich die hierbey gefügte Anonce in die öffentlichen Blätter einwürken laßen darf.

<sup>385</sup>Louise Caroline Gabler: [Anzeige über den Tod Joseph Caspar Gablers und über die Fortführung des Geschäfts], in: *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung* 1818, Nr. 8, (= Beilage zur *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Nr. 36 vom 9. September 1818), Sp. 29.

<sup>386</sup>»Silber« als Materialangabe ist aus heutiger Sicht ungenau, denn die von Gabler hergestellten Instrumente wurden aus *Packfong* gefertigt, einer aus China bekannten Kupfer-Nickel-Zink-Legierung. Sie stellt einen Vorläufer des industriell hergestellten Neusilbers dar. Vgl. hierzu die Erläuterungen zu einer Posaune aus Neusilber von Griessling & Schlott auf Seite 221.

Einer gnädigen Gewährung meines Gesuchs und Rückgabe der Allerhöchsten Kabinetts Ordre sehe ich ehrfurchtsvoll entgegen.

Berlin den 27ten July 1822.

Die Wittve des Hofblase Instrumenten Verfertiger J. Gabler Große  
Präsidenten Straße № 10<sup>387</sup>

Das Ersuchen nach der öffentlichen Anzeige, deren Vorlage nicht überliefert ist, fand keinen Anklang beim König. Jedoch wurde der Witwe Louise Caroline Gabler (geb. Rojake) bestätigt, »daß königl[iche]. Majestät Ihnen durch eine Kabinettsordre vom 18. July d[es]. J[ahres]. allerhöchst Ihr Wohlgefallen über Ihr Bestreben nach Vervollkommnung Ihrer Fabrikate zu erkennen gegeben haben [...].«<sup>388</sup>

Unter »J. C. Gabler's se[e]l. Erben, Königl. Hof-Blase-Instrumentenmacher« wurden die Geschäfte Firma bis ca. 1851 von Louise Caroline Gabler weitergeführt. In dieser Zeit war ein Metallblasinstrumentenmacher H. Haupt<sup>389</sup> Mitarbeiter der Werkstatt, wie sich an einem Katalogeintrag zu einer als Kriegsverlust zu beklagenden Tuba zeigen lässt.<sup>390</sup>

Verantwortlich für die Entwicklungen war spätestens seit 1836 Carl Friedrich Lindenberg (1799–1874), der als Werkmeister die fachliche Verantwortung der Werkstatt trug. Er versuchte, etwas von der Innovationskraft der 1830er Jahre abzuschöpfen. Um 1838 kam es mit dem Bau einer Trompete zu einer kurzen Zusammenarbeit mit Wilhelm Wieprecht, der für dieses Instrument den sogenannten »Piangendo«-Bogen und die »Ventil-Bogen-Stellschrauben-Maschine« entwickelte.<sup>391</sup> Beide Einrichtungen dienen der Feinstimmung des Instruments, erstere vor

<sup>387</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 62, Bd. 1*, (= Akten betreffend die Verbesserung und Beförderung der Fabrikation musikalischer Instrumente, 1816–1853, fol. 36.

<sup>388</sup> Ebd., fol. 37.

<sup>389</sup> Ein Vorname sowie die Lebensdaten konnten bisher nicht ermittelt werden.

<sup>390</sup> Es handelt sich um MIM Kat.-Nr. 1420, siehe hierzu auch die Beschreibung in Kapitel 9.2. Vgl. hierzu auch Curt Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog von Curt Sachs. Mit 30 Lichtdrucktafeln und 34 Textabbildungen*, Berlin: Julius Bard, 1922, Sp. 213 f.

<sup>391</sup> Dass diese Trompete von der Werkstatt Gabler gebaut wurde, geht aus den Akten der Akademie der Künste hervor, wo der Instrument den Mitgliedern der Musiksektion vorgestellt wurde. Vgl. Akademie der Künste: *Akte I.362*, (= Gutachten), Zugriff am 18. Juni 2019, fol. 41 f.

allem zur Kompensation der Abweichungen beim Betätigen mehrerer Ventile, letztere zur Feinstimmung der Ventilbögen. Die Idee konnte sich in dieser Form jedoch nicht durchsetzen.<sup>392</sup>

Die angehende Geschäftsbeziehung zwischen Louise Caroline Gabler und Wilhelm Wieprecht muss spätestens ein Jahr später als zerrüttet gelten. Denn laut den Aktenbeständen der Königlich Preussischen Akademie der Künste baute die Gablersche Werkstatt trotz des bestehenden Patentschutzes<sup>393</sup> spätestens 1839 drei Bastuben nach. Wieprecht als einer der Patentinhaber, gleichwohl als ausgezeichnete »Akademischer Künstler« mit besten Verbindungen zur Akademie, schrieb sogleich eine Eingabe, woraufhin Gabler's seel. Erben wegen Verletzung des Patentschutzes zur Zahlung einer Geldstrafe verurteilt wurden. Die Werkstatt von Caroline Louise Gabler und ihrem Werkmeister Carl Friedrich Lindenberg entwickelte daraufhin ein sechsentiliges Instrument, das sie später »Contra Bombe« nannten und am 15. November 1839 eine Prüfung durch die Akademie der Künste beantragten.

»Einem hohen musikalischen Senat der Akademie der Künste erlauben wir ganz gehorsamst anzuzeigen, daß wir ein Baß=Instrument erfunden haben, welches alle bisherigen im Tone übertrifft; wir haben es mehrere Musikkenner beurtheilen lassen, worüber wir anliegend Atteste, so wie die Tabelle zur hochgeneigten Einsicht beifügen, und ganz gehorsamst bitten:

die Prüfung dieses Instruments vornehmen zu lassen, und uns zur Ertheilung eines Patents auf dieses Instrument, die erforderliche hohe Genehmigung zu ertheilen.

Berlin den 15<sup>ten</sup> November 1839.

J. Gabler seel. Erben  
Dorotheen Straße N<sup>o</sup> 6.«<sup>394</sup>

<sup>392</sup>Vgl. hierzu ausführlich Herbert Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987, S. 94–96. Siehe hierzu auch die Beschreibung samt zugehörigen Zeichnungen im Patentantrag von Wilhelm Wieprecht vom 26. September 1838 in Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120 TD Technische Deputation, Patente Schriften W 168*, (= Acta betreffend der Erfindung des Piangendo und der Ventil-Bogen-Stellschrauben-Maschine von Wieprecht).

<sup>393</sup>Vgl. hierzu die Angaben in Kapitel 13.2.

<sup>394</sup>Akademie der Künste: *Akte 390*, (= Gutachten über Musikangelegenheiten, Anhang), URL: <https://archiv.adk.de/objekt/2307712>, Zugriff am 17. Juni 2019, fol. 15r.

Wieprecht sah darin ebenfalls eine Nachahmung der Basstuba und sendete bereits vier Tage später, am 19. November 1839, ein umfassendes Protestschreiben an die Akademie, adressiert an den Gaspare Spontini.

»Mein hochverehrter Herr Musikdirektor! [...]

Ein solcher Fall liegt nun schon wieder vor, und Ihrer, so wie der, der Herrn Senatoren der musikalischen Fakultät Beurtheilung wird gewiß anschaulich werden, daß das von Gablers angeblich neue u Ihnen angemeldete Baß=Instrument nichts weiter ist, als unsere Baß=Tuba.

Die Witwe Gabler hat im Laufe dieses Jahres drei Exemplare der Baß=Tuba nachgemacht u verkauft. Das Recht unseres Privilegiums im Auge behaltend, sehen wir uns genöthigt, eine Denuntiation dessen bei der Regierung zu veranlassen, und in dem vor einiger Zeit stattgefundenen Termine angab sich das Resultat, das die Gabler zu einer Entschädigung an Moritz von 50 gl, u zu einer dergleichen an mich zu zahlen, verurtheilt wurde. Da indeß bei meiner Stellung die Annahme von Entschädigungen aus den Händen der Instrumentenmacher mir nicht anständig erschien, so verzichtete ich darauf und erließ der pp Gabler dieses Opfer.

Durch diese Großmuth u Uneigennützigkeit glaube ich sie um so mehr für die Zukunft abzuhalten meine Rechte wieder anzutasten u hierdurch meine Einkünfte zu schmälern. Doch leider habe ich mich geirrt indem sie, um nun wahrscheinlich auf einen indirecten Wege das Gesetz zu umgehen, eine Baß=Tuba mit 6 Ventilen gebauet, und hat ihr den höchst unsinnigen Namen, Bombarde, gegeben. [...]

Mit diesem Instrumente ist die Gabler schon vor zwei Jahre hervorgetreten, indem sie eines an die hiesige reitende Garde=Artillerie verkaufte, wobei sie das Schallstück bedeutend modifiziert hatte. Ich liebe die Seelenruhe, weil ohne diese ich meinen wirklich schweren Dienstgeschäften nicht nachzukommen im Stand wäre, u deshalb schwieg ich u verschmerzte den geringen pecuniären Verlust lieber, als mich in Prozeß-Streitereien mit einem Instrumentenmacher einzulassen. Jetzt hat diese Frau nun aber, trotz aller Nachsicht und Milde meiner Seits wieder eine solche Tuba für das Regiment Alexander angefertigt, wel-

che sie nun fälschlicher Weise eine Erfindung nennt die nun mit einem anderen Namen bezeichnet ist und ich sehe klar hieraus, daß sie recht absichtlich darauf ausgehet, unter Patentrecht uu vernichten. Sie hat dieß auch wörtlich gegen mich ausgesprochen, nicht ehr [!] zu ruhen, als bis sie ihren Willen erreicht habe. Alle Mittel setzt sie deshalb in Bewegung, ja sogar hat sie zum öfteren versucht, mich mit Geldsumen zum Schweigen zu bringen, weil sie wohl einsieht, daß Herr Moritz ohne meinen Beistand schwerlich im Stande wäre, unser Recht zu beschützen.

Nun hat sie sich endlich, wahrscheinlich im Drange ihrer Angst wegen der jüngst für sie so übel angelaufenen Denuntiation an die Akademie der Künste gewandt, und hofft, daß nun dieselbe ihre Tuba für ein Bombarde anerkennt, sie beim Richter Schutz finden werde.«<sup>395</sup>

Das hier aufgeführte Zitat zeigt deutlich, wie stark der Konkurrenzkampf der Metallblasinstrumentenmacher in Berlin untereinander war, sowohl was das Gewinnen von lukrativen Aufträgen betrifft, als auch das Bestreben mit Innovationen zu punkten. Es zeigt aber auch, dass Wieprecht und Moritz sich gegen Nachahmungen sofort zur Wehr setzten. Demzufolge erteilten sie im Zeitraum des Patentschutzes auch keine offiziellen Lizenzen zum Nachbau ihrer Basstuba an andere Hersteller in Berlin bzw. Preußen.

Die detaillierten Ausführungen Wieprechts zum Gablerschen Contra-Bombarde sowie der weitere Verlauf der Prüfung werden weiter in Kapitel 9.2 detaillierter beleuchtet. Doch wie ging es mit der Firma »J. Gabler seel. Erben« weiter?

Ca. 1851 übernahm Lindenberg auch die Geschäftsführung und firmierte fortan unter »C. Lindenberg vormals Gabler«. Neben den aufstrebenden größeren Werkstätten wie C. W. Moritz und neuer Konkurrenz durch Metallblasinstrumentenmacher wie beispielsweise Julius Lemcke und Carl Friedrich Zetsche war Lindenberg weiterhin ein bedeutender Hersteller. Wie bereits im Streit um das »Contra-Bombarde« angedeutet, waren eines seiner Spezialgebiete die Metallblasinstrumente der tieferen Lage. 1862/1863 lieferte er acht Posaunen, ein Tenorhorn und zwei Basstuben an das Hoforchester.<sup>396</sup> Carl Friedrich Lindenberg ist als Instrumentenmacher in der Hirtenstraße 9 letztmals im Berliner Adressbuch für das Jahr 1874

<sup>395</sup> Akademie der Künste: *Akte 390*, fol. 30 + 31.

<sup>396</sup>Vgl. hierzu Anhang 22.

nachweisbar,<sup>397</sup> er verstarb am 16. Oktober 1874. Wie der Sterbeurkunde zu entnehmen ist, wurde Carl Friedrich Lindbergs Tod von seinem Sohn Leopold angezeigt, der ebenfalls »Instrumentenmacher« war.<sup>398</sup> Die väterliche Werkstatt führte er jedoch nicht weiter.

## 9.2 Instrumente der Werkstatt Gabler

Laut einer Anzeige aus dem Jahr 1811 werben zwei der führenden Hornisten Berlins, die königlichen Kammermusiker Böttiger<sup>399</sup> und Georg Abraham Schneider, für die Instrumente aus der Werkstatt von Joseph Caspar Gabler.

»Langjährige Erfahrung hat uns belehrt, das es auch dem geübtesten Künstler nicht immer gelungen ist, ein Waldhorn zu verfertigen, das in allen Bögen rein, und von gleich schönem Ton sey. Wir empfehlen daher den Liebhabern des Instruments, den Hof-Blase-Instrument-Verfertiger, H[er]rn. Gabler, kleine Präsidentenstr. № 4, dem es nach vielfältigen Versuchen gelungen ist, feste Regeln für den Bau eines Waldhorns aufzustellen. Seine Instrumente sind wohlfeil, durchaus rein, von gefälliger Form, da sie das Mittel zwischen der grossen und kleinen Invention halten, und in jeder Rücksicht so vollkommen, dass wir kein Bedenken tragen, sie allen Tonkünstlern zu empfehlen.

Berlin, im Jan. 1811

Böttiger,  
G. Abr. Schneider,  
Königl. Kammer-Musiker.«<sup>400</sup>

<sup>397</sup>Vgl. *Berliner Adreß-Buch für das Jahr [1873–1895]*. Hrsg. unter Mitwirkung von H. Schwabe (ab 1881 von W. & S. Loewenthal), Berlin, Adressbuch 1874, S. 491.

<sup>398</sup>Landesarchiv Berlin: *Sterberegister der Berliner Standesämter 1874–1920. Digital images*, (= Sterbebucheintrag von Carl Friedrich Lindenberg), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyDeaths&h=93108504>, Zugriff am 7.5.2018.

<sup>399</sup>Trotz Recherchen konnte kein Vorname nachgewiesen werden.

<sup>400</sup>Böttiger und Georg Abraham Schneider: [Anzeige über Waldhörner von Joseph Caspar Gabler], in: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1811, Nr. 2, (= Beilage zur Allgemeinen musikalischen Zeitung Nr. 7 vom 13. Februar 1811), Sp. 7–8.



Solch ein mit »I. C. Gabler / in / Berlin« signiertes Inventionshorn war Bestandteil der Vorgängersammlung des heutigen Musikinstrumenten-Museums Berlin<sup>401</sup>, ist jedoch als Verlust des Zweiten Weltkriegs zu verbuchen.

Trotz der Empfehlung der beiden königlichen Kammermusiker und den oben beschriebenen zahlreichen Bestellungen, welche die Werkstatt unter Joseph Caspar Gabler und auch seine Nachfolger erreichten, sind nur wenige Instrumente dieses Metallblasinstrumentenmachers nachweisbar. Aus der Zeit Joseph Caspar Gablers als Firmeninhaber ist laut Kenntnis des Autors lediglich eine Bass-Zugposaune erhalten, die sich heute im Bestand des Pariser Musée de la musique befindet (Mdlm Inv.-Nr. E.1256). Diese weist auf dem Kranz folgende Signatur auf:

»J. Gabler  
Königl=Hof=Blase=  
Instrumentenmacher  
in Berlin«

Der sehr breite Kranz ist reich mit Eichenblattornamenten verziert. Auf der gegenüberliegenden Seite der Signatur ist ein preußischer Adler eingraviert, der je ein Schwert in seinen Krallen hält. Die mit umlaufenden Linien versehenen Zwingen deuten auf Gablers Lehrmeister hin, denn solche Verzierungen sind für die Leipziger Bauweise üblich, wie sie August Friedrich Krause mit nach Berlin brachte.

Laut Überlieferung in der Dokumentation des Musée de la musique wurde diese Posaune auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1889 gezeigt. Die Beschreibung in einem Bericht zur Ausstellung vermerkt:

»[...] un superbe trombone basse à coulisse en *fa*, garni de métal blanc, gravé et guilloché de J. Gabter [!] à Berlin [...].«<sup>402</sup>

Aufgrund der reichen Verzierungen muss die Bassposaune eine Anfertigung für einen bedeutenden Musiker oder eine herausragende Person gewesen sein. Der Kranz mit dem Schwerter tragenden Adler deutet auf eine Verwendung im Bereich der Militärmusik hin.

<sup>401</sup>Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin; MIM Inv.-Nr. 730. Vgl. Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente*, Sp. 217.

<sup>402</sup>Constant Pierre: *Notes d'un musicien sur les instruments à souffle humain nouveaux et perfectionnés, par Constant Pierre. Ouvrage orné de gravures et d'exemples de musique*, Paris: Librairie de l'art indépendant, 1890, S. 297.



Abbildung 36: Bassposaune. Joseph Caspar Gabler, Berlin Juli 1806–1818. Musée de la musique, Paris, Inv.-Nr. E.1256. Foto: Thierry Ollivier.

Posaunen aus der Metallblasinstrumentenwerkstatt Gabler wurden auch nach dem Tod des Werkstattgründers hoch gelobt. Unter anderem spielte der seit 1816 in Berlin angestellte Kammermusiker und Posaunenvirtuose Friedrich August Belcke (1795–1874) eine silberne Bassposaune der Firma Gabler, die er sich ca. 1833 hatte anfertigen lassen, wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 2. Oktober 1833 über ein Konzert Belckes in Leipzig berichtete:

»Seine neue Posaune von Silber ist in jedem Betrachte kostbar. Sie ist in Berlin in J. Gabler's Fabrik sehr fleissig gearbeitet. Die dortige Fabrik wird überhaupt in Verfertigung der Blechinstrumente sehr gerühmt.«<sup>403</sup>

Ähnlich äußerte sich ein Rezensent der *Berliner musikalischen Zeitung* über ein »Concert spirituel in der Marien-Kirche« zu Berlin:

<sup>403</sup> »Nachrichten [Leipzig, am 27sten Septbr.]« In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1833, Nr. 40, Sp. 669–672.



Abbildung 37: Bassposaune. Joseph Caspar Gabler. Berlin Juli 1806–1818. Detailansichten der Stürze mit Signatur und Preußischem Adler. Musée de la musique, Paris, Inv.-Nr. E.1256. Foto: Thierry Ollivier.



Abbildung 38: Langtrompete in Es. Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. Gesamtansicht. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1980.2009. Signatur: »I. GABLER / IN / BERLIN«. Foto: Christian Breternitz.

»Herr Belcke blies auf einem vortrefflichen, sehr klangvollen, silbernen Instrumente, welches in der Fabrik des Hof-Instrumentenmacher Herrn J. Gabler angefertigt ist.«<sup>404</sup>

Alle weiteren erhaltenen Instrumente aus der Werkstatt Gabler fehlt in der Signatur der Zusatz des königlichen Hofinstrumentenmachers. Sie wurden in der Regel mit »I. Gabler in Berlin« oder »J. Gabler in Berlin« graviert.

Hierzu zählen eine Langtrompete in Es (HMB Inv.-Nr. 1980.2009, vgl. Abbildungen 38 und 39) sowie ein Signalhorn in c (HMB Inv.-Nr. 1980.2016, vgl. Abbildung 40), wobei erstere sowohl im Orchester als auch in der Militärmusik, letzteres als militärisches Signalinstrument eingesetzt wurde.

Die Ausstattung der Militärmusik mit Metallblasinstrumenten war auch für die Werkstatt Gabler ein wichtiger Geschäftszweig. Bedeutende Instrumente waren die sogenannten Flügelhörner, das heißt große Signalhörner in Halbmondform.<sup>405</sup> Aufgrund des anspruchsvollen Einsatzgebietes als Signalinstrumente während krie-

<sup>404</sup> »Concert spirituel in der Marien-Kirche (Schluss.)« In: *Berliner Musikalische Zeitung* 1833, Nr. 80, S. 321–322.

<sup>405</sup> Diese sind nicht zu verwechseln mit den Flügelhörnern moderner Bauart.



Abbildung 39: Langtrompete in Es. Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. Detailansicht der Signatur »I. GABLER / IN / BERLIN«. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1980.2009. Foto: Christian Breternitz.



Abbildung 40: Signalhorn in c. Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. Gesamtansicht. Signatur: »I. GABLER / IN / BERLIN«. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1980.2016. Foto: Christian Breternitz.



Abbildung 41: Signalthorn (Halbmond). Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. Musikinstrumenten-Museum Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 248. Foto: Christian Breternitz.

gerischer Auseinandersetzungen sind nur wenige Instrumente dieses Typs erhalten. Hierzu zählt ein mit »I GABLER / IN / BERLIN« graviertes Instrument (MIM Berlin, Inv.-Nr. 248, vgl. Abbildung 41).

Die instabile Anlage in U-Form wird bei den Halbmonden in der Regel wie bei diesem Instrument durch einen Versteifungsstab zwischen Mundrohr und Schallstück stabilisiert. Mehrere Tragösen bilden die Anhängepunkte für das Tragegehänge, welches im Falle von MIM Kat.-Nr. 248 bei Sachs<sup>406</sup> abgebildet ist (vgl. Abbildung 42). Die Illustration bei Kling<sup>407</sup> zeigt eine vergleichbare Form (vgl. Abbildung 43).

Die anfangs beschriebene Bassposaune mit ihrer ausführlichen Signatur ist das einzige erhaltene Instrument, welches absolut zweifelsfrei in der Werkstatt unter der Leitung Joseph Caspar Gablers hergestellt wurde. Der Autor vertritt die These, dass die mit »I. (C.) Gabler in Berlin« gravierten Instrumente ebenfalls zu Lebzeiten Gablers entstanden sind. Da ihnen der Titel des Hofinstrumentenmachers in der Signatur fehlt, wurden sie vor der Gewährung dieses Amtes, d. h. in den Jahren

<sup>406</sup>Vgl. Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente*, Tafel 21.

<sup>407</sup>Vgl. Kling: *Geschichte der Bekleidung, Bewaffnung und Ausrüstung des Königlich Preussischen Heeres*, Bd. 1, S. 32.

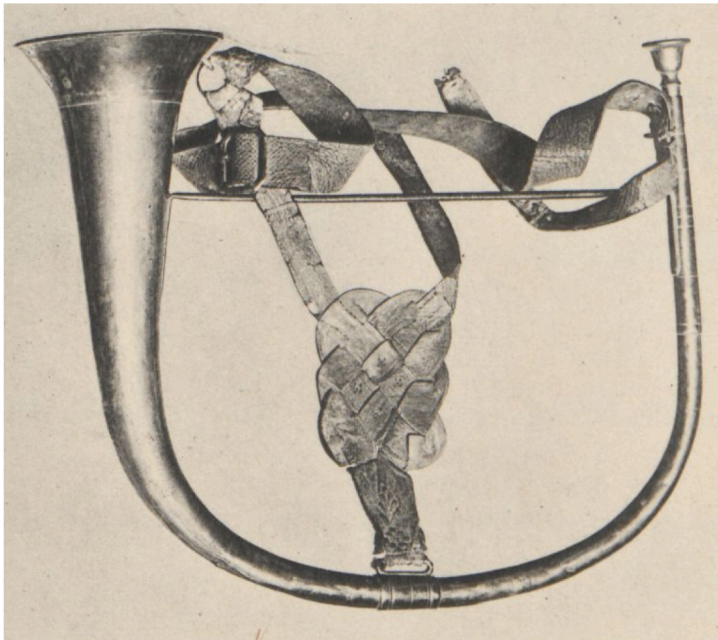


Abbildung 42: Signalhorn (Halbmond). Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. Abbildung bei Curt Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog von Curt Sachs. Mit 30 Lichtdrucktafeln und 34 Textabbildungen*, Berlin: Julius Bard, 1922, Tafel 21. Heute Musikinstrumenten-Museum Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 248.

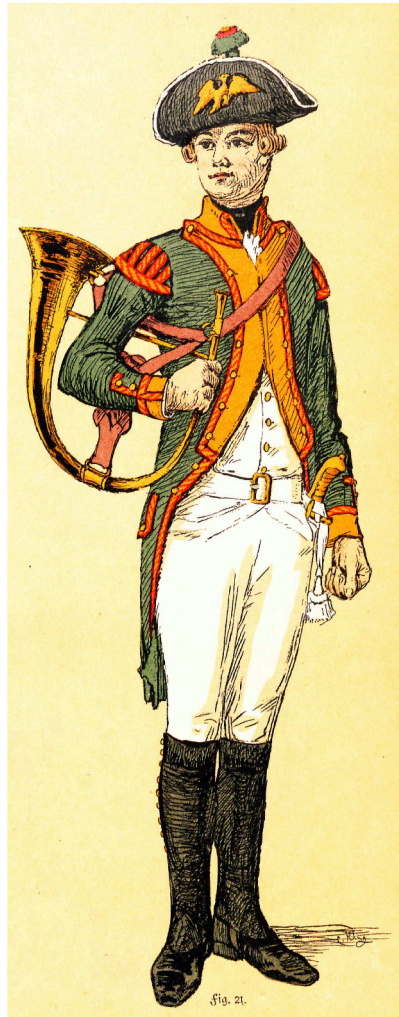


Abbildung 43: »Hornist vom Füsilier-Bataillon von Rembow 1792«. Constantin Kling: *Geschichte der Bekleidung, Bewaffnung und Ausrüstung des Königlich Preussischen Heeres. Auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät*, Weimar: Putze & Hölzer, 1902, S. 32.





Abbildung 44: Trompete in Es, Firma J. Gabler (seel. Erben), Berlin 1833–1858. 2 Berliner Pumpventile (Ganzton, Halbton). Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MIR 134.

zwischen 1802 und 1806 gefertigt. Bereits in den letzten Lebensjahren Gablers änderte die Firma die Gravur von der älteren Abkürzung *I[oseph]*. zu *J[oseph]*., wie an der erhaltenen Bassposaune zu sehen ist.

Als Spezialfall findet sich in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg eine mit »J. GABLER / in Berlin« signierte Trompete, die aufgrund ihrer zwei verbauten Berliner Pumpventile auf den ersten Blick in die Zeit nach 1833 zu verorten ist (GNM Nürnberg, Inv.-Nr. MIR 134, vgl. Abbildung 44). Die Trompete weist äußerlich die typischen Merkmale auf, welche auch die bereits beschriebenen Instrumente von Joseph Caspar Gabler und August Friedrich Krause auszeichnen. Auffällig sind vor allem die für die Leipziger Bauweise markanten gerillten Zwingen, die in gleicher Art verzierten mittleren Stützen sowie der breite Stürzenkranz. Die feinen Gravierungen der Stürze zeigen umlaufendes Eichenlaub sowie einen preußischen Adler mit Schwert, Zepter und Krone, weshalb diese Trompete im Bereich der Militärmusik zu verorten ist. In Verbindung mit der Geschichte der Firma Gabler sowie weiteren Ausführungen in dieser Arbeit muss dieses Instrument jedoch differenziert betrachtet werden. Mit Blick auf die Signatur fällt das Fehlen des Zusatzes »Königlicher Hofinstrumentenmacher« auf. Auch fehlt die Ergänzung »seel. Erben« bzw. ein zusätzlicher Hinweis auf die Werkmeister H. Haupt oder Carl Friedrich Lindenberg. Auffällig gestaltet wurden die äußeren Stützen in U-Form,

welche die Formensprache des Rohrverlaufs aufgreifen. Ebenso markant ist der unten (in Spielhaltung rechts) liegende neusilberne Knauf. Diese Stützenform und Knaufposition findet sich als Stilelement auch an Instrumenten von C. W. Moritz aus der Zeit von 1835 bis ca. 1860. Es erscheint demnach wahrscheinlich, dass es sich bei diesem Instrument um ein nachträglich mit Ventilmaschine versehene Trompete handelt, oder zumindest der Kranz eines älteren Instruments weiterverwendet wurde.

Hinsichtlich der Signatur lässt sich festhalten, dass spätere Ventilblasinstrumente der Nachfolger Gablers grundsätzlich mit »J. Gabler [seel. Erben] in Berlin« graviert wurden, teilweise ergänzt um den Namen des jeweiligen Werkmeisters bzw. Mitarbeiters. Zu letzterer Gruppe gehört eine als Kriegsverlust zu verbuchende Tuba (MIM Inv.-Nr. 1420), die Sachs wie folgt beschrieb:

»TUBA in B/F (Baryton-Baß) mit sechs Pumpventilen in zwei Gruppen und der Inschrift *H. Haupt/verfertigt/J. Gabler seel. Erben/Königl. Hof-/Instrumentenmacher/in/Berlin*. [...] Das Instrument entspricht fast genau der ersten Wieprecht-Moritzschen Tuba von 1835, die aber aus der F-Stimmung nur in die C-Stimmung umgeschaltet werden konnte und daher mit fünf Ventilen statt sechs auskam. Berlin (um 1838).«<sup>408</sup>

Ein solches von Sachs als sechsventilige Tuba beschriebene Instrument wurde von der Werkstatt Gabler als »Contra Bombarde« 1839 bei der Akademie der Künste zur Prüfung eingereicht. Da Wilhelm Wieprecht darin nur eine, wenn auch abgewandelte, Nachahmung seiner Basstuba sah, setzte er am 19. November 1839 ein Protestschreiben auf (siehe hierzu auch die bereits erfolgten Ausführungen weiter oben in Kapitel 9.1).<sup>409</sup>

Zum Gablerschen Contra-Bombarde und speziell zur Anlage des sechsten Ventil äußerte sich Wieprecht wie folgt:

»Das Ministerium hat uns das Patent jedoch nicht auf die Ventile, sondern auf das Schallstück=System und die Anlage u Berechnung der Bogen an den Ventilen ertheilt. Fordern sie nun der Fabrikantin

<sup>408</sup>Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente*, Sp. 214.

<sup>409</sup>Vgl. Akademie der Künste: *Akte 390*, fol. 30r–31v.

dieser angeblich neuen Erfindung eine schriftliche Erläuterung über die Entstehung dieser ihrer Erfindung, so wie ich sie im Jahre 1835 der hochgelehrten Akademie der Künste zu überreichen die Ehre hatte, dann dürfte sich eine Intrige gegen unser Privilegium sehr leicht ermitteln können. [...]

Ueber die Anlage des 6<sup>ten</sup> Ventils erlauben Sie mit folgendes zu erläutern:

Sie erinnern Sich vielleicht noch aus meiner Beschreibung, daß ich durch die Anlage der Ventil=Bögen die Berechnung traf; auf der Baß=Tuba die, einem jeden Rohre natürlich angehörigen Töne in allen Tonarten zu erziehen.

Es kannte mithin in den Tonarten, bei welchen 4 u 5 Ventile geöffnet wurden, die Töne nicht so leicht, als bei denen, wo nur ein oder zwei derselben geöffnet werden, ansprechen.

Diesen Mangel bleiben nun ein für alle Male die chromatischen Blase=Instrumente unterworfen, u aus diesem Grunde behalten auch alle Zug=Instrumente wie z. B. die Posaunen in der Egalität der Töne den Vorzug vor jenen, weil trotz der Verlängerung derselben unserer die Form gleich bleibt. Wenn ich diese Uebelstand bei der Baß=Tuba entgegen anbieten will, so würde es nöthig, für jede Tonart ein Ventil mit einem Anlagebogen zu bestimmen. Es würde so noch eine Baß=Tuba 12 Ventile bedürfen, um jede Tonart, oder jedes Rohr frei klingen lassen zu können. Wer aber wäre im Stande solchen Koloß zu tragen u zu regieren? — durch eine harmonische Berechnung habe ich dieß nun mit 5 Ventilen erreicht. Anfänglich hatte ich auch 6 bestimmt; doch da nun theoretisch festgestellt ist, daß der Quintenzirkel durch das ganze Instrument mit 5 Ventilen vorhanden, so würde ich durch die Anlage des 6<sup>ten</sup> Ventils den theoretischen Zusammenhang des Instruments gestört haben. An der Gablerschen Tuba ist nun noch ein 6<sup>tes</sup> Ventil, welches keinen anderen Zweck hat, als das tiefe Ges=Rohr in der Mensur etwas zu verlängern, was auf der meinigen durch das Gefühl u den Ansatz des Bläusers eben so rein als mit Hülfe noch eines Ventils angeblasen werden kann. Dieß ist auch bei der damaligen Prüfung hinlänglich bewiesen worden. Mit diesen Instrumente ist die Gabler

schon vor zwei Jahren hervorgetreten, indem sie eines an die hiesige reitende Garde=Artillerie verkaufte, wobei sie das Schallstück bedeutend modifiziert hatte. [...]«<sup>410</sup>

Wieprecht beschreibt in seinem Schreiben indirekt das Problem, dass der theoretisch tiefste Ton Ges<sub>1</sub> nur schwer vom Bläser zu erreichen ist.<sup>411</sup> Die Werkstatt Gabler um Carl Friedrich Lindenberg löste dies, indem er ein sechstes Ventil anbrachte und somit das Instrument von der F- nicht nur bis zur C-Stimmung, sondern bis zur B-Stimmung verändern konnte. Wieprecht erkannte diesen Vorteil jedoch nicht – oder wollte ihn nicht erkennen – und beharrte auf den seiner Meinung nach überlegenen Eigenschaften der fünfventiligen Bastuba. Aufgrund der fehlenden Sicherheit und hohen Spielanforderung bei den tiefen Tönen wurde später die sechsventilige Tuba wieder aufgegriffen, sie ist auch heute noch eines der Standardmodelle.<sup>412</sup>

Am 18. Dezember 1839 erfolgte in der Akademie der Künste eine erste Untersuchung des neuen Instruments aus der Werkstatt Gabler.

»Es waren zur Prüfung der neuen Erfindung zugegen: die Wieprechtsche Tuba, welche dem 2<sup>ten</sup> Garde Regiment gehört, das neue Gablersche Instrument, Bombarde genannt, ein Wiener Bombardon, ein Englisches Baß=Horn, eine Ophicleide, eine Baß=Posaune.«<sup>413</sup>

Wie laut Protokoll zunächst von der Witwe Gabler und Carl Friedrich Lindenberg angemerkt wurde, entsprach die Tuba des 2. Garde-Regiments nicht dem patentierten Modell, sondern war »um etwa 9 Zoll kürzer gemacht, [wobei] die Ansprache und Reinheit der Töne hiebey bedeutend gelitten haben [soll].«<sup>414</sup> Es handelte sich also um die aus dem Ursprungsmodell um 1838 entwickelte Tenor-Tuba.

Bezüglich der Bombarde von Gabler wurde im Protokoll des Weiteren ausgeführt:

»Vergleicht man die Gestalt des Gablerschen Instruments mit den Wieprechtschen, so zeigt das letztere eine Länge von 1' 12 Zoll mehr,

<sup>410</sup> Akademie der Künste: *Akte 390*, fol. 30v + 31r.

<sup>411</sup> Vgl. hierzu auch die Angaben in Kapitel 13.2.

<sup>412</sup> Vgl. hierzu auch Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 229.

<sup>413</sup> Akademie der Künste: *Akte 390*, fol. 20r.

<sup>414</sup> Ebd., fol. 20.

als das erstere.<sup>415</sup> Die Anlage der Röhren ist im wesentlichen nicht verschieden; der Schwung=Linien der Bogen sind im Gablerschen Instrumente einige mehr, welches in der Anlage eines 6<sup>ten</sup> Ventiles seinen Grund hat, indem das Wieprechtsche Instrument nur 5 Ventile zählt.

In Hinsicht des Klanges, der Reinheit sowie der leichten Ansprache, hat das Gablersche Instrument vor dem Wieprechtschen den Vorzug, wobey zu bemerken, daß das Wieprechtsche Instr. seit einem Jahre im Gebrauch und durch diesen bedeutend gelitten haben muß.«<sup>416</sup>

Das Instrument aus der Werkstatt Gabler muss dem Urteil nach sehr gut gefertigt gewesen sein. Da ein Vergleich des Bombarde mit der Tenortuba jedoch wenig zielführend war und damit die Frage der Nachahmung zur patentierten Basstuba nicht geklärt werden konnte, wurde ein weiterer Termin zur Vergleichsprüfung am 15. Januar 1840 angesetzt.<sup>417</sup>

»Es sind zur Stelle nothwendig:

- a. Die Wieprechtsche Tuba in der Gestalt welche das Patent erworben.
- b. Die Wieprechtsche Tuba in der späteren Verkleinerung.
- c. Die Gablersche Contra Bombarde und
- d. ein Wiener Bombardon, nebst den nöthigen Bläsern.«<sup>418</sup>

Ein Ergebnis dieser Prüfung liegt den Akten leider nicht bei, was aus heutiger Sicht auf das Äußerste zu bedauern ist, da es einen seltenen Einblick in die zeitgenössischen Klangvorstellungen der tiefen Metallblasinstrumente und der Bewertung des spezifischen Instrumenten-Klangles gegeben hätte. Da MIM Kat.-Nr. 1420 als Kriegsverlust zu verbuchen und dem Autor kein weiteres Contra-Bombarde von J. Gabler seel. Erben bekannt ist, kann der Vergleich auch heute nicht mehr nachvollzogen werden.

Dem Antrag der Werkstatt Gabler schien, trotz des positiven Urteils über das Instrument hinsichtlich Klang, Reinheit und Ansprache, keine Empfehlung für

<sup>415</sup>Zu beachten ist hierbei, wie beschrieben, dass als die Wieprechtsche Tuba eine Tenortuba war und dies bei einem Vergleich der Längen berücksichtigt werden muss.

<sup>416</sup>Akademie der Künste: *Akte 390*, fol. 20 + 21.

<sup>417</sup>Ursprünglich war der Termin für den 8. Januar 1840 vorgesehen, der aber verschoben werden musste, da an diesem Wilhelm Wieprecht aufgrund dienstlicher Verpflichtungen in Potsdam nicht teilnehmen konnte. Vgl. ebd., fol. 23.

<sup>418</sup>Ebd., fol. 23.

einen Patentantrag ausgesprochen worden zu sein. Drei Dinge erhärten diese Annahme. Erstens ist, wie bereits angesprochen, in den Akten kein Urteil zur Vergleichsprüfung sowie kein Empfehlungsschreiben in Abschrift erhalten. Zweitens wurden am 7. Juli 1840 alle eingereichten Dokumente an J. Gabler seel. Erben zurückgesandt.<sup>419</sup> Drittens ist in den Aktenbeständen des Ministeriums für Handel und Gewerbe im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz kein entsprechender Antrag verzeichnet.

Carl Friedrich Lindenberg ließ sich davon jedoch nicht entmutigen und baute weiter Metallblasinstrumente. Ein Instrument aus der Zeit nach der gesamten Übernahme der Werkstatt ist ein Preußisches Posthorn in der Sammlung des Kölner Stadtmuseums (KSM Inv.-Nr. 260, vgl. Abbildungen 45 und 46).<sup>420</sup> Auf dem Schallstück wurde ein ovales Messingschild angebracht, das mit preußischem Adler mit Schwert und Zepter verziert ist. Auf der Adlerbrust sind die Initialen »FWR« (Friedrich Wilhelm Rex) zu lesen. Der französische Kranz ist mit der in Schreibschrift ausgeführten Signatur »C. F. Lindenberg / in Berlin.« graviert. An der Mundrohrhülse und den Zwingen finden sich Rillen und Riefen. Die stabförmigen Stützen sind als Balusterprofil mit Linse ausgeführt. Am Schallstück enden sie auf einer kleeblattförmigen Grundplatte. Zwei Trageringe ermöglichen das Anbringen eines Riemens, damit sich der Postillon sein Posthorn umhängen kann.<sup>421</sup>

<sup>419</sup>Hierbei handelte es sich um eine Zeichnung des Instruments sowie mehrerer Ansichten mit Maßangaben, eine Tabelle mit den Tonarten-Skalen für die einzelnen Ventile, eine Beschreibung sowie vier Empfehlungsschreiben. Vgl. Akademie der Künste: *Akte 390*, fol. 16

<sup>420</sup>Vgl. Helmut Hoyler, Werner Schäfke und Detlef Altenburg: *Die Musikinstrumentensammlung des Kölnischen Stadtmuseums* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 148), Kassel: Merseburger, 1993, Nr. 260.

<sup>421</sup>Vgl. ebd., Nr. 260.



Abbildung 45: Preußisches Posthorn in d. C. F. Lindenberg, Berlin, 1851–1874. Gesamtansicht. Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. RM 1927/926 – II/45. Abbildung aus Helmut Hoyler, Werner Schäfke und Detlef Altenburg: *Die Musikinstrumentensammlung des Kölnischen Stadtmuseums* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 148), Kassel: Merseburger, 1993, Nr. 260.

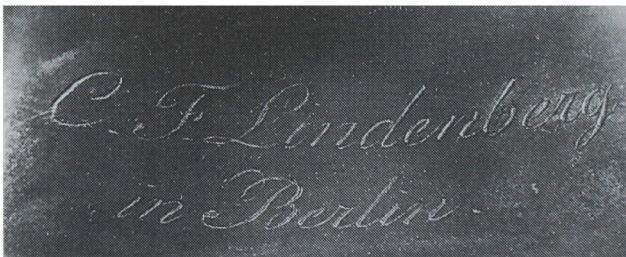


Abbildung 46: Preußisches Posthorn in d. C. F. Lindenberg, Berlin, 1851–1874. Detailansicht der Signatur. Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. RM 1927/926 – II/45. Abbildung aus Helmut Hoyler, Werner Schäfke und Detlef Altenburg: *Die Musikinstrumentensammlung des Kölnischen Stadtmuseums* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 148), Kassel: Merseburger, 1993, Nr. 260.





## 10 Christian Gottfried Eschenbach

### 10.1 Geschichte der Werkstatt Eschenbach

Ebenfalls aus dem Einflussbereich August Friedrich Krauses stammte der 1781 in Markneukirchen geborene Christian Gottfried Eschenbach (1781–nach 1808). Nach Krauses Tod bewarb er sich am 24. April 1806, vier Tage später als Joseph Caspar Gabler, um das Prädikat des Hofinstrumentenmachers. Der polizeiliche Bericht über den Antragsteller beinhaltet folgendes:

»Der Eschenbach ist 25 Jahre alt, im Sächsischen geboren, wo er auch sein Metier erlernt hat. Er hat hier 2. Jahr bei dem verstorbenen Hof-Instrumentenmacher Krause, und 1. Jahr bey dem von hier sich entfernend habensollenden Instrumentenmacher Elsner, als Gesell gearbeitet. Seit 2. Jahren hat er sich selbst etabliret, und 1804. ist er von S[eine]r. Majestät des Königs, mit den Kosten seiner Bürgerschaft begnadiget worden.«<sup>422</sup>

Seine Lehrzeit erhielt Eschenbach in Sachsen, wahrscheinlich bei seinem Vater, der ebenfalls Musikinstrumente fertigte. Danach ging er nach Berlin und war von ca. 1800–1802 als Geselle in der Werkstatt von August Friedrich Krause tätig, anschließend ein Jahr bei F. A. Elsner.<sup>423</sup> 1804 eröffnete Christian Gottfried Eschenbach seine eigene Werkstatt und erhielt das Berliner Bürgerrecht. Im gleichen Jahr heiratete er seine Frau Johanne Wilhelmine, geborene Bohlmann. Aus dem Kirchbucheintrag geht hervor, dass Eschenbachs Vater ein »Musikalischer Instrumentenmacher in Sachsen«<sup>424</sup> war.

<sup>422</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, Aktenband 1791–1806, fol. 31.

<sup>423</sup>Zu F. A. Elsner vgl. Kapitel 20.1.

<sup>424</sup>Evangelische Petrikirche Berlin: *Kirchenbücher der Petrikirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit Christian Gottfried Eschenbachs am 3. Juni 1804), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=2887744>, Zugriff am 8.5.2018.

Die Werkstatt Eschenbachs befand sich zum Zeitpunkt der Antragstellung in der Oranienburger Straße 6.<sup>425</sup> Seine Instrumente müssen von sehr guter Qualität gewesen sein, denn das von sechs führenden Bläsern der königlichen Kapelle bzw. des königlichen Nationaltheaters unterzeichnete Empfehlungsschreiben<sup>426</sup> besagt,

»daß von Herren Christian Gottfried Eschenbach alle Sorten meißigern musikalische Instrumente von vorzüglicher Güte gefertigt worden sind, und daß derselbe durch anhaltenden Fleiß in seinen Arbeiten, einen seltenen Grad von Vollkommenheit erreicht hat.«<sup>427</sup>

Beim Vergleich der Empfehlungsschreiben von Eschenbach und Gabler fällt auf, dass Eschenbach sich diese von den »Kunstmusikern« einholte, während Gablers Referenzen von Militärmusikern stammten. Ob dies eine einvernehmliche Absprache zwischen den beiden Metallblasinstrumentenmachern darstellte, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben. Es ist jedoch schwer vorstellbar, dass beide Meister, die eine gemeinsame Zeit als Gesellen bei Krause verbracht hatten, nicht von dem Antrag des anderen gewusst haben, unabhängig davon, ob sie freundschaftlich verbunden waren oder in harter Konkurrenz standen. Aus den Akten geht lediglich hervor, dass Gabler seinen Antrag auf das Prädikat als Hofinstrumentenmacher vier Tage früher als Eschenbach stellte.<sup>428</sup> Letztendlich wurden die »hiesigen Bürger und Blechblasinstrumentenmacher Gabler und Eschenbach«<sup>429</sup> am 25. Juni 1806 beide zu Hofinstrumentenmachern ernannt und erhielten das begehrte Prädikat.

Die Wirkungszeit von Christian Gottfried Eschenbach in Berlin war nur von kurzer Dauer. Bereits das Adressbuch von 1807 führt ihn nicht auf, trotz seiner Ernennung zum Hofinstrumentenmacher. Das Adressbuch von 1808 führt gleich

<sup>425</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, Aktenband 1791–1814, fol. 17.

<sup>426</sup> Das Empfehlungsschreiben für Christian Gottfried Eschenbach wurde von folgenden Personen unterzeichnet: »J. Brun, erster Waldhornist der Königl[ichen]. Capelle; Boetticher, Waldhornist in der Königl. Capelle; Schneider, Königl. Waldhornist; Lehmann, erster Waldhornist bey dem Königl. National-Theater; Richter, zweyter Waldhornist bey dem Königl. National-Theater; G. Marquardt, zweyter Waldhornist der Königl. Capelle.«; ebd., Aktenband 1791–1814, fol. 17.

<sup>427</sup> Ebd., Aktenband 1791–1806, fol. 18.

<sup>428</sup> Gabler stellt seinen Antrag am 20. April 1806, Eschenbach am 24. April 1806. Vgl. ebd., Aktenband 1791–1814, fol. 10 f. bzw. fol. 17.

<sup>429</sup> Ebd., Aktenband 1791–1814, fol. 36.



Abbildung 47: Horn (*Cor solo*). Christian Gottfried Eschenbach. Berlin, ca. 1804–1807. Musée de la musique, Inv.-Nr. E.1675. Foto: Thierry Ollivier.

zwei Einträge unter Eschenbach, jedoch ohne Nennung des Vornamens.<sup>430</sup> Die Kirchbucheinträge geben ebenfalls keinen weiteren Aufschluss über den Verbleib des Metallblasinstrumentenmachers.<sup>431</sup> Auch sind, mit Ausnahme des nachfolgend besprochenen Horns, wahrscheinlich keine weiteren Instrumente von Eschenbach erhalten. So kann an dieser Stelle nur spekuliert werden, ob der Metallblasinstrumentenmacher im Zuge der Revolutionskriege entweder zum Militärdienst eingezogen wurde (oder sich freiwillig meldete) und in den Kämpfen gegen Napoleons Armee sein Leben verlor.

## 10.2 Instrumente von Christian Gottfried Eschenbach

Wie oben beschrieben, war die Wirkungszeit von Christian Gottfried Eschenbach in Berlin sehr kurz, weshalb er auch nur sehr wenige Instrumente herstellen konnte. Einzig ein Horn kann ihm eindeutig zugeschrieben werden, dass sich heute in der Samm-

<sup>430</sup> Erwähnt wird ein Eschenbach mit der Adresse Jerusalemer Straße 44, ein weiterer an der Adresse Bullenwinkel 1. Vgl. *Allgemeines und Industrie-Adreßbuch der Königlich Preussischen Haupt- und Residenzstadt Berlin, auf das Jahr 1808. Nebst einem Anhang von kaufmännischen, Kunst- und wissenschaftlichen Anzeigen und einem Waaren-Anzeiger. Für Einheimische und Fremde*, Berlin 1808, Sp. 246.

<sup>431</sup> Unter Zugrundelegung der online einsehbaren Einträge unter <http://www.ancestry.de>.



Abbildung 48: Horn (*Cor solo*). Christian Gottfried Eschenbach. Berlin, ca. 1804–1807. Detailansicht der Stürze mit Gravur. Musée de la musique, Inv.-Nr. E.1675. Foto: Thierry Olivier.

lung des Musée de la musique befindet (Mdlm Inv.-Nr. E.1675). Es greift die typische Form des *Cor solo* auf, wie es sich unter August Friedrich Krause in Berlin etabliert hatte. Der breite Stürzenkranz sächsischer Bauart wurde mit floralen Elementen in Art einer Girlande verziert und trägt die Signatur »C. G. ESCHENBACH / IN BERLIN«. Die einzelnen Namensbestandteile der ersten Zeile sind durch eingeschlagene Blumen flankiert bzw. getrennt, die zweite Zeile wurde beidseitig mit sonnenförmigen Schlagstempelmotiven gestaltet. Der Inventionszug ist mit der Tonmarkierung »F« versehen. Zum Instrument gehörten demnach zusätzliche Inventionsbögen, die jedoch nicht mehr erhalten sind.<sup>432</sup> Der Schlagstempel in Form einer Sonne ist ein traditionelles Markenzeichen von Angehörigen der Metallblasinstrumentenmacher Eschenbach. Er findet sich sowohl an Eschenbach-Instrumenten des 18. Jahrhunderts als auch des 19. Jahrhunderts.<sup>433</sup>

<sup>432</sup>Die Dokumentation zum Instrument weist zumindest keine erhaltenen Inventionsbögen aus, vgl. <http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0161204/cor-naturel>.

<sup>433</sup>Beispielsweise weist schon die Posaune GNM Inv.-Nr. MIR143 Schlagstempel in dieser Form auf. Aufgrund der Signatur auf der Stürze (»IG ESCHENBACH A NUYRNBERG 69«) wurde dieses Instrument Johann Gottfried Eschenbach [I] (1740–1797) zugeschrieben. Das eigentliche Instrument muss jedoch älter sein, da die Stürze in dieser Form später ergänzt bzw. ersetzt wurde (Dank geht an Markus Raquet für den freundlichen Hinweis). Johann Gottfried Eschenbach [I] war ein Großonkel von Christian Gottfried Eschenbach. An Eschenbach-Instrumenten des frühen 19. Jahrhunderts findet sich die Schlagstempelform einer Sonne auch an Instrumenten von Carl Friedrich Eschenbach [I] (1765–1851) Christian Gottlob Eschenbach (1767–1858).

---

Zu diesen Angaben und den einzelnen Mitgliedern der aus Markneukirchen stammenden Metallblasinstrumentenmacher Eschenbach vgl. ausführlich Enrico Weller: »Die Familie Eschenbach und ihre Bedeutung für den vogtländischen und deutschen Metallblasinstrumentenbau«, in: *Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung*, hrsg. v. Boje E. Hans Schmuhl (= Michaelsteiner Konferenzberichte 70), Augsburg: Wißner-Verlag, 2006, S. 177–200, hier vor allem S. 177–185.



# 11 Die Firma Griessling & Schlott

## 11.1 Geschichte der Firma Griessling & Schlott

Johann Conrad Griessling (1771–1835) und Balthasar Melchior Schlott (ca. 1778–1844)<sup>434</sup> waren ausgebildete Holzblasinstrumentenmacher, die ihre Lehrjahre bei Friedrich Gabriel August Kirst (1750–1806) in Potsdam verbrachten.<sup>435</sup> Da sie auch in größerem Umfang Metallblasinstrumente produzierten, sollen sie im Rahmen dieser Arbeit ebenfalls Berücksichtigung finden. Wie aus dem Antrag auf Erteilung des Hofprädikats hervorgeht, eröffneten Griessling und Schlott 1801 ihre Werkstatt in Berlin.<sup>436</sup> Im von Neander von Petersheiden 1801 herausgegebenen Adressverzeichnis sind die beiden Holzblasinstrumentenmacher noch nicht aufgeführt. Unter der späteren Werkstattadresse in der Leipziger Straße 16 ist bei Neander von Petersheiden noch »Pösch. Engl. Knopf-Fabrik, Wittwe«<sup>437</sup> verzeichnet. Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott eröffneten ihre Werkstatt also in den Räumen der ehemaligen englischen Knopffabrik und behielten diesen Standort in den nächsten Jahren vorerst bei.

Am 13. November 1804 schrieben Griessling und Schlott an den König und ersuchten um das Hofprädikat als Blasinstrumentenmacher:

»Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König, Allergnädigster König und Herr! Seit 3 Jahren haben wir uns, als Instrumentenmacher

---

<sup>434</sup>Um eine mögliche Verwirrung beim Leser zu vermeiden, gilt folgende Festlegung bezüglich der Namensnennungen: Die Einzelnamen »Griessling«, »Schlott« sowie die Kombination »Griessling und Schlott« bezeichnet grundsätzlich die Personen; der Ausdruck »Griessling & Schlott« gilt dem Firmennamen.

<sup>435</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 358.

<sup>436</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 14 Kurmark, Tit. XIII c, Nr. 1 Bd. 6*, (= Bestellungen der Hofbediensteten, 1799–1805), fol. 28.

<sup>437</sup>Karl Neander von Petersheiden: *Neue anschauliche Tabellen von der gesamten Residenz-Stadt Berlin, oder Nachweisung aller Eigenthümer: mit ihrem Namen und Geschäfte, wo sie wohnen, die Nummer der Häuser, Strassen und Plätze, wie auch die Wohnungen aller Herren Officiere biesiger Garnison*, Berlin: Christian Friedrich Ernst Späthen, 1801, S. 109.

musikalischer Blase-Instrumente, hier in Berlin etabliret. Wir liefern die Blase-Instrumente für verschiedene Regimenter, auch für einige Mitglieder von der Kapelle Erw[ürdigen]. Königl[ichen]. Majestät haben wir dergleichen angefertigt, und unsere Arbeit hat den vollkommensten Beyfall gefunden. Den Wunsch, unsere Kunstfertigkeit auch außerhalb Landes bekannt zu sehen, und dadurch zum Vortheile des Staats, auswärtiges Geld ins Land zu ziehen, hat uns bewogen, durch kostspielige Correspondenz uns um aufwändige Kundschaft zu bemühen, allein es fällt schwer wenn [man] ohne eine Art von Celebritat erworben zu haben, sich selbst angehelfen muß, das natürliche Mißtrauen gegen angehende Künstler zu besiegen. Unser vornehmstes Augenmerk haben wir auf Rußland gerichtet, und auch wirklich, von dort aus, ein Paar, wiewohl unbedeutende Aufträge erhalten. Der beste und vielleicht einzige Weg, uns dem gesamten Ausland bekannt zu machen, und uns das Zutrauen zu verschaffen, welches wir haben müssen, um durch unsere Kunst auswärtiges Geld ins Land zu ziehen, ist der, wenn Erw[ürdigen]. Königlichen Majestät geruhen wolten, uns zu dero Hof-Instrumenten-Macher musikalischer Blase-Instrumente zu ernennen. Dadurch würden wir auf einmahl dem Ruslande bekannt, und das dadurch für unsere Arbeit erworbene Zutrauen würde uns bald in die Lage setzen, durch Heranziehung fremder Gelder, dem Staate wesentlichen Vortheil zu stiften. Erw. Königliche Majestaet stehen wir daher hierdurch allersubrißest[?] an, aus vorausgeführten Gründen, uns mit dem Praedicat Königliche Hof-Instrumenten-Macher musikalischer Blase-Instrument zu begnadigen und uns das Diplom darüber frey von Chargen- und Stempel-Gebühren allerhuldreichst ausfertigen zu laßen. Wir würden diese allerunterthänigste Bitte nicht wagen, da der Mann, dem Erw. Königliche Majestaet besagtes Praedicat beigelegt haben, nahmlieh der alte Kirst in Potsdam, noch lebt. Weil derselbe aber sein ganzes Gewerbe aufgegeben und demselben öffentlich in den Zeitungen entsagt hat: So glauben wird, nicht zu stehen, wenn wir um das dadurch vacant gewordene Praedicat hierdurch allergehorsamt bitten.

Wir ersterben



Erw. Königlichen Majestaet

Berlin d. 13. November 1804

allerunterthänigste Griessling & Schlott Leipziger Straße № 16«<sup>438</sup>

Dem Gesuch folgte das übliche Prozedere. Auf Antrag des Th. Mader Reck, »Kammerherr und Directeur des Spectacles«, erfolgte am 10. Dezember 1804 eine amtliche Auskunft über Griessling und Schlott. Diese besagte:

»Von den hiesigen Instrumenten-Machern Griessling und Schlott, welche [...] um das Hof-Instrumenten-Macher-Praedicat gebethen haben, sind bis jetzt zwar nur einige Blase-Instrumente für die Königl[iche]. Capelle verfertigt worden, diese aber zur völligen Zufriedenheit der Zuhörer ausgefallen; von dieser Seite würde also [...] dem Gesuche nichts entgegen stehen.«<sup>439</sup>

Laut einem weiterem Schreiben vom 3. Januar 1805 waren zu diesem Zeitpunkt bereits sechs Arbeiter bei Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott angestellt.<sup>440</sup> Dies zeigt, dass sich die Werkstatt recht schnell etablieren konnte. Wahrscheinlich waren es zunächst nur kleinere Aufträge für die königliche Kapelle und das Militär sowie aus dem Ausland, mit denen die Firma auskommen musste. Denn neben Griessling & Schlott bestand in Potsdam noch die florierende Werkstatt des Holzblasinstrumentenmachers Johann Gottlieb Freyer (1764–1808), der die Geschäfte seines Schwiegervaters Friedrich Gabriel August Kirst, der auch Griessling und Schlott ausbildete, weiterführte.<sup>441</sup>

Die üblichen Empfehlungsschreiben kamen von Militärangehörigen. Leutnant Unruh, Adjutant im Regiment von Götze, schrieb am 3. Januar 1805:

»Ich bescheinige hiermit, daß die von den Herren Griessling und Schlott für das Regiment von Götze angefertigten Blase-Instrumente vollkommen gut und dauerhaft gemacht worden sind.«<sup>442</sup>

<sup>438</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 14 Kurmark, Tit. XIII c, Nr. 1 Bd. 6*, fol. 28.

<sup>439</sup>Ebd., fol. 31.

<sup>440</sup>Vgl. ebd., fol. 35.

<sup>441</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 354–359.

<sup>442</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 14 Kurmark, Tit. XIII c, Nr. 1 Bd. 6*, fol. 36.

Ein weiteres Empfehlungsschreiben mit gleichem Ausstellungsdatum kam von Major von Vieregg, Offizier im Regiment von Arnim. Er bescheinigte,

»Daß die hiesigen Musicalischen Blas-Instrumenten Verfertiger [!] Herren Griesling [!] und Schlott, so wohl für das Infanterie-Regiment von Arnim, als auch für das Grenadier-Bataillon[!] von Vieregg Instrumente angefertigt, und solche gut und dauerhaft gearbeitet, auch von einem schönen Klang seyn [...].«<sup>443</sup>

Nach erfolgter Prüfung wurden Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott am 11. Februar 1805 zu Hofinstrumentenmachern ernannt. Zu diesem Zeitpunkt fertigten sie lediglich Holz-, aber keine Metallblasinstrumente. Da am 25. Juni 1806 Joseph Caspar Gabler und Christian Gottfried Eschenbach ebenfalls das Hofinstrumentenmacherprädikat erhielten,<sup>444</sup> wiesen Griessling und Schlott am 16. August 1806 mit einer Nachricht in der sogenannten *Vossischen Zeitung* nachdrücklich auf diesen Umstand hin:

»Da die kürzlich in allgemeinen Ausdrucken publicirte Ernennung der Herren Gabler und Eschenbach zu Hof-Blase-Instrumentenmachern vielleicht hin und wieder die Meinung veranlassen kann, als trieben diese Herren ein dem unsrigen ganz gleiches Geschäft, so finden wir, um solchen Irrthum zu berichtigen, zugleich auch mögliche Verwechslungen und Kollisionen zwischen uns und jenen, zum Vortheil beider und des Publikums zu verhüten, uns genöthigt, allen, welche der Blase-Instrumente bedürfen, hierdurch bemerklich zu machen, daß die Herren Gabler u. Eschenbach in Messing arbeiten, wir aber Blase-Instrumente von Holz in jeder Art verfertigen, u. mit dergleichen eben so gewissenhaft als prompt und billig nach wie vor zu jedermanns Diensten stehen.

Griessling und Schlott, Hof-Instrumentenmacher,

<sup>443</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 14 Kurmark, Tit. XIII c, Nr. 1 Bd. 6*, fol. 37.

<sup>444</sup>Vgl. hierzu auch Kapitel 9 und Kapitel 10.

Leipzigerstraße No. 16<sup>445</sup>

Kurz zuvor bemühten sich Griessling und Schlott um ein jährliches Gehalt von Seiten des Hofes als fixe Vergütung für ihre Tätigkeit als Hofinstrumentenmacher. Sie bezogen sich hierbei auf einen Posten in Höhe von jährlich 50 Rthlr., der nach dem Tod ihres Lehrmeisters Kirst offen war. Solche Zahlungen stellten eine gängige Praxis dar. In ihrem Schreiben vom 5. Mai 1806 beschwerten sich die beiden Holzblasinstrumentenmacher über die vergleichsweise geringe Entlohnung, da der Hofinstrumentenmacher Hunn »in Betracht dieser Eigenschaft, wie wir hören, ein jährliches Gehalt von 400 Rthlr.«<sup>446</sup> erhielt. Griessling und Schlott begründeten den Antrag folgendermaßen:

»Durch das kürzlich erfolgte Ableben des Hof Instrumentenmachers Kirst in Potsdam, ist die jährliche aus Erw[ürdige]. Königl[iche]. Majestät Casse, der Academie der Künste und Wissenschaften fließende Revenue von rep: 50 Rthlr: zu Erw[ürdiger]. Königlichen Majestät anderweitige Disposition vacant geworden: den Verstorbenen wurden diese Revenuen, wie man uns sagt, als Gehalt, verbunden mit dem Hof-Instrumentenmacher-Charakter, der derselbe führte, zugebilligt. Unter den noch lebenden bezieht der Hof-Instrumentenmacher Hunn in Betracht dieser Eigenschaft, wie wir hören, ein jährliches Gehalt von 400 Rthlr.: Vor ungefähr 1 1/2 Jahren geruheten Erw[ürdige]. Königliche Majestät auch uns mit den Charakter allerhöchst dero Hof Blase Instrumentenmacher zu begnadigen, nachdem eine über unsere Kunstfertigkeit und sonstigen Qualifikation zuvor angeordnete nähere Untersuchung den uns günstigen Urtheile ausfiel, daß wir dieses Charakters würdig wären. [...] Durch diese, gegen den möglichen Vorwurf eines ungebührlichen Eigennutzes uns schützende Umstände, geben uns den Muth Erw[ürdiger]. Königlichen Majestät Throne uns in tiefster Ehrfurcht zu nähern, mit der allerunterthänigsten Bitte, die

<sup>445</sup>Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott: »Nachricht an das, der Blase-Instrumente bedürfende Publikum«, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* Jg. 98 (1806), (= Ausgabe vom Sonnabend, den 16. August 1806).

<sup>446</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, Aktenband I, Fasz. Griessling und Schlott, fol. 7.

durch das Absterben des Hof Blase-Instrumentenmacher Kirst erlangte Revenue von 50 Rthlr. allergnädigst uns zu conferieren. [...]«<sup>447</sup>

Am 13. Mai 1806 wurden den beiden Holzblasinstrumentenmachern die beantragten 50 Reichstaler zugesprochen.<sup>448</sup> Kurze Zeit später dehnte die Firma ihr Geschäftsfeld aus, denn eine Rechnung über eine Instrumentenlieferung an das mecklenburgische Militär weist auch Metallblasinstrumente aus. Anhand dieses Belegs vom 29. Oktober 1808 wird deutlich, dass Griessling & Schlott ein breites Spektrum abdeckten, denn sie lieferten unter anderem auch »2 Große Inventions Hörner« und »1 Inventions Trompete«.<sup>449</sup> Es ist davon auszugehen, dass die Firma zu diesem Zeitpunkt die Metallblasinstrumente zukaufte, entweder bei Joseph Caspar Gabler, Christian Gottfried Eschenbach oder Johann Gottfried Moritz, der 1806 seine Werkstatt in Berlin eröffnete. Denn Moritz schrieb im Zusammenhang mit Griessling & Schlott noch elf Jahre später am 27. Januar 1819, dass

»noch zwey Holzblase-Instrumentenmacher hieselbst [sind], allhier sie selbst können nur die Verfertigung der hölzernen Blase-Instrumente, und was sie an meßingnen Instrumenten liefern, müssen Sie durch Gesellen anfertigen lassen, die diese Art Arbeit bei mir gelernt haben. Ich bin also der einzige Bürger hieselbst, der die Verfertigung von Jugend auf erlernt hat, [...]«<sup>450</sup>

Griessling & Schlott beschäftigten also Metallblasinstrumentenmacher sicher zunächst als Stückwerker und nahmen später von Moritz und Gabler ausgebildete Gesellen in die Firma auf. Die Unternehmer nutzten geschickt die durch die Liberalisierung der Wirtschaft entstandenen Freiheiten. Durch ihre langjährige Erfahrung und zahlreichen Kontakte konnten sie so ihre Marktmacht nutzen, um für Militär-, Hof- und Privatmusiker das gesamte notwendige Instrumentarium an Blas- und Schlaginstrumenten anzubieten. So verwundert es nicht, wenn im Berliner Adressbuch aus dem Jahr 1822 in der Rubrik »Waaren-Nachweisung« unter dem Punkt

<sup>447</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, Aktenband I, Fasz. Griessling und Schlott, fol. 7.

<sup>448</sup> Vgl. ebd., Aktenband I, Fasz. Griessling und Schlott.

<sup>449</sup> Eine Abschrift der Gesamtrechnung findet sich bei Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 193.

<sup>450</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, (= Gesuche um die Verleihung des Hofprädikates an Musikinstrumentenmacher, Bd. 1, A–O, 1814–1884), fol. 2.

»Musik-Instrumente« darauf verwiesen wurde, dass »Blase-Instrumente, bei Griessling et Schlott, Behrenstraße No. 71«<sup>451</sup> zu erwerben sind, jedoch keine weiteren Blasinstrumentenhersteller genannt wurden, obwohl beispielsweise mit J. Gabler seel. Erben und Johann Gottfried Moritz weitere Werkstätten solche Instrumente produzierten.<sup>452</sup> Die Dominanz von Griessling & Schlott ist aber auch als ein Grund anzusehen, warum die kleineren Berliner Metallblasinstrumentenmacher zunächst wirtschaftlich kaum Fuß fassen konnten.

Dass Griessling & Schlott bereits vor 1820 Metallblasinstrumente in großer Zahl herstellten und vertrieben, wird auch durch die Akten eines Rechtsstreits deutlich. Denn die Instrumentenmacher hatten langjährige Probleme mit dem Kaufmann Ernst Daniszwensky, den sie wegen bereits gelieferter und nicht bezahlter Instrumente anzeigten. Auf Grundlage ihrer Eingabe aus dem Jahr 1827 schrieb der Ministerialbeamte folgendes nieder:

»Seit dem Jahre 1819 lagerten bei dem Kaufmann Ernst Daniszwensky in St. Petersburg 240 Stück Militärische Signal Hörner, welche derselbe bei uns bestellt, in Folge einer verunglückten Spekulation jedoch nicht bezahlt hatte.«<sup>453</sup>

Griessling und Schlott wandten sich aufgrund dieser ausstehenden Zahlung bereits 1824 direkt an den russischen Kaiser mit der Bitte, den ausstehenden Betrag für die 240 Signalhörner zu übernehmen. Dieses Ersuchen wurde jedoch nicht erhört. Nach der Thronbesteigung durch Nikolaus I. Ende 1825 wiederholten die Metallblasinstrumentenmacher ihr Anliegen und überreichten »seiner Majestät dem Kaiser Nicolaus« als Antrittsgeschenk eine »Posaune von Neusilber«<sup>454</sup>. Als Wert der bei Daniszwensky ausstehenden Instrumente wurden »240 Signalhörner à

<sup>451</sup>C. F. Wegener (Hrsg.): *Haus- und General-Adreßbuch der Königl. Haupt- und Residenzstadt Berlin auf das Jahr 1822*, Berlin: Wegener, 1822, S. 422.

<sup>452</sup>Das *Haus- und General-Adreßbuch* führt lediglich aus, dass »Fortepianos, bei Kisting, Friedrichstraße No. 134, [und] bei Steibelt, Leipziger Straße 116« sowie »Violinen, bei Riefenstahl, Kuchgasse No. 3« zu erwerben waren. Vgl. ebd., S. 422.

<sup>453</sup>Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz: *III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, III, Nr. 12550*, (= Acta des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten betr.: die Forderung der Hofinstrumentenmacher Griessling und Schlott in Berlin an das Russische Gouvernement wegen gelieferter Signal-Hörner, 1827), fol. 1r.

<sup>454</sup>Ebd., fol. 1v.

16 Rubel p. Stück mit [gesamt] 3840 Rubel«<sup>455</sup> angegeben. Einer hofinternen Mitteilung vom 20. September 1827 zufolge wurden von dem Kaufmann 3782 Rubel eingezogen, was umgerechnet 1115 Reichsthalern und 20 Groschen entsprach.<sup>456</sup>

Neben dem Vorgang an sich ist vor allem auch das Geschenk an Kaiser Nikolaus I. bemerkenswert. Neusilber als Kupfer-Nickel-Zink-Legierung war zu diesem Zeitpunkt zwar prinzipiell nichts Neues und als *Packfong* bekannt. Von China aus kamen Metallwaren aus diesem Material nach Europa. Jedoch erst 1824 gelang durch die Gebrüder Hennig in Berlin die industrielle Herstellung dieser Legierung, die sie unter dem Namen *Neusilber* vermarkteten.<sup>457</sup> Griessling & Schlott nutzten also diese Innovation ganz bewusst, um die Posaune für Nikolaus I. unter Einsatz der neuesten technischen Errungenschaften zu fertigen. Das Instrument kann als einer der ersten Belege für die Herstellung von Metallblasinstrumenten aus Neusilber gelten. Dieses Material wird noch heute für die Produktion silberfarbener Instrumente verwendet, sofern diese nicht aus versilbertem Messing bestehen.

Bei den angesprochenen Signalhörnern handelt es sich wahrscheinlich um sogenannte Russische Hörner, die um 1750 in die Militärmusik Russlands eingeführt wurden. Sie haben eine lange, schmale Form und sind dadurch charakterisiert, dass in der Regel nur ein einziger Ton sauber auf ihnen gespielt werden kann. Die Abstufung der Tonhöhen wurde über die Länge der Instrumente realisiert. Für ein Ensemble waren demnach eine Vielzahl solcher Hörner in unterschiedlichen Stimmungen notwendig. Diese Militärmusikformationen bestanden aus etwa 40 Personen, die aber teils zwei bis drei Hörner spielten. Somit ist davon auszugehen, dass der Kaufmann Daniszwensky etwa drei bis vier Ensembles mit Instrumenten von Griessling & Schlott ausrüsten wollte.

Die russische Hornmusik ist in der Praxis ein ungewohntes Schauspiel und fand deshalb bereits in der zeitgenössischen Literatur besondere Erwähnung. Die Klangfülle wurde als einzigartig beschrieben. Bertuch nahm diese Musik in sein *Bilderbuch für Kinder* auf und schrieb:

»[...] In der ersten Reihe steht der Discant, in der zweiten der Alt, in

<sup>455</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, III, Nr. 12550, fol. 1v.

<sup>456</sup> Die Umrechnung der Gesamtsumme ist so in den Akten aufgeführt. Vgl. ebd., fol. 2.

<sup>457</sup> Unabhängig davon löste 1823 auch Dr. Ernst August Geitner aus Auerhammer (heute Stadtteil von Aue (Sachsen)) das Problem der industriellen Herstellung dieser Legierung. Er vertrieb sie unter dem Namen *Argentan*.

der dritten der Tenor, und in der hintersten der Baß.

Ein jeder hält in der Hand ein kleines Notenbuch, wovon er kein Auge verwenden darf, um zu gehöriger Zeit seinen Ton anzugeben; er muß daher genau alle die anderen Stöße zählen, bis der Einstoß an ihn kommt; denn im richtigen Pausiren besteht seine ganze Kunst, die freilich bei geschwinden Läufern und Trillern nicht leicht ist. In der anderen Hand hält er das messingne oder kupferne Horn.

Vorn vor dem Dienste oder der vordersten Reihe steht der Kapellmeister, der die Partitur auf einem Pulte vor sich liegen hat. Er hält einen kleinen Stab in der Hand, womit er nicht den bloßen Takt, sondern jedes Viertel schlägt.

Die Hornmusik ist aus etwa vierzig Personen zusammen gesetzt, von welchen jeder ein oder zwei Hörner hat. Diejenigen Hörner, welche die tiefsten Baßtöne angeben, haben eine Länge von fünf bis sieben Fuß. Dieses Maß nimmt verhältnismäßig ab, so daß die kleinsten nur die Länge eines Fußes erreichen.

Man kann nichts rührenderes hören, als einen Choral oder ein Adagio auf diesen Hörnern vorgetragen, und nichts ist lustiger, als ein Allegro darauf blasen zu sehen, wenn ein Musiker mit zwei Hörnern in schnellem Zeitmaße dieselben öfters wechselt.

Zur ersten Abrichtung eines solchen Horn-Virtuosens gehört ungemaine Geduld; jedoch werden die Russen, welche meistentheils viel musikalisches Talent haben, sehr bald taktfest.<sup>458</sup>

Wie Abbildung 49 zeigt, war solche eine Form des Musizierens sehr aufwendig. Durch die enorme Länge der Bassinstrumente mussten diese auf Stützvorrichtungen aufgelegt werden. Die Mobilität der Militärkapellen war damit erschwert, eine Musik während des Marschierens gänzlich ausgeschlossen. Dennoch waren die russischen Hornchöre sehr beliebt. Sie hatten einen entscheidenden Vorteil: durch die Vielzahl der Instrumente war es den Chören möglich, auch in den tiefen Lagen chromatisch zu spielen. Und so erscheint es nur logisch, dass die russischen Hörner erst mit der

<sup>458</sup>Friedrich Justin Bertuch: *Bilderbuch für Kinder*, Bd. 6, Weimar und Gotha: Industrie-Comptoir, 1807, URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bertuch1807bd6>, Erläuterung zur Tafel Nr. 99.



Abbildung 49: Kaiserlich russisches Jägercorps mit Jagdhörnern. Kupferstich, koloriert. Aus: Friedrich Justin Bertuch: *Bilderbuch für Kinder*, Bd. 6, Weimar und Gotha: Industrie-Comptoir, 1807, URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bertuch1807bd6>, Tafel Nr. 99. Bertuch entnahm diese Abbildung einer anderen Publikation, wo diese jedoch nicht koloriert ist; die Originaldarstellung des russischen Jägercorps findet sich auf dem Titelblatt bei Johann Christian Hinrichs: *Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik*, St. Petersburg 1796, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527277-2>, Zugriff am 21.4.2018.

Einführung von Ventilblasinstrumenten in die russische Militärmusik nach und nach verschwanden.

Wie angesehen die Werkstatt Griessling & Schlott war, zeigt sich auch an zeitgenössischen Lexika. Zedlitz-Neukirch schrieb 1834 über die Werkstatt von Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott:

»Griesling [!] und Schlott. Zu den bekanntesten Kunstwerkstätten unserer Hauptstadt, welche durch ihre Lieferungen in ausgedehnten Verbindungen selbst mit den überseeischen, entferntesten Staaten stehen, gehört die Instrumentenfabrik der König[lichen]. Hof-Instrumentenmacher Griesling und Schlott. Sie liefert seit einer langen Reihe von Jahren mit sorgfältiger und glücklicher Benutzung der



Hilfsmittel, welche das Fortschreiten der Wissenschaften und Künste in allen Feldern der technischen Anwendung darbietet, in reicher Auswahl alle Sorten von hölzernen und messingenen Blaseinstrumenten, denen es gelang, sich durch ihre vorzügliche Güte, wie durch ihre im Verhältniß sehr billigen Preise, selbst in die neue Welt einen Weg zu bahnen. Einzelheiten der ausgezeichneten Lieferungen dieser Fabrik sind: die verschiedenen Clarinetten in allen Tonarten, von der tiefsten F-Clarinetten bis zur hohen A-Clarinetten und von sehr geschmackvollem äußern Ansehen und Form aus Grenadillen-, Eben- und Buchsbaumholz, theils mit silbernen, theils mit messingenen Klappen versehen; eben so Flöten von der d'Amour-Flöte bis zur hohen A-Flöte, aus denselben feinsten Holzarten gearbeitet, und mit silbernen oder messingenen Klappen versehen. Ferner finden wir in diesem Lager Hautbois, Fagotts, Octav-Fagotts, Serpents, so wie alle Sorten Inventions- und chromatische Waldhörner, Trompeten, Posaunen, Klappen- und Signalhörner, das vervollkommnete Instrument (Harmonie-Contra-Baß), messingene, kupferne und silberne Pauken, elegante Mahomets-Fahnen [!], Tamburine, Triangel u. s. w., überhaupt alle Instrumente, die zur vollständigen Militair- und Harmonie-Musik gehören. — Im Jahre 1824 besuchte der jetzt regierende Kaiser von Rußland diese Fabrik, und ertheilte derselben den Auftrag, eine bedeutende Anzahl von chromatischen Blech-Instrumenten mit Ventilen nach St. Petersburg zu senden, worauf bei der Kaiserl[ich]. Russ[ischen]. Armee diese Ventil-Instrumente allgemein eingeführt worden sind. Während auf diese Weise die Instrumente aus dieser Fabrik im Norden ertönen, sendet sie ihre Fabrikate nicht minder in die in andern Himmelsgehenden liegenden Staaten und Länder; namentlich nach Frankreich, Portugal, sogar nach Ost- und West-Indien. Eine interessante Notiz ist es, daß die Herren Griesling und Schlott, nachdem sie schon 16 Jahre in Potsdam gemeinschaftlich ihre Kräfte diesem nützlichen Wirken widmeten, nun schon wieder durch 32 Jahre mit gleicher Vorliebe zu ihrem Geschäft und einer der Anerkennung sehr werthen Ausdauer und Umsicht an bei Spitze der Berliner Fabriken stehen, so daß sie auf diese Weise bald ein seltenes Jubiläum ausdauernder Freundschaft, benutzt zur Erreichung eines gemeinschaftlichen Zieles nützlicher

Thätigkeit, feiern werden, an dem sie die Lieferungen ihres Kunstfleißes vom Nordpol bis zum Südpol verbreitet stehen.«<sup>459</sup>

Am 31. Mai 1835 verstarb Johann Conrad Griessling, »worauf die Handlung von Schlott allein fortgeführt wird.«<sup>460</sup> Es ist unklar, wie produktiv Schlott in den letzten Jahren nach Griesslings Tod noch war. Die Werkstatt in der Behrenstraße 65 wurde jedenfalls aufgegeben, denn bereits das Adressbuch von 1836 verzeichnete »Schlott, B., königl. Hof-Holz- u. Messing-Blase-Instrumentenmacher, Friedrichstr. 110 u. 105.«<sup>461</sup> In den Folgejahren wechselte die Adresse Schlotts stetig:

- 1837: Oranienburger Straße 56a
- 1838–1839: Leipzigerstraße 93
- 1840: Verl. Alte Jakobstraße, im Parey'schen Hause
- 1841: Alte Jakobstraße 129
- 1842–1843: Linienstraße 7.

Im Adressbuch des Jahres 1844 ist Balthasar Melchior Schlott nicht mehr aufgeführt, da er die Werkstatt aufgab und von Berlin nach Storkow (Mark) verzog. Anhand der Kirchenbücher der Gemeinde Storkow ließ sich der Todestag Schlotts klären, der in der gängigen Literatur bisher in der Regel auf »nach 1841« festgelegt war. Unter den Todesfällen im Jahr 1846 findet sich »Balthasar Schlott, ehemaliger Königl. Hof-Instrumentenmacher«, der am 23. Mai 1846 im Alter von 73 Jahren verstarb. Schlott hinterließ seine Ehefrau und vier erwachsene Kinder.<sup>462</sup>

## 11.2 Metallblasinstrumente der Firma Griessling & Schlott

Die Firma von Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott begann, da beide bei Kirst als Holzblasinstrumentenmacher ausgebildet wurden, zunächst

<sup>459</sup>Zedlitz-Neukirch: *Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam*, S. 289 f.

<sup>460</sup>Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin* 3, S. 208.

<sup>461</sup>J. W. Boicke (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin auf das Jahr [1823–1855], enthaltend: die Wohnungsnachweisungen aller öffentlichen Institute und Privat-Unternehmungen, aller Hausbesitzer, Beamteten, Kaufleute, Künstler, Gewerbetreibenden und einen eigenen Hausstand Führungen, in Alphabetischer Ordnung*, Berlin: Boicke, Adressbuch 1836, S. 305.

<sup>462</sup>Brandenburgisches Landeshauptarchiv: »Deutschland, Preußen, Brandenburg und Posen, Kirchenbuchduplikate 1794-1874«, database with images, Sep. 2015, URL: <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-6Q83-SW1?cc=1491272&wc=31FP-16X%3A55812901%2C65081601%2C55812903%2C65081602>, Zugriff am 18.01.2017.



Abbildung 50: Flügelhorn (Halbmond). Griessling & Schlott. Berlin, ca. 1808–1818. Boston Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 17.1969.

mit der Herstellung von Holzblasinstrumenten. Hierdurch konnten sie sich sehr schnell einen guten Ruf erarbeiten. Spätestens 1808 stiegen sie in den Handel mit Metallblasinstrumenten ein. Schnell bedienten sie die gesamte Palette an diesen Instrumenten, vor allem für den militärischen Gebrauch. Die Werkstatt etablierte sich rasch zu einem Vollausstatter für Militärmusikinstrumente und -zubehör.

Im Bereich der Metallblasinstrumente zählen hierzu zunächst die sogenannten Halbmonde bzw. Flügelhörner. Ein solches Instrument der Firma Griessling & Schlott befindet sich in der Sammlung des Boston Museum of Fine Arts (MFA Inv.-Nr. 17.1969, siehe Abbildung 50).<sup>463</sup> Bemerkenswert ist vor allem die hohe Ähnlichkeit der Bauweise im Vergleich mit dem oben beschriebenen Halbmond aus der Werkstatt Gabler. Sowohl die Positionierung der Ringe für die Aufnahme der Tragschlaufe als auch die Form und Ausprägung der Stützen sind gleich. Die an der äußersten Ausladung des U-Bogens angebrachte Zwinde weist

<sup>463</sup>Neben dem hier besprochenen Instrument befindet sich ein weiteres Flügelhorn von Griessling & Schlott in der Sammlung des *Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis* in Brüssel, Inv.-Nr. 2419.

wie das Gablersche Instrument mehrere Doppelrillen auf: ein typisches Merkmal der Leipziger Bauart, welche August Friedrich Krause in Berlin einführte und Gabler fortsetzte.

Anhand dieses Instruments und der übereinstimmenden Baumerkmale zum Gablerschen Vergleichsinstrument wird deutlich, dass Griessling & Schlott Metallblasinstrumente von Gesellen anfertigen ließen, die ihre Ausbildung bei Joseph Caspar Gabler oder Johann Gottfried Moritz erhielten. Diese Annahme deckt sich mit der von Johann Gottfried Moritz in seinem Antrag um das Prädikat zum Hofinstrumentenmacher beschriebenen Situation.<sup>464</sup>

Auch mit der Fertigung von Trompeten beschäftigte sich die Werkstatt Griessling & Schlott. Ein frühes Beispiel ist eine Instrument, das sich heute in der Sammlung des Nationalmuseums Poznań befindet (Muzeum Narodowe w Poznaniu, Inv.-Nr. MNP-I 296, vgl. Abbildung 51).<sup>465</sup> Die Trompete weist eine ganz eigene Charakteristik auf: Zum Teil hexagonale Zwingen mit einseitigen Verzierungen in Kronenform, die ebenfalls am Knauf aufgegriffen werden, sind für den Berliner Metallblasinstrumentenbau ungewöhnlich. Weitaus gängiger sind jedoch die Girladenverzierungen auf dem Stürzenkranz, der ebenfalls Auskunft darüber gibt, dass das Instrument von »Griessling & Schlott / in Berlin« gefertigt wurde. Auf der gegenüberliegenden Seite des Kranzes findet sich eine ausführliche Widmung, die mit der Jahreszahl »1813« abschließt. Die Trompete besitzt zwei Ösen zur Befestigung eines Trageriemens, sie war also vorrangig für den militärischen Bereich bestimmt. Das Instrument war sehr lange im Einsatz und musste einen hohen Wert für den Besitzer dargestellt haben. Denn gut 20 Jahre nach dem Bau wurde die Trompete umgerüstet und mit drei Berliner Pumpventilen versehen. Da Wilhelm Wieprecht den hier verbauten Ventiltyp erst 1833 erfand, muss der Umbau nach diesem Zeitpunkt stattgefunden haben. Die Ventile sind in der Form Ganzton – Halbton – Anderthalbton angeordnet.

Zu den Metallblasinstrumenten der Werkstatt Griessling & Schlott aus der Zeit um 1815 gehört auch ein Waldhorn bzw. Orchesterhorn (SKM Inv.-Nr. M268, siehe Abbildungen 52 und 53). Dieses Instrument war ursprünglich ein Naturhorn, wurde jedoch Anfang der 1840er Jahre nahezu komplett umgebaut, so dass von

<sup>464</sup>Vgl. Kapitel 13.1.1.

<sup>465</sup>Weitere Abbildungen der Trompete MNP Inv.-Nr. MNP-I 296 finden sich bei Sabine Katharina Klaus: *Trumpets and other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection. Volume 3. Valves Evolve*, Bd. 3, Vermillion: National Music Museum, Inc., 2017, S. 117.



Abbildung 51: Trompete, Griessling & Schlott, Berlin 1813, Umbau auf 3 Berliner Pumpventile nach 1833 durch unbekannt. Gesamtansicht. Poznan, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. MNP-I296.

dem originalen Horn von Griessling & Schlott nur noch das Schallstück erhalten ist. Anhand der Baumerkmale der anderen Teile des Instruments, insbesondere des Rohrverlaufs innerhalb des Kreises, ist davon auszugehen, dass der Umbau des Horns in Berlin erfolgte, wahrscheinlich durch die Werkstatt C. W. Moritz.<sup>466</sup> Das Beibehalten des weitaus älteren Schallbeckers bei kompletter Neufertigung des restlichen Instruments zeugt vom hohen Ansehen, welches die Instrumente der Firma von Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott besaßen.

Nachdem sich die Ventile an den Metallblasinstrumenten etabliert hatten, nahmen Griessling & Schlott auch diese neuen Instrumente ins Sortiment auf. Von Bedeutung ist hierbei eine Trompete mit zwei Stölzelventilen, die von der Firma vermutlich Ende der 1820er Jahre hergestellt wurde. Die Stölzelventile besitzen die ursprüngliche Form mit Deckeln, welche mit je zwei Schrauben befestigt wurden.<sup>467</sup> Extravagante Details wie die aus Elfenbein gefertigten Köpfe der Drücker deuten auf eine Sonderanfertigung hin. Der weit verbreiteten Überlieferung, dass es sich bei dieser zweiventiligen Trompete um das von Gaspare Spontini aus Berlin an Giacomo Meyerbeer nach Paris übersandte Instrument handelte,<sup>468</sup> damit dieser Spontinis Oper *La vestale* aufführen konnte, muss jedoch in Frage gestellt werden. Denn eine Kopie des von Spontini an Meyerbeer übersandten Instruments wurde auf der Pariser Weltausstellung 1889 ausgestellt und besaß laut den Ausstellungsbeschreibungen *drei* Ventile. Die Begleitkataloge erwähnen darüber hinaus keinen Hersteller des präsentierten Instruments. Es wurde lediglich »eine Trompete in B mit drei Ventilen nach dem System Stölzel« beschrieben, »kopiert nach der, die Spontini für seine Oper *La Vestale* 1826 aus Deutschland schickte.«<sup>469</sup> Gerade die Werkangabe stellt diese Überlieferung in Frage, denn *La Vestale* wurde bereits am

<sup>466</sup>Vgl. hierzu das in Abbildung 86 abgebildete Waldhorn in F von Johann Gottfried Moritz, Berlin 1835–1840, MIM Kat.-Nr. 4366.

<sup>467</sup>Vgl. Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 138.

<sup>468</sup>Vgl. die Angaben unter <http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159041/trompette-a-pistons-en-sol>; ebd., S. 138.

<sup>469</sup>Freie Übersetzung des Autors. Der Originaltext lautet: »Puis venait une autre trompette en *mi b* à trois pistons du système Stoelzel, copiée sur celle que Spontini envoya d'Allemagne en 1826.« Pierre: *Notes d'un musicien sur les instruments*, S. 284 f. »Trompe *mi b* à 3 pistons système Stoëlzel (copie de celle envoyée d'Allemagne par Spontini en 1826 pour son opéra *La Vestale*).« Léon Pillaut: *Exposition internationale de 1889 à Paris, Catalogue général officiel de l'Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section II, Arts libéraux, Musique*, L. Danel, 1889, S. 84.



Abbildung 52: Horn. Schallstück von Griessling & Schlott, Berlin um 1815. Andere Teile des Instruments, besonders Ventilmaschine mit 3 Drehventilen mit Drückwerk, vermutlich C. W. Moritz, Berlin nach 1840. Gesamtansicht. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. M268.



Abbildung 53: Horn. Schallstück von Griessling & Schlott, Berlin um 1815. Detailaufnahme der Signatur. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. M268.

15. Dezember 1807 in Paris uraufgeführt. Zu diesem Zeitpunkt waren aber die Ventile für Metallblasinstrumente noch nicht erfunden, und auch die Trompetenstimme wurde von Spontini als Naturtrompete angelegt.<sup>470</sup> Unabhängig davon, ob die Trompete Mdlm Inv.-Nr. E.1542 von Spontini an Meyerbeer übersandt wurde oder nicht, handelt es sich um ein Instrument von größter Bedeutung. Denn diese Trompete von Griessling & Schlott ist eines der ältesten erhaltenen Ventilblasinstrumente überhaupt.

Neben dem breiten Kranz, der mit floralen Darstellungen verziert wurde, sind wiederum die kleineren Details an der zweiventiligen Trompete von Griessling & Schlott interessant. Die Mundstückaufnahme sowie das Ende der ersten Rohrbiegung weisen doppelte Rillen auf. Die geraden Elemente zwischen erster und zweiter Rohrwindung sind mit einer U-förmigen Stütze versehen, wie sie in ähnlicher Form in doppelter Ausführung an der Trompete GNM Inv.-Nr. MIR134 (vgl. Abbildung 44) verbaut wurden. Dies alles sind Baumerkmale, die auch von Instrumenten Joseph Caspar Gablers und dessen Nachfolgern sowie von Johann Gottfried Moritz bekannt sind.<sup>471</sup>

Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott waren als ausgebildete Holzblasinstrumentenmacher vor allem für die Herstellung von Holzblasinstrumenten berühmt. Die Fertigung dieser Instrumente nahm einen Hauptteil des Geschäfts ein. Da sie in ihrer Werkstatt sowohl Holz- als auch Metallblasinstrumentenmacher beschäftigten, war die Herstellung und Weiterentwicklung von Instrumenten, bei denen die Verarbeitung beider Materialgruppen bedeutsam ist, nur ein logischer Schritt. Für den Bereich der Metallblasinstrumente (bzw. in diesem Zusammenhang besser Polsterzungeninstrumente) sind zwischen ca. 1815 und 1840 in Preußen die Basshörner von Bedeutung.<sup>472</sup>

Unter dem Titel »Bemerkungen über Musik-Instrumenten-Bau« erschien in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 10. Januar 1829 folgender Bericht:

»Ein ebenfalls ganz neu erfundenes Blas-Instrument ist die Ophicleïde, auch Basse d'harmonie genannt. Die diesem Blatte beigefügte Zeich-

<sup>470</sup> Gaspare Spontini und Étienne de Jouy: *La vestale. Tragédie lyrique en trois actes*, (= Online-Ausgabe des Notendruckes Mus Hs Op. 557 (6) der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main), Paris: Erard, 1808, URL: <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:hebis:30-92818>, Zugriff am 17.5.2018.

<sup>471</sup> Zu solch einem Instrument von Johann Gottfried Moritz vgl. Abbildung 77.

<sup>472</sup> Vgl. Sachs: *Reallexikon der Musikinstrumente*, S. 37b–38a.





Abbildung 54: Ventiltrompete in B. Griessling & Schlott, Berlin ca. 1826–1830. 2 Stößelventile. Gesamtansicht linke Seite und rechte Seite. Musée de la musique Paris, Inv.-Nr. E.1542. Fotos: Thierry Ollivier.

nung<sup>473</sup> ist eine genaue Abbildung desselben, so wie sie in der hiesigen rühmlichst bekannten Instrumenten-Manufaktur der Herren Griessling und Schlott sehr sauber verfertigt wird, und zu dem Preise von 55 Rthlr. Cour[ant]. zu haben ist. Dies Instrument hat einen kräftigen und vollen Basston, welcher stärker ist als der Ton der Posaune, und nicht das schmetternde derselben hat; er vertritt bei den Militairmusikchören die Stelle des Contraviolon, wozu das Contrafagott noch eigentlich nicht stark genug, und seiner Grösse und Schwere wegen zu unbequem.

Die Ophicleide ist, wie die Zeichnung zeigt, nicht sehr gross, uns sehr bequem zu blasen, sie hat den Umfang von [H<sub>1</sub>] bis [g<sup>1</sup>]<sup>474</sup> und zwar durch die ganze chromatische Leiter hindurch. – Als dieses Instrument vor ungefähr 25 Jahren erfunden wurde, machte man es von Holz, und setzte oben eine messingenes Schallstück darauf; weil man sehr starkes Holz dazu nehmen musste; so wurde das Instrument an Gewicht sehr schwer, weshalb denn immer der Bläser desselben ein sehr starker und kräftiger Mensch sein musste, und auch dieser ermüdete bald. Deshalb haben die Herren Griesling [!] und Schlott vor längerer Zeit den Versuch gemacht, dieses Instrument von Metall zu verfertigen; Messing schmetterte zu sehr, daher nahmen sie Kupfer, weil dies weicher ist. Der Versuch ist nach dem Urtheil aller Sachkenner als sehr gelungen zu nennen, denn der Ton des metall'nen Instruments ist stärker als des hölzernen, und ist dabei eben so rund und weich. Diese kupfernen Instrumente sind an Gewicht leichter als die hölzernen, und deshalb bei weitem vorzuziehen. Aus der beiliegenden Zeichnung sieht man, dass das Instrument 6 Löcher für die Finger und 4 Klappen hat. [...]

Ein vollgültiger Beweis der Trefflichkeit ihrer Instrumenten ist wohl der, dass fast sämmtliche Mitglieder der hiesigen königl[ichen]. Kapelle ihre Instrumente aus der Manufaktur beziehen, und sogar vom Auslande viele Instrumente von hier bezogen werden.<sup>475</sup>

<sup>473</sup>Vgl. hierzu Abbildung 55.

<sup>474</sup>Abbildung der Notenwerte im Original als Notentext.

<sup>475</sup>Karl Friedrich Johann Girschner: »Bemerkungen über Musik-Instrumenten-Bau«, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1829, S. 13–15, hier: S. 14 f.



*Ophicleide au Basse d'Harmonie.  
Griessling & Schlott in Berlin.*

Abbildung 55: Basshorn. »Ophicleide au Basse d'Harmonie. Griessling & Schlott in Berlin.« Abbildung aus der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, № 2, 1829.



Abbildung 56: Chromatisches Basshorn aus Kupfer. Griessling & Schlott, Berlin 1828/1829. 6 Tonlöcher, 3 Klappen. Museum Viadrina Frankfurt (Oder), Inv.-Nr. V/J 230.

Solch ein Basshorn wurde auch dem Verein zur Beförderung des Gewerbefleißes in Preußen vorgelegt, wie der Bericht über die Verhandlungen des Jahres 1828 belegt.<sup>476</sup> Das wahrscheinlich einzige erhaltene Basshorn dieser Bauart von Griessling & Schlott befindet sich in der Sammlung des Museums Viadrina in Frankfurt (Oder) (MV Inv.-Nr. V/J 230, siehe Abbildung 56).

Zu beachten sind die Vermischungen der unterschiedlichen Begrifflichkeiten in Girschners Artikel. Die Bezeichnung »Ophikleide« leitet sich aus dem Griechischen ab und ist eine Komposition der Wörter *οφις* (ophis = Schlange) und *κλεις* (kleis = Schlüssel, im übertragenen Sinn Klappe). Somit bezeichnet der Begriff zunächst ganz allgemein ein Instrument in Schlangenform, welches mit Klappen versehen ist. Allgemein durchgesetzt hat sich der Begriff Ophikleide jedoch für ein aus Metall gefertigtes Polsterzungeninstrument aus der Familie der Klappenhörner, welches um 1817 von Jean-Hilaire Asté (1775–1840) in Paris erfunden wurde. Ob sich Girschner bei der Bezeichnung des Instruments von Griessling & Schlott an der

<sup>476</sup> »Vorgezeigt wurden: [...] ein von den Herren Griessling und Schlott aus Kupfer gefertigtes Basshorn, welches vor den, in der großen Militair-Harmoniemusik gebräuchlichen, von Holz mit messinginem Schallstücke darin die Vorzüge hat, daß es einen vollern, stärkern und durchdringern Ton angiebt, ohne schmetternd zu sein.« Vgl. *Verhandlungen des Vereins zur Beförderung des Gewerbfleißes in Preußen*, Bd. 7, Petsch, 1828, S. 71.

ursprünglichen Wortbedeutung orientierte, oder wider besseren Wissens aufgrund der Materialität des Instruments schlichtweg auf eine Ophikleide schloss, bleibt sein Geheimnis. Ophikleide und Basshorn sind jedoch bei aller optischer Ähnlichkeit grundverschiedene Musikinstrumente. Während bei der Ophikleide im Ausgangszustand alle Klappen geschlossen sind, stehen die Grifflöcher beim Basshorn offen. Der Spieler wendet also unterschiedliche Systeme an, um chromatisch spielen zu können (Öffnen der Klappen bzw. Tonlöcher vs. Schließen der Tonlöcher mit den Fingern).

Im Gegensatz zur ausschließlich mit Klappen ausgestatteten Ophikleide steht das Instrument von Griessling & Schlott noch in der Tradition des Serpents als tiefstem Vertreter der Zinkenfamilie. Da der Serpent im ausgehenden 18. Jahrhundert aufgrund seines vergleichsweise schlanken Klangs in Verbindung mit dem sich wandelnden Klangideal nicht mehr überzeugen konnte, wurden bis weit in das 19. Jahrhundert hinein zahlreiche Entwicklungen im Bereich der tiefen Polsterzungeninstrumente vorgenommen. Zunächst erfolgte der Versuch der Optimierung des Serpents. Um diesem eine größere Fülle zu verleihen und ihn für den Spieler ergonomischer zu gestalten, wurde die vom Fagott bekannte Form übertragen. Mit diesem »aufrechten Serpent« entstand eine erste Form eines Basshorns, unter dem immer ein über eine »Polsterzunge« angeregtes Grifflochhorn zu verstehen ist. Erstmals wurde solch ein Instrument um 1780 aus Holz von dem an St. Pierre in Lille angestellten italienischen Orchestermusiker Regibo entworfen.<sup>477</sup>

Der in London wirkende französische Serpentist Louis Alexandre Frichot (1760–1825) ließ sich solch ein Instrument Regibos nach England schicken.<sup>478</sup> Mit dem Instrumentenmacher George Astor als Partner entwickelte Frichot das Instrument in der für das Englische Basshorn typischen V-Form. Darüber hinaus fertigten sie das Basshorn nicht mehr aus Holz, sondern komplett aus Metall (vgl. hierzu Abbildung 57).<sup>479</sup> Sowohl die Basshörner nach den Bauarten Regibos als auch Frichot-Astor verbreiteten sich zunehmend. Aufgrund dieser verschiedenen Unter-

<sup>477</sup> Gerber schrieb bereits 1790–1792 über Regibo: »ein jetztlebender Tonkünstler an der Kollegiatkirche des h[eiligen]. Petrus zu Lille, hat eine neue Art von Serpent, welches sich dem Fagotte nähert, erfunden. Man kann selbiges in drey Theile auseinander legen, ist im Ton viel stärker als das bisher gewöhnliche Serpent und ist zugleich viel leichter zu spielen. Er verkauft dies Instrument für 3 Carolin.« Gerber: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 2, Sp. 247 f. Vgl. hierzu auch Sachs: *Reallexikon der Musikinstrumente*, S. 37b f.

<sup>478</sup> Vgl. Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 2, Sp. 199 f.

<sup>479</sup> Vgl. Sachs: *Reallexikon der Musikinstrumente*, S.37 f.

typen, der Herkunft vom Serpent und der Formgebung vom Fagott erlangte das Basshorn im frühen 19. Jahrhundert Bekanntheit unter ganz unterschiedlichen Namen, was die heutige Zuordnung der Quellen keineswegs erleichtert. Die gängigen Bezeichnungen waren unter anderem: Serpent(e), Serpent à clef, Serpent à pavillon, Serpent forveille, Basson (p)russe, Russisches Fagott, Englisches Basshorn, Harmoniebass, Corno inglese di basso.<sup>480</sup> Schon Sachs stellte bezüglich dieser begrifflichen Vielfalt in seinem *Reallexikon der Musikinstrumente* fest: »Vorsicht, wenn in alten Besetzungen von Baßhorn die Rede ist!«<sup>481</sup>

Wie beschrieben waren folglich sowohl Basshörner aus Holz als auch aus Metall zum Erscheinungszeitpunkt des Artikels nichts Neues. Im Gegensatz zu Girschner, dem Autor des weiter oben zitierten Beitrags in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, muss Griessling & Schlott zumindest ein Englisches Basshorn in V-Form bekannt gewesen sein, denn die Ähnlichkeiten sind für einen Zufall einfach zu groß. Die Berliner Firma nahm die Grundform des Englischen Basshorns nach Astor auf. Die in der Abbildung in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* dargestellte Verbindung in der Mitte des »V« fehlt jedoch dem Instrument MVF Inv.-Nr. V/J 230. Griessling & Schlott bedienten sich also lediglich dem englischen ursprünglichen Grundmodell, wie es in ähnlicher Form auch Astor baute. Der zusätzlich zur Signatur »Griessling & Schlott in Berlin« gravierte Vermerk »1. GR« weist auf die Erstverwendung des Instruments im 1. Garderegiment in Potsdam hin.<sup>482</sup> Das komplett aus Kupfer gefertigte Basshorn erfüllt jedoch laut Heyde nicht den im Artikel Girschners versprochenen Klang, sondern weist viel mehr klangliche Unzulänglichkeiten auf. Diese resultieren aus der Nutzung der Vorlage eines hochstimmenden Englischen Basshorns und dessen Anpassung auf die um einen Halbton tiefer stehende preußische Militärstimmung dieser Zeit durch einfache Verlängerung des Aufsteckbogens. Gleichzeitig verzichteten Griessling & Schlott

<sup>480</sup> Letzter Begriff, *corno inglese di basso* bzw. *corno in basso*, diente erstmals 1831 in Partituren von Vincenzo Bellini (1801–1835) und Giuseppe Verdi (1813–1901) zusätzlich als Angabe für die tiefste Stimme der Metallblasinstrumente mit *konischem* Rohrverlauf, wobei das konkrete Instrument wechseln konnte. Am Beginn der 1830er Jahre fallen hierunter auch die Ophikleide und Bombardon. Zur Verwendung des Begriffs *Cimbasso* vgl. die Erläuterungen bei Renato Meucci und William Waterhouse: »The Cimbasso and Related Instruments in the 19th-Century Italy«, in: *The Galpin Society Journal* Jg. 49 (1996), S. 143–179.

<sup>481</sup> Sachs: *Reallexikon der Musikinstrumente*, S. 38a.

<sup>482</sup> Vgl. Herbert Heyde: *Historische Musikinstrumente der Staatlichen Reka-Sammlung am Bezirksmuseum Viadrina Frankfurt (Oder)*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, S. 163 f.



Abbildung 57: Basshorn, G. Astor & Co., London um 1800. 6 Tonlöcher, 3 Klappen. Musée de la musique Paris, Inv.-Nr. E.1174. Foto: Thierry Ollivier.

auf eine Verschiebung der Finger- und Klappenlöcher, so dass die Verhältnisse innerhalb des Instruments nicht mehr passten und vor allem manche Klappentöne eine sehr ungleichmäßige Tongebung aufweisen.<sup>483</sup>

Bei solch erfahrenen Instrumentenmachern, wie Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott es waren, verwundert dieses unbedachte Vorgehen. Denn die Wirkungsweise von Tonlöchern und Proportionsverhältnissen war den gelernten Holzblasinstrumentenmachern nicht nur aus der Herstellung von Instrumenten dieser Gattung bekannt. In ihrer Werkstatt bauten sie auch noch den Vorläufer des (Englischen) Basshorns, den Serpent. Im Scenkonstmuseet Stockholm ist solch ein Instrument von Griessling & Schlott erhalten (SKM Inv.-Nr. 88, vgl. Abbildungen 58 und 59). Dieser Serpent folgt der klassischen Bauweise mit sechs Fingerlöchern ohne Klappen. Auf der messingnen Mundstückaufnahme befindet sich die Signatur »Griessling u Schlott / in Berlin«. Eine schlecht leserliche Gravur deutet auf das Baujahr 1809(?) hin. Laut Überlieferung wurde das Instrument für das *Kunigliga Upplands Regemente* (Königliches Regiment Uppland) gebaut.<sup>484</sup> Dieser Serpent ist also ein früher Beleg für die Exporttätigkeit der Werkstatt Griessling & Schlott.

---

<sup>483</sup>Vgl. Heyde: *Historische Musikinstrumente der Staatlichen Reka-Sammlung am Bezirksmuseum Viadrina Frankfurt (Oder)*, S. 163 f.

<sup>484</sup>Dank geht an Nicholas Eastop vom Scenkonstmuseet Stockholm für die freundliche Auskunft.



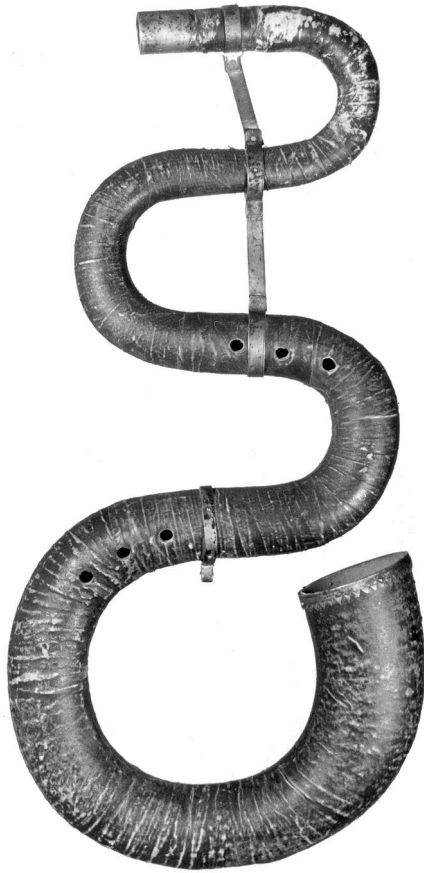


Abbildung 58: Serpent. Griessling & Schlott, Berlin, 1809 (?). 6 Tonlöcher. Gesamtansicht. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. M88.



Abbildung 59: Serpent. Detailansicht der Mundstückaufnahme mit Gravur. Griessling & Schlott, Berlin, 1809(?). Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. M88.

## 12 Die Erfindung der Ventile an Metallblasinstrumenten

Die Entwicklung der Ventilblasinstrumente wurde grundlegend und umfangreich von Heyde untersucht<sup>485</sup> und zuletzt vor allem von Klaus ausführlich beschrieben.<sup>486</sup> Da aufgrund des preußischen Patentrechts ab dem 14. Oktober 1815 alle Neuentwicklungen beim Ministerium für Handel und Gewerbe in Berlin angemeldet werden mussten und sich somit eine Wissenskonzentration innerhalb der preußischen Hauptstadt ergab, die zu wegweisenden Neuerungen führte, erfolgt an dieser Stelle eine kompakte Abhandlung dieses Themas. Die bekannten Fakten werden vor allem durch Forschungsergebnisse hinsichtlich der beteiligten Instrumentenmacher vor Ort ergänzt.

### 12.1 »Eine Musik herzustellen, worüber die Welt erstaunen soll«

Der erste bekannte offizielle Beleg hinsichtlich der Erfindung der Ventile an Metallblasinstrumenten datiert vom 6. Dezember 1814. Heinrich Stölzel schrieb an den König und berichtet über seine Erfindung an einem Waldhorn.

»Mein Waldhorn giebt alle Töne, zwischen den tiefsten und den höchsten, ohne die Hand in das Schallstück zu stopfen, mit gleicher Reinheit und Stärke an. Der Mechanismus meiner Erfindung ist höchst einfach, leicht und schnell zu behandeln und jeder der das Instrument bläuft, kann sich in einigen Tagen mit seiner Anwendung vollkommen vertraut machen. Diese Vorrichtung macht die vielen Einsatz-Bogen

---

<sup>485</sup>Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart.*

<sup>486</sup>Sabine Klaus: »Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes«, in: *Valve. Brass. Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente*, hrsg. v. Conny Restle und Christian Breternitz, Berlin: Nicolai, 2014, S. 14–53; Klaus: *Trumpets and other High Brass. Valves Evolve.*

entbehrlich und setzt den Künstler in den Stand aus allen Tönen zu blasen, auch hat das Instrument an seinem schönen Ton nichts verloren. Diese Vorrichtung ist auch für die noch weit unvollkommenere Trompete, ja selbst für die Signal-Hörner anwendbar. Da nun die Trompete, deren ganzer Reichthum bis jetzt aus 13. Tönen bestand, und durch meine Erfindung einen Zuwachs von 24. Tönen erhalten, welche eben so schön und rein wie jene 13 erklingen und die Componisten daher für diese Instrumente nicht mehr so eingeschränkt seyn dürfen, sondern in jeden beliebigen Dur und Mol=Ton [!] übergehen können, so glaube ich nicht zu viel zu sagen, wenn ich Ew. &c. verspreche, durch diese Instrumente eine Musik herzustellen, worüber die Welt erstaunen soll. [...]«<sup>487</sup>

Die Antwort auf dieses nur als Abschrift vorhandene Schreiben ist nicht erhalten. Heyde konnte Briefe einsehen, die belegen, dass Stölzel ein entsprechendes Instrument einsenden sollte. Der Waldhornist machte jedoch »einen andern Vorschlag und sandte das Instrument nicht ab.«<sup>488</sup> Wahrscheinlich bestand Stölzels Alternatividee darin, Empfehlungsschreiben vorzulegen, da solche zum Teil erhalten sind. Denn Stölzel konnte das von ihm bearbeitete Horn zu diesem Zeitpunkt nicht einreichen, da er sich das Instrument vom Fürsten von Pless nur geliehen hatte (siehe hierzu weiter unten).

Am 24. März 1815 schrieb Gottlob Benedict Bierey (1772–1840), der von 1807 bis 1828 Kapellmeister am Breslauer Theater war, eine Empfehlung für den »Fürst[lich]: Anhaltschen Cammer Musikus Herrn Heinrich Stoelzel Wohlgeboren zu Pless.«<sup>489</sup> Von Seiten des Königshauses ist keine Reaktion überliefert. Bierey veröffentlichte jedoch einen Artikel über die neue Erfindung sowohl in

<sup>487</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, (= Akte betreffend die Erfindungen über Musikalische Blasinstrumente, 1815–1869), fol. 3.

<sup>488</sup> Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 15.

<sup>489</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, fol. 2. Die Bezeichnung als »Anhaltscher Cammer Musikus« darf an dieser Stelle nicht verwirren: die Standesherrschaft Pleß wurde 1765 an Prinz Friedrich Erdmann von Anhalt-Köthen übertragen und durch ihn in den Rang eines Fürstentums erhoben. Hierdurch entstand zum eigentlichen Herzogtum Anhalt-Köthen eine neue Nebenlinie mit dem Fürstentum Anhalt-Köthen-Pleß.

den *Schlesischen Provinzialblättern* als auch in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.<sup>490</sup> Der Breslauer Kapellmeister, dem das Instrument Stölzels vorgelegen haben muss, gab in seinem Aufsatz auch Details über die Beschaffenheit und Spielweise des Horns an.

»[...] Alle unnatürlichen Töne, welche bisher durch das Stopfen des Schallstücks mit der rechten Hand hervorgebracht wurden, und jetzt bloß durch zwei Hebel, welche die rechte Hand mit zwei Fingern dirigiert, sind den natürlichen Tönen vollkommen ähnlich, und behalten den Charakter des Waldhorns.«<sup>491</sup>

Stölzel war demnach vor allem die Vermeidung der Stopftöne ein Anliegen. Denn über diese Technik war er als Waldhornist durchaus auch davor schon in der Lage, chromatisch zu spielen. Stölzel sah diese Stopftöne jedoch nicht als klangliche Bereicherung an, sondern lediglich als Mittel zum Zweck, um die chromatischen Lücken seines Horns zu füllen. Nur so ist es zu erklären, dass er die Hebel zur Auslösung der Ventile so anbrachte, dass sie mit der *rechten* Hand gespielt werden mussten. Hierdurch machte er die Stopftechnik, welche für gewöhnlich mit dieser Hand ausgeführt wird, für sein Instrument obsolet.<sup>492</sup> Gleichzeitig erkannte er das Potential des Ventilmechanismus für alle weiteren Metallblasinstrumente.

Nach Abschluss der Neuordnung des preußischen Privilegien- und Patentwesens und dem am 14. Oktober 1815 erlassenen *Publicandum* sah sich Heinrich Stölzel gezwungen, eine erneute Eingabe zu senden. Am 29. Dezember 1815 setzte er folgenden Brief auf, den Stölzel jedoch nicht an das zuständige Ministerium, sondern aufgrund des bereits vorausgegangenen Schriftverkehrs direkt an den Minister schickte. Stölzel beschrieb seine Erfindung für das Waldhorn und bat um ein Patent über 15 Jahre,

»welches, wie ich hoffe, auch schon deswegen keinen Anstand haben dürfte, da ich meine Instrumente nicht selbst, sondern bey den Instru-

<sup>490</sup> Gottlob Benedict Bierey: »Neue Erfindung«, in: *Schlesische Provinzialblätter* Jg. 61 (1815), S. 287–288; Gottlob Benedict Bierey: »Neue Erfindung«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* Jg. 17 (1815) Nr. 18, Sp. 309–310.

<sup>491</sup> Bierey: »Neue Erfindung«.

<sup>492</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu den ersten Stücken für Ventilinstrumente in Kapitel 12.2.

mentenmachern im Lande verfertigen lassen werde, und diesen also dadurch kein Eintrag geschieht.«<sup>493</sup>

Zu diesem Zeitpunkt besaß Stölzel demnach nur ein einziges Instrument, an dem seine ersten Ventile angebracht waren. Da aus dem Antrag keine genaue Funktionsweise hervorging, forderte ihn das 17. Bureau des Finanzministeriums am 1. Februar 1816 zur Übersendung weiterer Unterlagen auf, da

»Ihnen das nachgesuchte Patent auf die erfundene Vorrichtung zur Vervollkommnung des Waldhorns nur dann ertheilt werden kann, wenn Sie eine genaue Beschreibung Ihrer Erfindung einreichen, und diese entweder durch genaue Zeichnungen, oder durch Modelle, oder aber durch eine Exemplar eines mit der gedachten Vorrichtung versehenen Waldhorns selbst, verdeutlichen [...]«<sup>494</sup>

Wie aus einer späteren Anhörung Heinrich Stölzels am 16. März 1818 hervorgeht, richtete er solch ein gewünschtes Probeinstrument am 15. Februar 1816 fertig ein.

»Uebrigens bemerkte der Herr Stoelzel noch, daß das Waldhorn, welches er früher eingerichtet, nicht sein Eigenthum gewesen sey, sondern dem Fürsten von Pless gehört habe, daher er jenes Horn nicht habe einreichen können, sondern sich erst ein eigenes neues Horn nach jenem habe anfertigen lassen und solches mit seiner Vorrichtung versehen habe [...]«<sup>495</sup>

Trotz dessen, dass Stölzel ein entsprechendes Beleginstrument bereits hergestellt hatte, übersandte er das Horn nicht an die zuständigen Stellen nach Berlin. Hierdurch ruhte die Sache für nahezu zwei Jahre. In dieser Zeit führte Stölzel jedoch sein neues Waldhorn unter anderem in Leipzig vor.<sup>496</sup> Spätestens Ende 1817 bzw. Anfang 1818 begab er sich nach Berlin. Seine Nachlässigkeit im Einreichen von

<sup>493</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 1.*

<sup>494</sup> Ebd., fol. 4.

<sup>495</sup> Ebd., fol. 29.

<sup>496</sup> Vgl. Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 15.

Zeichnungen oder einem Probeinstrument sollte ihm zum Nachteil werden. Denn am 29. Januar 1818 verfasste der Oberberghauptmann Gerhard einen Brief an das Ministerium für Handel und Gewerbe und dessen Leiter Hans Graf von Bülow (1774–1825).<sup>497</sup> Hierin gab er an, dass nicht Heinrich Stölzel, sondern »nach Lage der Akten [...] außer Zweifel der Berg-Hautboist Blümel zu Waldenburg der wirkliche erste Erfinder jener Verbesserung« sei. Auch hätte Blümel »bereits Hörner von seiner Erfindung hierher gesandt.«<sup>498</sup> Mit dieser Eingabe an das Ministerium begann eine etwa drei Monate andauernde Klärung, welcher der beiden Erfinder das Patent für sich beanspruchen durfte.

Für die ausführliche Darstellung der Klärung dieses Patentstreits sei auf die Ausführungen von Heyde<sup>499</sup> verwiesen. Im weiteren Verlauf konzentriert sich das Kapitel auf die überlieferten Quellenpassagen, welche im Zusammenhang mit dem Berliner Metallblasinstrumentenbau stehen. Wichtig ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass es sich bei diesem Patentverfahren eigentlich um zwei verschiedene Ventiltypen handelte, auch wenn dies vom Ministerium nicht berücksichtigt wurde, da die Beamten nur die allgemeine Funktionsweise, d. h. die Möglichkeit der Hinzuschaltung von Rohrlängen durch ein Ventilsystem, patentierten. Stölzel erfand die »Röhren-Schiebe-Ventile«, die später unter dem Namen Stölzelventile bekannt wurden.<sup>500</sup> Blümel konstruierte die sogenannten Kastenventile, die vergleichsweise groß dimensioniert und aus diesem Grund nur sehr schwer zu spielen waren.<sup>501</sup> Beide Ventilarten sind Typen von Pumpenventilen.

Einen ersten wichtigen Hinweis auf die Einbeziehung eines Instrumentenmachers vor Ort gibt ein Schreiben Friedrich Blühmels. Aufgrund seiner Tätigkeit als Bergmann und Berg-Hautboist hatte er bis dahin keine Zeit, ein Instrument mit seinen neuen Ventilen anzufertigen. Am 18. Februar 1818 schrieb Blümel:

»Wegen Mangel an Zeit ist es unmöglich, eine Trompete oder Posaune

<sup>497</sup>Ludwig Friedrich Victor Hans von Bülow leitete von 1817 an das neugegründete Ministerium für Handel und Gewerbe. Zuvor war er von November 1813 an preußischer Finanzminister. Im Jahr 1825 wurde von Bülow zum Oberpräsidenten der preußischen Provinz Schlesien ernannt, verstarb aber kurze Zeit später.

<sup>498</sup>Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D.XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, fol. 5.

<sup>499</sup>Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*.

<sup>500</sup>Vgl. hierzu das in Abbildung 60 dargestellte schematische Funktionsprinzip.

<sup>501</sup>Vgl. hierzu das in Abbildung 61 dargestellte schematische Funktionsprinzip.

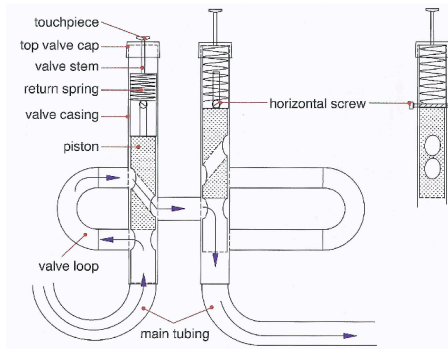


Abbildung 60: Schematisches Funktionsprinzip eines Ventils nach Stölzel. Die Luft strömt von unten in das Ventil ein. Bei gedrücktem Ventil wird der Luftstrom über Bohrungen in die zusätzlichen Rohrabschnitt umgeleitet, die klingende Länge des Instruments vergrößert sich. Über diagonale Bohrungen wird die Luft in das nächste Ventil weitergeleitet und strömt dort wieder nach unten aus. Darstellung bei Sabine Katharina Klaus: *Trumpets and other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection. Volume 3. Valves Evolve*, Bd. 3, Vermillion: National Music Museum, Inc., 2017, S. 14.

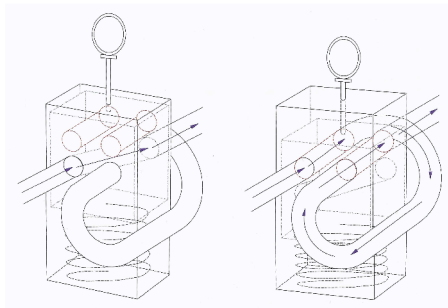


Abbildung 61: Schematisches Funktionsprinzip eines Kastenventils nach Blümel. Wird das Ventil nicht gedrückt (linke Seite), sind die Abschnitte der Hauptrohrs über eine diagonale Bohrung verbunden. Beim Betätigen des Ventils wird die Luft in den zusätzlichen Rohrabschnitt umgeleitet und mündet anschließend wieder in das Hauptrohr ein. Darstellung bei Sabine Katharina Klaus: *Trumpets and other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection. Volume 3. Valves Evolve*, Bd. 3, Vermillion: National Music Museum, Inc., 2017, S. 6.



nach der neuern Form zugleich mit einzureichen, welches aber in einigen Tagen geschehen wird, da diese beiden Instrumente zugleich hier an Ort und Stelle in Arbeit genommen sind, und die alte Trompete bereits den Beweis über die Richtigkeit dieser Versicherung augenscheinlich dargethan hat.«<sup>502</sup>

Im Gegensatz zu Stölzel scheint Blümel also noch kein fertig konstruiertes Ventilinstrument besessen zu haben. Mit seinen theoretischen Überlegungen ging er zu Joseph Caspar Gabler, der als Hofinstrumentenmacher ein hohes Ansehen hatte. Hierüber gibt ein Schreiben des Oberberghauptmanns Gerhard, Mitarbeiter des Oberbergamtes in Berlin, Aufschluss. Dieser setzte sich vehement dafür ein, dass Blümel (und nicht Stölzel) die Erfindung des Ventilmechanismus zugesprochen werden sollte. Auch nahm er mit Gabler Kontakt auf, um sich nach dem Fortschritt des Umbaus der Instrumente zu erkundigen. Gerhard schrieb am 3. April 1818 an den Oberregierungsrat:

»So viele Mühe ich mir auch gegeben habe, den Instrumentenmacher Gabler zu einer vorläufigen Erklärung zu bewegen, so weicht doch derselbe ueber allerley nichtigen Ausflüchten meinen Fragen aus, und ich habe daher weder durch mehrmalige mündliche Unterredungen, noch sonstige Aufforderungen etwas ausrücken können. [...] Blümel ist mit allen Schwierigkeiten und Vortheilen dieser Arbeit aufs genaueste vertraut, und giebt gegenwärtig den Werkmeister des Gabler bey Anfertigung der neuen Instrumente darin Unterricht; hat dieser alles begriffen, wer kann es hindern, daß nicht Stölzel mit Gabler ins Geheim in Verbindung tritt, und die wirklich vollkommene Arbeit zu seinem Vortheil benutzt, und in diesem Falle, der mir fast ahndet, wird Gabler den Blümel gewiß aufs äußerste drücken.«<sup>503</sup>

Aus der späteren Korrespondenz geht hervor, dass es bei dem angesprochenen Werkmeister Gablers um einen Herrn Bode handelt, der nach Joseph Caspar Gablers Tod auch dessen Werkstatt fortführte.<sup>504</sup> In dem Schreiben schlug Gerhard auch

<sup>502</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D. XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, fol. 13r.

<sup>503</sup> Ebd., fol. 19.

<sup>504</sup> Vgl. ebd., fol 42v.

ein gemeinsames Patent für Stölzel und Blümel vor, gab jedoch zu bedenken, dass Gabler als ausführender Instrumentenmacher nicht übergangen werden dürfe. Gerhard setzte das Schreiben wie folgt fort:

»Diese Besorgniß ist nicht ganz unbegründet, indem Gabler einem Staabstumpeter [!] eine Trompete gemacht hat, deren Einziehung von Seiten der Behörde zu Vermeidung weiteren Betrugs wohl sehr wünschenswerth wäre. — Vereinigt sich Stölzel mit Blümel, wegen Erfüllung eines gemeinschaftlichen Patents, so muß Gabler nothwendig dabei mit zuerst berücksichtigt werden, weil er ihm, wenn auch aus Eigennutz, zur Anfertigung der neuen Instrumente behülflich ist, und die Auslagen dafür von Gablern bestritten werden. Hierdurch entstehen nur Verwicklungen, die freilich nicht Sache der Behörde sind, die aber den kostspieligen Aufenthalt des Blümel noch mehr verlängern können, da Weiss für Stölzel arbeitet, wodurch also der zu hoffende Vortheil ganz absorbiert werden würde. [...]«<sup>505</sup>

Der zunächst eher unbedeutend anmutende Einschub »da Weiss für Stölzel arbeitet« soll weiter unten wieder aufgegriffen werden. Das am 12. April 1818 erteilte gemeinsame Patent an Heinrich Stölzel und Friedrich Blümel rief die von Gerhard erwartete Reaktion Gablers hervor. Dieser schrieb am 17. April 1818 ausführlich an den Staatsminister:

»Ich habe erfahren daß der Bergmann und Hoboist Blümel, welcher an den meßingenen Blase=Instrumenten eine Einrichtung mit Kästchen erfunden, welche die Brauchbarkeit derselben erhöhen bei Ew. Excellenz ein Patent zur ausschließlichen Anfertigung dieser Blase Instrumente mit Kästchen, in Gemeinschaft mit dem Mechanicus Stenzel [!] welcher zugleich als Hornist bei der Königlichen Kapelle angestellt ist, nachgesucht hat; und sehe mich deshalb genöthigt gegen Ertheilung dieses Patents in Unterthänigkeit zu protestieren, weil der Blümel mit mir in Verbindung gestanden ist, durch welche ich bereits ein Recht auf Anfertigung dieser neuer Instrumente erworben habe.

<sup>505</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 19v.*

Der Blümel versteht nemlich von dem eigentlichen Blase=Instrumentenmacher=Gewerbe gar nichts, und hat deshalb, nachdem er die gedachte Verbesserung ausgedacht, mir mündlich verabredet, daß er mich von dieser Erfindung vollständig unterrichten wollte, wogegen ich unter seiner Anleitung dergleichen Instrumente anfertigen lassen sollte; ich versprach ihm dagegen für die Dauer der Anfertigung dieser Probe Instrumente freie Kost, und wenn die Sache in der Folge Beifall habe, eine gratification von 200 rt. Er hat zwei Monat lang bey mir gegessen und getrunken und es sind nach seiner Anleitung von meinen Gehülffen sehr schöne Instrumente nemlich ein Waldhorn und eine Trompete auf meine Kosten, indem ich Material, Werkzeuge und Arbeitslohn dafür bezahlt habe, angefertigt. Die Trompete hat er widerrechtlich mitgenommen und nicht zurückgegeben. Eine Probe=Posaune sollte auch angefertigt werden. Der Blümel hat es aber hernach seinem Interesse angemessener gefunden mit dem Mechanicus Stenzel eine neue Verbindung einzugehen, und da nun die Probe=Instrumente durch mich und meine Leute angefertigt sind, nach diesen Mustern andere Personen dergleichen anfertigen zu lassen; ja ich muß sogar befürchten, daß er mir zu diesem Behuf meinen Werkmeister abtrünnig macht.

Diese Procedur ist nun nicht allein mir für die Folge höchst nachtheilig, weil wenn er ein Patent erhalten sollte, ich Gefahr laufe, ganz ausser Brodt gesetzt zu werden, da ich doch als Königlicher Hof=Instrumentenmacher in meinem Patent das Versprechen des Königs, bei meinem Gewerbe geschützt zu werden, erhalten habe; sondern ich habe auch dadurch, daß ich meine Abrede mit dem Blümel meiner Seits so viel dies von mir geschehen konnte, wirklich erfüllt habe, schon ein wohl erworbenes Recht auf die Ausübung der neuen Erfindung; bin auch wenn der Blümel ferner seiner Vertrags=Pflicht genügt, das mit weggenommene Instrument und Bogen zurückgiebt und mir noch die Vorrichtungen an der Posaune demonstrirt, erbötig, meinem oben erwähnten Versprechen noch fernerhin nachzukommen.

Aus diesem Gründen zweifle ich nicht daß Ew Excellenz meine Protes-

taktion für gerecht anerkennen und mir Gerechtigkeit angedeihen zu lassen geruhen werden.

Ueber meine factischen Vorträge, schlage ich erforderlichenfalls den Berg=Secretair Fahlbusch[,] den Barbier Lenz<sup>506</sup>, Große Hamburger Straße №. 21. und meinen Werkmeister Bode vor, und trage gehorsamt dahin an:

die Untersuchung dieser Angelegenheit der königlichen Regierung aufzutragen.«<sup>507</sup>

Die Reaktion seitens des Staatsministers ist nicht bekannt. Aufgrund eines vergleichbaren abgelehnten Antrags von Johann Gottfried Moritz aus dem Jahr 1820 (siehe weiter unten in diesem Kapitel) ist davon auszugehen, dass die Regierung ganz im Sinne der neuen liberaleren Wirtschaftsordnung handelte und sich jegliche weitere Einmischung verbot. Das Patent wurde Stölzel und Blümel zugesprochen, so dass alle weiteren Verhandlungen der Instrumentenmacher direkt mit den beiden Erfindern erfolgen mussten. Da Joseph Caspar Gabler etwa drei Monate nach Eingabe seiner Protestnote verstarb und sein Werkmeister Bode die Werkstatt fortsetzte, löste sich die Sache von allein auf. Mangels erhaltener Instrumente ist jedoch nach derzeitigem Forschungsstand nicht bekannt, ob Bode weitere Metallblasinstrumente mit den Kastenventilen nach Blühmelscher Bauart herstellte.

Bevor die angesprochene Eingabe Moritz' erläutert werden soll, zunächst einen Schritt zurück zum Schreiben Gerhards vom 3. April 1818 und dem eher unbedeutend anmutenden Einschub »da Weiss für Stölzel arbeitet«. Mit »Weiss« ist die Werkstatt von Johann Wendelinus Weisse gemeint (vgl. hierzu ausführlich Kapitel 14). Weisse war gelernter Holzblasinstrumentenmacher, der spätestens 1814 seine Werkstatt in Berlin eröffnete und bald darauf ebenfalls den Handel mit Metallblasinstrumenten aufnahm. Aus späteren Dokumenten ist bekannt, dass er auch Instrumente von Johann Gottfried Moritz vertrieb. Vermutlich bestand zwischen den beiden Instrumentenmachern eine strategische Partnerschaft, so dass Moritz für Weisse bereits die ersten Metallblasinstrumente mit Stölzelventilen anfertigte.

<sup>506</sup>Der Salon eines Barbiers war also auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Ort des angeregten Austauschs untereinander.

<sup>507</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 41–42.*

Diese Annahme wird untermauert durch eine Eingabe Johann Gottfried Moritz' vom 13. November 1820:

»Ew. Excellenz bittend anzutreten, erlaube ich mir hiermit unterthänigst.

Ich bin meßing Blase=Instrumentenmacher; Der König[iche]. Kammermusikus Herr Stölzel hat eine chromatische Vorrichtung zu meßingene Blase=Instrumenten erfunden, und auf die alleinige Anfertigung derselben ein Patent auf 10 Jahre erhalten; Ich habe schon für S[eine]r. Hochgebohren, Herrn Grafen v[on]: Brühl so wie auch selbst für den p:p: Stölzel chromatische Waldhörner angefertigt, welche nach einliegenden Zeugnissen, die ich mir gnädigst zurückzusenden erbitte allen Beifall gefunden haben.

Es kommen mehrere Anfragen nach chromatischen Instrumenten bei mir, allein d[er] Herr Erfinder dieser Vorrichtung scheint mir nicht immer dieselben anfertigen zu wollen, weshalb ich meine Kundschaft verlihren würde, wenn ich nicht auch chromatische Instrumente liefern könnte.

Ich erlaube mit daher die ganz unterthänigste Frage? ob wenn der p:p: Stölzel während der Dauer seines Patents mir die chromatischen Vorrichtungen zu liefern verweigern sollte, ich nicht ermächtigt sei, sie mir selbst anzufertigen, so viel ich für meine Kunden bedarf.«<sup>508</sup>

Diese Aktenangaben belegen, dass die ersten Metallblasinstrumente mit Stölzelventilen in Berlin von Johann Gottfried Moritz gefertigt wurden. Der Metallblasinstrumentenmacher stand also in direktem Kontakt zu Heinrich Stölzel, auch wenn er, modern gesprochen, zunächst als »Subunternehmer« von Johann Wendelin Weisse agierte. Die Antwort vom Ministerium erhielt Johann Gottfried Moritz bereits eine gute Woche später. Die Beamten sahen sich in dieser Angelegenheit nicht zuständig und bestätigten, dass Stölzel während der Patentlaufzeit allein über die Anfertigung seiner Ventilsysteme verfügen dürfe.

»In jedem Patente liegt das ausschliesliche [!] Recht des Empfängers,

<sup>508</sup>Ebd., fol. 44.

während der Dauer desselben den patentierten Gegenstand entweder selbst anzufertigen oder durch andere anfertigen zu lassen.

Dies ist also auch mit dem Patente des Kammer Musikus Stölzel der Fall und dürfen Sie demnach allerdings, wie Ihnen auf Ihre Vorstellung vom 13t d[es]. M[onats]. eröffnet[!] wird, bis nach dessen Ablauf, ohne des Stölzel Aufforderung oder Bewilligung an kein Blase Instrument die chromatischen Vorrichtungen anbringen, auf welche das Patent lautet. Die eingereichten Atteste erfolgen zurück.«<sup>509</sup>

Inwiefern Johann Gottfried Moritz nach Antwort des Ministeriums eine gütliche Einigung mit Stölzel erzielte, ist nicht bekannt. Da Moritz aber überhaupt dieses Schreiben an das Ministerium für Handel und Gewerbe schickte, ist davon auszugehen, dass Stölzel zu diesem Zeitpunkt die Herstellung und den Vertrieb von Ventilmaschinen bzw. kompletten Instrumenten selbst organisierte.

Von Johann Gottfried Moritz ist ein Waldhorn mit zwei Stölzelventilen überliefert, welches mit der Signatur »N<sup>o</sup> 84 / J. G. Moritz / Königl[icher]. Hof / Instrumentenmacher / in Berlin« versehen ist (siehe Abbildung 77).<sup>510</sup> Aufgrund des zehnjährigen Patentschutzes für die Ventile kommen folgende Fertigungsmöglichkeiten in Frage, die beispielhaft an diesem Instrument erläutert werden sollen:

1. Stölzel lieferte die Ventilmaschine an Moritz, damit er diese an dem Horn einbauen konnte.
2. Moritz lieferte das halbfertige Instrument an Stölzel, der anschließend die Ventilmaschine einbaute.
3. Moritz fertigte das gesamte Instrument und hatte von Stölzel die Erlaubnis, die Ventilmaschine in Lizenz zu bauen.<sup>511</sup>

<sup>509</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 45.*

<sup>510</sup>MIM Kat.-Nr. 978. Das für die Entwicklung der Ventile bedeutende Instrument ist als Kriegsverlust zu verbuchen. Lediglich der Beschreibung und Abbildung bei Sachs ist die Überlieferung zu verdanken, Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente*, Sp. 218 und Tafel 21.

<sup>511</sup>Neben diesen Varianten besteht natürlich die Möglichkeit, dass Johann Gottfried Moritz das Instrument erst nach Ablauf des Patentschutzes 1828 baute. Aufgrund der niedrigen Nummerierung des Horns ist dieser Fall nahezu auszuschließen. Der Autor geht davon aus, dass Johann Gottfried Moritz mit seiner Ernennung zum Königlichen Hofinstrumentenmacher mit einer

Ausgehend von der oben angesprochenen Eingabe Johann Gottfried Moritz' vom 13. November 1820 ist vor allem von Variante 1 auszugehen, denn Stölzel hatte neben seiner Tätigkeit als Kammermusikus nicht die Zeit und Ressourcen, um die Nachfrage nach seinen Ventilmaschinen zu bedienen. Auch fehlte ihm das Know-how, um eigene Instrumente zu fertigen. Darüber hinaus arbeitete Heinrich Stölzel nicht nur mit Johann Gottfried Moritz zusammen, sondern ab 1820/1821 auch mit der Firma Griessling & Schlott. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschien am 21. Februar 1821 folgender Bekanntmachung unter der Rubrik »Nachrichten«:

»Den 20sten [Januar 1821] trug Hr. Kammermusikus Fr. Belcke ein Potpurri für den vom Hrn. Kammermusikus Stölzel erfundenen chromatischen Tenortrompetenbass von seiner Composition und ein Thema und Variationen für die Bassposaune, componirt von A. Neithardt vor. Das erste Instrument ist mit einer ähnlichen mechanischen Vorrichtung, wie der neue Trompetenbass versehen, und geht von Tenor H bis Bass G (vielleicht noch tiefer), steht um eine Tertie höher als der von den Verfertign desselben, den Hofinstrumentenmachern Griessling und Schlott, auch verfertigte chromatischer Trompetenbass, von dem die musikalische Zeitung vor Kurzem Nachricht gab, und ersetzt und übertrifft in Fülle des Tons die Tenorposaune.«<sup>512</sup>

Später scheint Stölzel jedoch sein Geschäftsmodell auf Variante 2 zu ändern. Sein Antrag um Verlängerung des Patents um weitere fünf Jahre vom 24. August 1827 gibt Aufschluss über seine Geschäftspraktiken. Stölzel schreibt unter anderem, dass er

»die Instrumente von den Instrumentenmachern entnehme, und nur die mechanische Vorrichtungen dazu selbst anfertige, welche ohnehin keine Gegenstände sind, die von den Instrumentenmachern gut hergestellt werden können, da sie die geübte Hand eines Mechanikusses [!] erfordern [...].«<sup>513</sup>

---

neuen Zählung (d. h. mit № 1) begann; eine durchaus übliche Vorgehensweise bei den Herstellern.

<sup>512</sup> »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des Januar 1821]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 21. Feb. 1821, Sp. 119–123.

<sup>513</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 49.*

Bei den frühen in Berlin angefertigten Ventilblasinstrumenten mit Stölzelventilen also generell von den aufgeführten Varianten 1 und 2 auszugehen. Gleichwohl muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass der von Stölzel erdachte Patentschutz nur vergleichsweise geringe Wirkung entfaltete. Schon allein durch seine ausgedehnte Konzertreise mit dem neuen Instrument weckte er Begehrlichkeiten bei den unterschiedlichsten Musikern und Instrumentenmachern innerhalb und außerhalb Preußens. Graf von Brühl, der Intendant des Königlichen Schauspielhauses, berichtete bereits am 8. April 1818 von illegalen Ventilnachbauten durch Instrumentenmacher:

»Der zwischen dem Kammer Musikus Stölzel aus Breslau, und dem Bergoboisten Blümel aus Waldenburg entstandene Streit, – wer von beiden der erste Erfinder eines künstlichen Mechanismus am Waldhorn, der Posaune und Trompete gewesen sey, – nun mehr im Wege einer gütlichen Vereinigung beseitigt ist, und es jetzt nur einzig und allein auf der Genehmigung eines Hohen Ministerii für den Handel, beruth, so ersuche ich Ew: Excellenz hiermit ganz ergebenst:

Die schnellmöglichsten Verfügungen geneigtest machen zu lassen, um nicht allein die jetzt stark im Werke seienden Betrügereien einiger Instrumentenmacher, – die den Mechanismus abgestohlen zu haben scheinen, – zu vereiteln, sondern auch den Vortheil des Stölzel und Blümel zu sichern.

Berlin, 8<sup>ten</sup> April 1818.

Brühl.«<sup>514</sup>

Die oben bereits angesprochene Kooperation zwischen Stölzel und Griessling & Schlott zeigt sich vor allem an einer erhaltenen Trompete der Firma mit zwei Stölzelventilen.<sup>515</sup> Doch auch der in den 1820er Jahren größten Berliner Manufaktur für Blasinstrumente schien Stölzel innerhalb der Patentschutzfrist nur zuzuliefern. Besagte Trompete besitzt eine sehr frühe Form der Stölzelventile: am oberen Ende des Ventilgehäuses befinden sich zwei kleine mit Bohrungen

<sup>514</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 33.*

<sup>515</sup>Vgl. Abbildung 54.



versehene Ausleger; nach Einsatz des Ventilsystems kann der Ventildeckel mit zwei kleinen Schrauben über die Bohrungen befestigt werden. Später wurde das System vereinfacht, indem die Instrumentenmacher in das obere Ende der Innenseite des Ventilgehäuses ein Gewinde drehten und den Ventildeckel als Gewindedeckel ausführten. Der Aufbau der Trompete von Griessling & Schlott deckt sich mit der oben zitierten Praxis Stölzels: die Metallblasinstrumentenmacher lieferten die Instrumente, wobei Stölzel mindestens Vorgaben hinsichtlich des Rohrdurchmessers für die Aufnahme der Ventilkolben sowie der Abstände zu den Ventilschleifen gemacht haben muss. Stölzel ließ sich diese »Rohinstrumente« liefern und fügte sämtliche »inneren« Teile seiner Röhrenschiebventile ein.

Dass Stölzel geschäftstüchtig war, zeigt sich in einer Anzeige vom März 1828, die mindestens in zwei Publikationen von Sundelin erschien.<sup>516</sup> In einem »Preis=Courant sämtlicher von mir erfundenen chromatischen Metall=Blase=Instrumente« gab Stölzel einen Überblick über die bei ihm verfügbaren Instrumente:

Ein	chromatisches	Waldhorn	40	Rrt.
Ein	dito	Baßhorn oder Baßtrompete in F oder Es	45	—
Ein	dito	Tenorhorn oder Tenortrompete in B	40	—
Eine	dito	Trompete in F oder Es	25	—
Eine	dito	dito in B alto	21	—
Ein	dito	Signalhorn	16	— <sup>518</sup>

Zusätzlich merkte Stölzel in dieser Anzeige vom März 1828 an:

»Alle von mir verfertigten chromatischen Instrumente werden von jetzt an mit meinem Patentstempel versehen werden, wodurch ich

<sup>516</sup>Vgl. August Sundelin: *Die Instrumentierung für sämtliche Militär=Musik=Chöre, oder Nachweisungen über alle bei denselben gebräuchliche Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar komponieren zu können*, Berlin: H. Wagenführ's Buch- und Musik-Handlung, 1828, S. 48; Vgl. August Sundelin: *Die Instrumentierung für das Orchester, oder Nachweisungen über alle bei demselben gebräuchliche Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar komponieren zu können*, Berlin: H. Wagenführ's Buch und Musik-Handlung, 1828, S. 48.

mich zugleich für die Echtheit derselben verbürge. Der resp[ektive].<sup>519</sup>  
Käufer eines Instrumentes wird eine kurze schriftliche Anweisung  
zur richtigen Behandlung desselben für den Bläser unentgeltlich [!]  
beigefügt erhalten. [...]

Noch bemerke ich, daß alle übrigen zur Horn= und Trompe-  
ten=Musik erforderlichen Instrumente, in bester Qualität und zu den  
billigsten Preisen bei mir zu haben sind.«<sup>520</sup>

Was veranlasste Stölzel, seine Instrumente genau ab diesem Zeitpunkt zu kennzeichnen? Es ist denkbar, dass aufgrund der zeitnah auslaufenden Schutzfrist für das Patent die Berliner Hersteller bereits begannen, selbst Ventilblasinstrumente mit Stölzelventilen zu bauen. Wahrscheinlicher ist jedoch der Fall von Importen.

Denn die Musiker und Komponisten pflegten seit jeher einen regen Austausch über neue musikalische Entwicklungen. Und so verwundert es nicht, dass bald die neuartigen Metallblasinstrumente mit Stölzel-Ventilen ihren Weg in andere Länder fanden. Wie der Komponist und Musikschriftsteller Georges Kastner berichtete, schickte der seit 1820 als Erster Kapellmeister an der königlichen Oper in Berlin angestellte Gaspare Spontini (1774–1851) zwischen 1823 und 1831 mehrere mit zwei oder drei Ventilen versehene Hörner, Trompeten und Kornette nach Paris.<sup>521</sup> Mit diesen oder vergleichbaren Transferprozessen kam auch die heute im Musée de la musique aufbewahrte zweiventilige Trompete von Griessling & Schlott (Mdlm Inv.-Nr. E.1542) nach Paris.<sup>522</sup> Dass Instrumente mit Stölzel-Ventilen spätestens Mitte der 1820er Jahre in Paris bekannt waren, zeigt auch ein Patent von 1826 für Jacques-Michel Labbaye, das eine von ihm verbesserte Trompete mit Stölzels Ventiltyp ausweist.<sup>523</sup>

<sup>519</sup>Hier im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung zu verstehen: mittellateinisch »respectivus« = beachtenswert.

<sup>520</sup>Sundelin: *Die Instrumentierung für sämtliche Militär=Musik=Chöre*, S. 48.

<sup>521</sup>Vgl. Georges Kastner: *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Typ. F. Didot frères, 1848, URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064148c/>, Zugriff am 6.2.2016, S. 192: »J'envoyai de Berlin à Paris, de 1823 à 1831, nombre de cors à pistons, de trompettes ou cornets à deux ou trois pistons ou ventiles (les premiers connus à Paris), notamment à M[onsieur]. Barrillon, au professeur de cor M. Dauprat, et au chef de musique des gardes, M. David Buhl, [...].«

<sup>522</sup>Vgl. Angaben unter <http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159041/trompette-a-pistons-en-sol>. Siehe auch Abbildung 54.

<sup>523</sup>Patent № 3092 vom 12. Januar 1827, eingereicht von Jean-Michel Labbaye am 7. Dezember 1826.

Die Konkurrenz für Stölzel wuchs auch zunehmend im aufstrebenden vogtländischen Musikwinkel. In einem um 1835 erschienenen Katalog des in Markneukirchen ansässigen Musikinstrumentenhändlers Israel Kämpffens Söhne sind eine Vielzahl von Metallblasinstrumenten mit Stölzel-Ventilen abgebildet.<sup>524</sup> Es ist jedoch davon auszugehen, dass Instrumente mit diesem Ventiltyp bereits Anfang der 1820er Jahre nach Markneukirchen gelangten und als Vorlage für Nachbauten dienten. Wie bereits besprochen, machte Stölzel mit seiner noch vor Patenterteilung durchgeführten Konzertreise die außerpreußische Konkurrenz selbst auf sich und seine Erfindung aufmerksam. Die Leistungsfähigkeit der vielen Werkstätten und Meister aus dem sogenannten Musikwinkel sorgte für eine rasche Verbreitung dieser Instrumente.

Kurz vor Ende der Patentlaufzeit bemühte sich Heinrich Stölzel um eine fünfjährige Verlängerung des Schutzes, die ihm von Seiten des Ministeriums nicht zugesprochen wurde. Hierbei handelte es sich jedoch nicht um eine verbesserte Version seines »Röhren-Schiebe-Ventils«, sondern um andere Ventilform, die heute unter dem Namen Drehventil bekannt ist. In seinem Schreiben vom 24. August 1827<sup>525</sup> gab er zum genauen Aufbau jedoch nur vage Angaben, da er, wie schon zehn Jahre zuvor, ein bereits hergestelltes Probeventil vorlegte, welches ihm nach Abschluss der Bearbeitung durch das Ministerium für Handel und Gewerbe zurückgesandt wurde.

Auch Friedrich Blümel trat kurz vor Ablauf der Patentschutzfrist wieder in Erscheinung. Es scheint die Ironie des Schicksals zu sein, dass er seinen Antrag wiederum erst kurz nach Stölzel stellte. Wie schon im Patentverfahren von 1818 war Blümel mit seinen Angaben weitaus genauer, so dass sich daraus sehr gut die Konstruktion »conischer Drehventile« ableiten lässt.<sup>526</sup> Sowohl Stölzel als auch Blümel experimentierten mit dieser Ventilform nach eigenen Angaben bereits 1814 bzw. 1816. Es gelang ihnen aber zunächst nicht, das Drehventil in eine ausgereifte Form zu bringen, weshalb sie es auch nicht in den Patentvorgang von 1818 einbrachten. Ab etwa 1819 beschäftigten sich jedoch beide weiter mit dieser Ventilform. Denn

---

(Cote du dossier: IBA2532, <http://bases-brevets19e.inpi.fr>).

<sup>524</sup>Vgl. Enrico Weller, Dirk Arzig und Mario Weller: *Historische Kataloge vogtländischer Musikinstrumenten-Hersteller und -Händler* (= Meisterleistungen deutscher Instrumentenbaukunst 5), Markneukirchen: Verein der Freunde und Förderer des Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen e. V., 2015, S. 167.

<sup>525</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, fol. 48–49.

<sup>526</sup>Vgl. ebd., fol. 65–67.

die Erfinder wussten, dass ihre Röhrenschiebe- und Kastenventile verbesserungswürdig waren. Friedrich Blümel benannte in seinem Schreiben vom 5. April 1828 an den Staatsminister folgende sechs Mängel:

»Die Mängel der alten Vorrichtung bestehen:

- 1., in den vielen rechten Winkeln und kurzen Kröpfungen der Bogen, die in den hohen Tönen Heiserkeit des Instruments verursachen;
- 2., in einem zu großen Kraft=Aufwande bei der Bewegung;
- 3., in einer zu starken Reibung und dadurch entstehenden leichten Wandelbarkeit;
- 4., zeigen sich bei der Röhren-Invention ganz die Wirkungen, wie bei einer Luftpumpe; indem die Röhren beim Hineindrücken die Luft ansaugen, welche durch die Federkraft wieder herausgepreßt werden muß, was sowohl der Bewegung als dem beim Zurücktreten der Luft sehr nachtheilig ist.
- 5., Werden die im Innern der Röhren eingelagerten Springfedern von der eindringenden Feuchtigkeit leicht zerstört, die durch neue in kurzer Zeit ersetzt werden müssen.
- 6., Der wesentlichste Uebelstand ist die zu künstliche Verschließung, die den Bläsern bei einer eintretenden Stockung geradezu nöthigt, sein Instrument aus den Händen zu legen, weil eine Instandsetzung des schadhaften Theils während der Musik durchaus unmöglich ist; indem das Oeffnen viel Zeit und Vorsicht erfordert.«<sup>527</sup>

Vor allem auf dem ersten Punkt beriefen sich auch die Kritiker der neuen chromatischen Ventilinstrumente. Sie bemängelten, dass durch den Einsatz der Ventile der Klang der Waldhörner und anderen Metallblasinstrumente stark verändert würde. Dies resultiert aus dem Luftverlauf, der innerhalb der Stölzelventile in Winkeln von 90 bzw. 45 Grad geführt wird. Hierdurch ergibt sich an diesen Winkelstellen eine Erweiterung der Mensur. Diese beeinflusst die schwingende Luftsäule und damit den Klang.<sup>528</sup>

<sup>527</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 65v–66.*

<sup>528</sup>Vgl. hierzu auch Klaus: *Trumpets and other High Brass. Valves Evolve*, S. 56.



Abbildung 62: Waldhorn. Unbekannter Hersteller, vermutlich Sachsen 1828–1831. 2 Drehventile nach Blühmel. Oben: Gesamtansicht. Unten: Detailsicht der 2 Drehventile nach Blühmel. Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen, Inv.-Nr. 1175. Foto: Fickelscherer-Faßl.

Die Hauptüberlegungen der Erfinder bestanden also darin, wie diese Winkel vermieden werden können. Ein Resultat sind sogenannten konischen Drehventile. In der von Blühmel beschriebenen Version werden die Ventile »vermitteltst eines einfachen (Klinken) Druckers [!]« betätigt. Der Drehzylinder bzw. Wechsel wird über eine Spiralfeder wieder in die Ausgangsposition gebracht, wenn der Spieler den Drücker loslässt. Wie bereits Heyde feststellte, befindet sich in der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen ein Horn mit zwei Drehventilen dieses von Blühmel beschriebenen Typs (vgl. Abbildung 62). Wie auf den Bildern gut zu erkennen ist, konnten die kritisierten scharfen Winkel vermieden werden, da sich sämtliche Ventilein- und -ausgänge auf einer Ebene befinden. Dieser Punkt sollte auch noch für die spätere Entwicklung der sogenannten Berliner Pumpenventile entscheidend sein, auf die in Kapitel 12.3 näher eingegangen wird. Das Waldhorn MMM Inv.-Nr. 1175 stellt nach bisherigem Kenntnisstand ein Unikat dar. Es ist völlig unklar, ob Friedrich Blühmel an der Entstehung dieses Instruments direkt beteiligt war.

Wie der weitere Fortgang zeigt, waren die Möglichkeiten des Drehventils Blühmelscher Bauart nicht im Bewusstsein der Berliner Metallblasinstrumentenmacher. Die noch heute populäre Ventilform wurde entscheidend in Wien entwickelt. Am 11. September 1835 reichte Joseph Riedl einen Patentantrag bei der zuständigen Behörde in der österreichischen Hauptstadt ein. In seiner »Verbesserung sämtlicher Blas-Instrumente mit Maschine« beschrieb er die Form des Drehventils, wie sie prinzipiell noch heute Verwendung findet. Anstatt konisch führte Riedl den Wechsel zylindrisch aus, verkleinerte sie und versah sie mit einem Drückwerk. Laut der Überlieferung Wieprechts bildeten die konischen Drehventile Blühmels die Grundlage für diese Verbesserung.<sup>529</sup> Zur weiteren Entwicklung und Verbreitung der Drehventile soll an dieser Stelle auf die einschlägigen Publikationen verwiesen werden.<sup>530</sup>

<sup>529</sup>Wieprecht schrieb diese Verbesserung der Blühmelschen Drehventile einem Prager Hornisten [gemeint ist Joseph Kail] zu. Vgl. Wilhelm Wieprecht: »Der Instrumentenmacher Sax in Paris als Erfinder«, in: *Berliner Musikalische Zeitung* 1845, Nr. 29. Wahrscheinlich kamen sie auf diesem Weg über Prag nach Wien.

<sup>530</sup>Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hier vor allem S. 27–42. Klaus: »Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes«. Klaus: *Trumpets and other High Brass. Valves Evolve*, hier vor allem S. 139–203.

## 12.2 Erste Musik für die Ventilinstrumente

Georg Abraham Schneider, der neben seiner Tätigkeit als Waldhornist auch zahlreiche Konzerte veranstaltete, war äußerst offen gegenüber neuen Möglichkeiten des Musizierens. So verwundert es nicht, dass er kurz nach dem Bau der ersten Ventilhörner für diese Instrumente komponierte. Sein *Concerto für vier Hörner und Orchester* wurde am 16. Oktober 1818 in Berlin uraufgeführt.<sup>531</sup> Erst ca. sechs Monate zuvor wurden die Ventile an Metallblasinstrumenten überhaupt patentiert (vgl. hierzu ausführlich Kapitel 12.1). Die Hornpartien des Konzerts sind für drei Naturhörner und ein chromatisches Horn angelegt. Bei der Uraufführung spielte der Hornist Carl Friedrich Bode (1781–1832) aus Schwerin sowie die Berliner Orchestermglieder Andreas Schunke (1780–1849), Heinrich Lenss und ein Herr Pfaffe. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* berichtete hierüber:

»Den 16ten [Oktober] gab Hr. F. Bode, Mitglied der grossherzogl. mecklenburg-schwerinischen Hofkapelle und Harmonie, Concert in einem neu eingerichteten Local am Gensd'armesplatze, das für das Auge viel Gefälliges hat, aber sich seiner gewöhnlichen Bestimmung nach weniger für Musik eignet. Er bließ ein Waldhornconcert von Massouneau, mit den Hrn. Schunke, Lenz und Pfaffe ein neues Concertino für 4 Waldhörner (ein chromatisches und drey gewöhnliche) von A. Schneider, und begleitete auch eine Sonate von Ries, die Hr. Kammermusic. Schwarz jun. auf einem kistingschen Fortepiano ausführte. Hr. Bode bewies auf seinem silbernen Horn viel Virtuosität, und verband mit schönem Ton grosse Zartheit und gesangartigen Vortrag.«<sup>532</sup>

Mit dem »silbernen Horn« von Carl Friedrich Bode ist das Instrument gemeint, das der Hornist Anfang 1816 über den Großherzog von Mecklenburg-Schwerin erhielt und von Joseph Caspar Gabler gefertigt wurde.<sup>533</sup> Der Schweriner Waldhornist spielte also *nicht* das neue chromatische Horn, diese Rolle wurde einem der angese-

<sup>531</sup>Georg Abraham Schneider: *Concerto für 4 Hörner und Orchester (Ausgabe in Es-Dur)*, hrsg. v. Robert Ostermeyer, Leipzig: Robert Ostermeyer Musikedition, 2000.

<sup>532</sup>»Nachrichten [Berlin. Uebersicht des Octobers 1818]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 11. Nov. 1818, Sp. 790–791.

<sup>533</sup>Vgl. hierzu auch Kapitel 9.1.

**Concerto für 4 Hörner und Orchester**  
Es-Dur  
1. Satz, Auszug Solohörner, Takte 1–82  
Georg Abraham Schneider

**Allegro 51**

1. Solohorn in Es

2. Solohorn in Es

3. Solohorn in Es

4. Solohorn in Es

56

62

69

77

Abbildung 63: Georg Abraham Schneider: *Concerto für 4 Hörner und Orchester*, Auszug der Hornstimmen, Takte 1–82. Eigene Transkription nach Georg Abraham Schneider: *Concerto für 4 Hörner und Orchester (Ausgabe in Es-Dur)*, hrsg. v. Robert Ostermeyer, Leipzig: Robert Ostermeyer Musikedition, 2000.



hensten Berliner Waldhornisten zu Teil: Johann Andreas Schunke (1780–1849).<sup>534</sup> Auf diesen Umstand wird weiter unten nochmals eingegangen.

Das Ventilhorn stellt Schneider den Naturhörnern kontrastierend entgegen, um die Überlegenheit des chromatischen Horns zu demonstrieren. Bei Betrachtung des Notenbeispiels in Abbildung 63 fällt auf, dass sämtliche Passagen für das chromatische Horn durchaus auch von einem geübten Naturhornbläser gespielt werden konnten. Doch ging es weder Schneider in seiner Komposition noch Stölzel und Blümel mit der Ventilerfindung um ein ausgefeiltes Virtuositentum. Stölzel warb bereits in seinem Schreiben vom 6. Dezember 1814 damit, dass nun alle Töne gespielt werden können, »ohne die Hand in das Schallstück zu stopfen.«<sup>535</sup> Die Ventile sollten also vor allem die beim Horn eingesetzte Stopftechnik, aber auch das Hantieren mit den Wechselbögen ersetzen. Trotz gleicher Tonfolgen können auf dem chromatischen Horn sämtliche Passagen offen gespielt werden, während die Naturhornisten hierfür die Stopftechnik anwenden müssen, was die Klangfarbe und Lautstärke des Instruments verändert.<sup>536</sup> Diese Grundüberzeugung hält sich noch mehrere Jahrzehnte. In seinem Entwurf einer Instrumentationslehre schrieb Wilhelm Wieprecht Ende der 1860er bzw. Anfang der 1870er Jahre:

»Es ist übrigens klar, daß man mit einem einzigen Ventil (also eines ganzen Tons Verlängerung) vollkōmen im Stande ist, das Naturwaldhorn [!] mit allen seinen Tönen zu repräsentiren; die Anwendung von 2 oder gar, wie man es gewöhnlich findet, 3 Ventilen ist eine Unsitte, welche schwere Rüge verdient [...].«<sup>537</sup>

<sup>534</sup>Entgegen den Angaben bei Ericson (»[...] on 14 December 1818; Pfafe performed on the valved horn. [...] on November 26, 1819; Andreas Schunke performed the chromatic horn part [...]«; John Q. Ericson: »Heinrich Stölzel and Early Valved Horn Technique«, in: *Historic Brass Society Journal* Jg. 9 (1997), S. 63–82, hier S. 74) lässt sich dies jedoch *nicht* in den von ihm als Verweis angegebenen Artikeln der *AmZ* nachweisen. Hier sind grundsätzlich als Aufführende die Musiker Andreas Schunke, Lenss, Bliesener und Pfafe genannt. Es geht jedoch nicht hervor, wer das chromatische Horn spielte. Aus der Reihenfolge der Musiker lässt sich dies ebenfalls nicht ableiten. Siehe hierzu »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des Decembers 1818]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 27. Jan. 1819, Sp. 61–63; »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des März 1819]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 18. Apr. 1819, Sp. 250–253; »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des December 1819]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 19. Jan. 1820, Sp. 49–52.

<sup>535</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, fol. 3. Siehe hierzu auch Kapitel 12.1.

<sup>536</sup>Vgl. hierzu auch Ericson: »Heinrich Stölzel and Early Valved Horn Technique«.

<sup>537</sup>Wilhelm Wieprecht: *Von der Instrumentation*, (= Abschrift von Hermann Mendel (1834–1876);

Diese Einstellung ist sicher auch ein Grund dafür, warum gerade bei Ventilinstrumenten für das Orchester bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus Ausführungen mit zwei Ventilen dominierten.<sup>538</sup> Bei den Instrumenten für die Militärmusik wurde weitaus pragmatischer verfahren. Hier stand der funktionale Aspekt oft über den klangästhetischen Vorstellungen, weshalb diese Metallblasinstrumente schon frühzeitig mit drei Ventilen versehen wurden.<sup>539</sup>

Zurück zur Aufführung von Schneiders *Concerto*: Bei der musikinteressierten Bevölkerung muss dieser »Wettstreit« einen großen Eindruck hinterlassen haben, denn das Stück wurde für ihn ein großer Erfolg und mehrmals wiederholt.<sup>540</sup> Neben der Fassung für Orchester existierte noch eine Variante als *Concertino für drei Hörner und einem chromatischen Horne*.

Als Musik vor oder zwischen den Bühnenaufführungen waren dieses und vergleichbare Stücke am Königlichen Schauspiel sehr beliebt. Regelmäßig diente die Bühne dabei zur Präsentation der neuen chromatischen Instrumente, wobei diese Konzertstücke vorrangig zwischen den Schauspielen, Lustspielen und Balletten dargeboten wurden. Folgende weiteren Aufführungen mit Ventilblasinstrumenten konnten für die Jahre 1819 bis 1821 anhand der Theaterzettel der Königlichen Schauspiele ausgemacht werden:<sup>541</sup>

- 16. März 1819, 20. März 1819, 31. März 1819, 15. Dezember 1819: »Concertino für drei Hörner und einem chromatischen Horne, gesetzt vom Königl. Kammer=Musikus Herrn Schneider, zwischen dem ersten und zweiten Akt vorgetragen von den Königl. Kammer=Musikern Herrn Lenz, Bliesener, Schunke und Pfaffe.«
- 24. Oktober 1820: »Variation für die neu erfundene chromatische Baß=Trompete, gesetzt und geblasen vom Königl. Kammer=Musikus Herrn Ludwig« und »Adagio und Polonaise für zwei Kent=Hörner, ein

---

Handschriftliche Einleitung von Otto Lessmann (1844–1918) aus dem Jahr 1884), Berlin vor 1876, 2. Abschnitt, S. 2.

<sup>538</sup>Vgl. unter anderem die frühe Ventiltrompete von Griessling & Schlott, siehe Kapitel 11.2, sowie die Instrumente der Werkstatt Moritz, siehe Kapitel 13.2.

<sup>539</sup>Hierzu zählt als ein frühes Beispiel das Sopran-Kornett MIM Kat. 3096, siehe Kapitel 13.2.

<sup>540</sup>Folgeaufführungen gab es am 7. November 1818 und 14. Dezember 1818. Bis 1825 wurde das Concerto mehr als zehn Mal aufgeführt, vgl. die Angaben im Vorwort bei Schneider: *Concerto für 4 Hörner und Orchester*.

<sup>541</sup>Die zitierten Theaterzettel der Königlichen Schauspiele finden sich in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz und sind im Katalog über die Titelanfänge recherchierbar.

- chromatisches Waldhorn und chromatische Baß=Trompete, geblasen von den Königl. Kammer=Musikern Herren Brenske, Pfaffe sen., Stölzel und Ludwig; mit Begleitung des ganzen Orchesters, gesetzt von Ludwig.«
- 20. Januar 1821: »Potpourri für das vom Königl. Kammer-Musikus Stölzel neu erfundene chromatische Tenor=Horn, komponirt und vorgetragen vom Königl. Kammer=Musikus Herrn Fr. Belcke.«
  - 31. Mai 1821: »Concertino für das chromatische Tenor=Horn, geblasen vom Königl. Kammer=Musikus Herrn Belcke« und »Thema mit Variationen für die Baß=Posaune, von Neithardt, geblasen von Herrn Belcke.«
  - 2. September 1821: »Andante und Polonaise für Trompete, componirt und geblasen auf einem ganz einfachen Instrumente ohne Klappen, von dem Königl. Kammer-Musikus Herrn Krause« und »Concert für Baß=Trompete, componirt und geblasen von dem Königl. Kammer=Musikus Herrn Ludwig. Thema mit Variationen für Trompete, componirt und geblasen von Herrn Krause.«

Im Zusammenhang mit der Themenstellung dieser Arbeit stellt sich hinsichtlich der Aufführungen vor allem zwei Fragen: Wer sahen die Ventilinstrumente der Musiker aus, d. h. welche Ventilform war an ihnen verbaut? Und welcher Instrumentenmacher baute diese Instrumente?

Aus den Programmzetteln gehen diese Informationen nur indirekt hervor. Da am 24. Oktober 1820 Stölzel selbst musiziert, ist davon auszugehen, dass die chromatische Basstrompete und das chromatische Waldhorn mit seinen Ventilen versehen waren.<sup>542</sup> Für das am 20. Januar 1821 gespielte chromatische Tenorhorn ist Stölzel ausdrücklich als Erfinder genannt. Wie bereits in Kapitel 12.1 erläutert wurde, bestand eine Verbindung zwischen Heinrich Stölzel, Johann Wendelin Weisse und Johann Gottfried Moritz. Der bereits oben zitierte Eingabe von Moritz vom 13. November 1820, er hätte bereits »für den p:p: Stölzel chromatische Waldhörner angefertigt«<sup>543</sup>, erhält hierbei ein besonderes Gewicht, denn Johann Gottfried Moritz verfasste sie nur knapp einen Monat nach dem Konzert mit solch einem Instrument. Es steht nahezu außer Frage, dass es sich bei diesem chromatischen

<sup>542</sup> Auch Sachs gibt die Erfindung von Stölzels Basstrompete für das Jahr 1820 an, vgl. Curt Sachs: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, hrsg. v. Hermann Kretzschmar (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 12), Leipzig: Breitkopf & Härtel, <sup>2</sup>1930, S. 295.

<sup>543</sup> Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 44.*

Waldhorn um ein Instrument von Johann Gottfried Moritz ähnlich dem in Abbildung 77 handeln muss. Demzufolge ist davon auszugehen, dass auch die erwähnte chromatische Basstrompete und das chromatische Tenorhorn von Johann Gottfried Moritz gefertigt wurden.

Diese vergleichsweise klaren Angaben lassen jedoch noch keine Rückschlüsse darauf zu, welcher Typ eines chromatischen Horns bei den Aufführungen von Georg Abraham Schneiders *Concerto für vier Hörner und Orchester* zum Einsatz kam. Einerseits war der Hornist in die Untersuchung eingeschaltet, ob das 1818 durch Stölzel dem Ministerium für Handel und Gewerbe vorgelegte Ventilhorn der ersten Version von 1814 entsprach.<sup>544</sup> Schneider kannte also das Instrument mit den Stölzelventilen. Andererseits bestanden zwischen dem Hornisten enge Verbindungen zu Joseph Caspar Gabler, der für Friedrich Blühmel Instrumente mit Kastenventilen baute.<sup>545</sup>

Bei der Uraufführung des *Concerto* war Carl Friedrich Bode, Waldhornist der Schweriner Hofkapelle, als angesehener Gastmusiker vor Ort. Wie bereits oben ausgeführt, bließ er ein (Natur-) Horn aus der Werkstatt Gabler. Es erscheint nicht abwegig, dass Georg Abraham Schneider den Schweriner Hornisten extra einlud, um auch dem neuen chromatischen Horn größere Aufmerksamkeit zu geben. Das silberne Horn Bodes erhielt zumindest beim Autor des oben zitierten Artikels in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* mehr Aufmerksamkeit, doch die zahlreichen Wiederholungen des *Concerto* belegen auch den Erfolg des neuen Ventilinstruments. Dass nicht Carl Friedrich Bode, sondern Andreas Schunke das chromatische Horn spielte, wird vor allem daran deutlich, dass letzterer bei den späteren kleineren Aufführungen des *Concertino* ständig beteiligt war, Bode aber nicht. Der gewissermaßen exklusive Einsatz Schunkes am Ventilhorn zeigt auch, dass das neue Instrument nicht ohne größere Übung von jedem Bläser gespielt werden konnte. Zu beachten ist jedoch, dass bis zu diesem Zeitpunkt insgesamt nur eine äußerst überschaubare Anzahl von Ventilhörnern hergestellt wurde.

Unklar ist, in welchem Zusammenhang der Werkmeister Gablers namens Bode und der Waldhornist mit gleichem Nachnamen stehen. Fest steht jedoch, dass Gabler die ersten Ventilinstrumente für Friedrich Blühmel fertigte und sein Werkmeister

<sup>544</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, fol. 25.

<sup>545</sup>Siehe hierzu unter anderem die von Georg Abraham Schneider unterzeichnete Anzeige für Instrumente Gablers aus dem Jahr 1811, zitiert in Kapitel 9.2.

dabei eine entscheidende Rolle spielte. Gabler selbst schrieb in seiner Protestnote vom 17. April 1818, dass bereits ein Waldhorn und eine Trompete mit den Kastenventilen nach Blühmels Idee gebaut waren. Georg Abraham Schneider wusste als an Neuem interessierter Waldhornist mit Sicherheit von diesen Instrumenten. Die Frage, ob Gabler schon vor seinem Tod am 6. Juli 1818 Waldhörner mit Blühmelschen Kastenventilen verkaufte oder dies erst sein Werkmeister Bode machte, muss unbeantwortet bleiben. Stölzel wiederum besaß Anfang 1818 anscheinend lediglich sein Probeinstrument. Ob in der relativ kurzen Zeit von einem guten Jahr mit den Berliner Instrumentenmachern ein weiteres funktionsfähiges Instrument gebaut werden konnte, das einer Konzertaufführung standhielt, ist aufgrund der fehlenden Überlieferung nicht zweifelsohne nachweisbar. Auch zur Qualität der anfänglichen Zusammenarbeit mit Johann Wendelin Weisse fehlen belastbare Belege. Demgegenüber ist von Joseph Caspar Gabler persönlich überliefert, dass er spätestens am 17. April 1818 ein Waldhorn mit Kastenventilen nach Blühmels Anleitung fertiggestellt hatte.<sup>546</sup> Dies lässt in Bezug auf das *Concerto für vier Hörner und Orchester* den Schluss zu, dass das gespielte chromatische Horn aus der Werkstatt von Joseph Caspar Gabler (bzw. seinem Werkmeister als Nachfolger) stammte und mit Blühmels Kastenventilen ausgestattet war.

Die an den Aufführungen des *Concerto* bzw. *Concertino* beteiligten Musiker sowie die weitere Verbreitung der Blühmelschen Kastenventile untermauern diese These. Denn Blühmels Ventilform sind uns heute lediglich an Instrumenten von Friedrich Wilhelm Schuster erhalten. Er stammte aus Markneukirchen, siedelte 1823 nach Karlsruhe über und wurde dort am 3. Januar 1825 zum Hofinstrumentenmacher ernannt.<sup>547</sup> Doch wie fanden Blühmels Ventile den Weg nach Karlsruhe? 1828 schrieb Fétis in seinem Artikel »Cors a Pistons«, dass der in der Karlsruher Hofkapelle angestellte Hornist Johann Christoph Schunke (1791–1856) bei einem Besuch in Berlin diesen Ventiltyp gesehen hatte und anschließend Schuster beauftragte, ein Instrument mit solchen Ventilen nachzubauen.<sup>548</sup> Der Karlsruher Hornist ist wiederum

<sup>546</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fo. 41–42.*

<sup>547</sup>Vgl. Klaus: *Trumpets and other High Brass. Valves Evolve*, S. 8.

<sup>548</sup>Vgl. François-Joseph Fétis: »Cors a Pistons«, in: *Revue musicale* Jg. 2 (1828), hrsg. v. François-Joseph Fétis, S. 153–162, hier S. 156–157. Fälschlicherweise hielt Fétis die Kastenventile für eine Erfindung von Stölzel: »Cette invention consistait à placer sur la coulisse des boîtes qui contenaient chacune une pièce de cuivre percée de trous et posée sur un ressort à spirale. Lorsque le ressort était dilaté, il poussait en haut la pièce de cuivre, dont les trous ne renvoyaient pas alors

ein Bruder des Berliner Hornisten Johann Andreas Schunke, der an sämtlichen Aufführungen von Schneiders *Concerto* und *Concertino* in den Jahren 1818 und 1819 mitwirkte und das chromatische Horn spielte. Es steht also außer Frage, dass Johann Christoph Schunke in Berlin seinen Bruder besuchte und dort das Blühmelsche Horn kennenlernte. Fétis verglich in seinem Artikel die heute unter Stölzelventil und Kastenventil bekannten Systeme; ihm waren also beide bekannt (vgl. Abbildung 64). Er gab aber den Pariser Hornisten Joseph Meifred (1791–1867) und den Instrumentenmacher Labbaye als Erfinder des Stölzelventils an.<sup>549</sup> Es ist unklar, wie viele solcher Horninstrumente von Friedrich Wilhelm Schuster hergestellt wurden, da dieser Ventiltyp gerade bei Hörnern unpraktikabel und schwer zu spielen ist. Speziell die langen, dünnen Stecher sind sehr anfällig und neigen zum Verbiegen, was die Zuverlässigkeit des Systems sehr einschränkt. Der Karlsruher Instrumentenmacher baute auch Trompeten mit Kastenventilen, von denen ein zweiventilige Trompete in Es und eine dreiventilige Basstrompete in B erhalten sind (GNM Inv.-Nr. MIR130, vgl. Abbildung 65 bzw. MIM Kat.-Nr. 3104, vgl. Abbildung 66).

Die weitere Entwicklung der Musik für die neuen Ventilinstrumente in Berlin ist nicht im Detail überliefert. Die Instrumente wurden parallel zu den Naturtoninstrumenten und den Klappeninstrumenten eingesetzt und verdrängten diese nach und nach. Eine besonders einflussreiche Rolle spielte hierbei die Militärmusik, wo sich die Ventilblasinstrumente als erstes in größeren Dimensionen verbreiteten. In der Kunstmusik<sup>550</sup> gab es große Vorbehalte gegen die Neuerungen, und es gab nur wenige Musiker, welche die Ventilblasinstrumente in Perfektion spielten. »Nicht etwa die Vorteile einer besseren Nutzung des Ventilhornes standen im Vordergrund der

---

ceux des tuyaux additionnels qui étaient destinés à baisser l'instrument d'un demi-ton, d'un ton, ou d'un ton et demi. Mais lorsque le doigt était appuyé sur le piston, les trous se rencontraient, l'air circulait et l'effet était produit.

A cette époque, M[onsieur]. Christophe Schuncke, musicien du prince du Bade, se trouvant à Berlin, concút, au premier examen du cor de Stölzel, tout le parti qu'on pouvait en tirer, et, de retour à Carlsruhe, il invita M[onsieur]. Schuster, facteur fort habile, à travailler au perfectionnement de l'ingénieux instrument. Mais le mécanisme ayant été appliqué par lui à la coulisse d'un cor *solo*, comme l'avait fait Stölzel, divers inconvénients assez graves en résultaient. [...]«

<sup>549</sup>Dass Meifred und Labbaye letztendlich nur auf von Griessling & Schlott gelieferte Instrumente zurückgriffen und diese lediglich durch das Hinzufügen von Stimmzügen verbesserten, wurde bereits in Kapitel 12.1 beschrieben.

<sup>550</sup>Dieser Begriff soll hier noch als Abgrenzung zur Musik der Militärkapellen dienen. Dass eine strikte Trennung vor allem in Berlin mit Beginn der 1830er Jahre nicht mehr möglich ist, wurde bereits in Kapitel 2.3 erläutert.

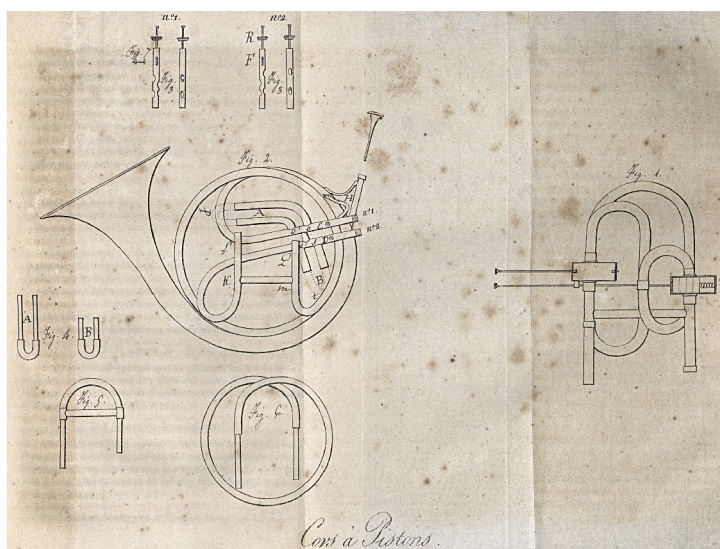


Abbildung 64: Linke Seite: Darstellung eines Horns mit zwei Stözelventilen, detaillierter Zeichnung der Ventilkonstruktion sowie zugehörigen Aufsteckbögen und Stimmzügen. Rechte Seite: Darstellung eines Inventionsbogens mit zwei Kastenventilen nach Blühmel. Abbildung aus François-Joseph Fétis: »Cors a Pistons«, in: *Revue musicale* Jg. 2 (1828), hrsg. v. François-Joseph Fétis, S. 153–162, Zeichnung zwischen S. 158 und S. 159.



Abbildung 65: Trompete in Es. Friedrich Wilhelm Schuster, Karlsruhe 1823–1835. 2 Kastenventile. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MIR130. Foto: Günther Kühnel.



Abbildung 66: Basstrompete in B. Friedrich Wilhelm Schuster, Karlsruhe 1823–1835. 3 Kastenventile. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 3104. Foto: schnepf renou.

Betrachtung, sondern die Bewahrung des gewohnten charakteristischen Hornklanges<sup>551</sup> – so fasste Ahrens seine Auswertung einer Vielzahl von Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und anderen Musikzeitschriften zusammen. Dies deckt sich im Grunde mit der oben angesprochenen Grundüberzeugung Stölzels, der das Horn von den Stopfkängen »befreien« wollte. Besondere Bedeutung kam in den 1820er und 1830er Jahren den Hornisten der Familie Schunke zu, die regelmäßig Konzerte auf ihren Ventilhörnern gaben.<sup>552</sup> Die allgemeinen Vorbehalte gegenüber den neuen Instrumenten lassen sich auch an diesen selbst ablesen: bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fertigten die Metallblasinstrumentenmacher teils »flexible« Modelle. Hierzu zählen beispielsweise Hörner mit herausnehmbaren Ventilmaschinen, die durch Inventionsbögen ersetzt werden konnten,<sup>553</sup> oder Instrumente mit einer Vielzahl von Aufsteckbögen, so dass der Spieler die Ventile

<sup>551</sup>Christian Ahrens: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1986, S. 28.

<sup>552</sup>Vgl. ebd., S. 28 f.

<sup>553</sup>Zu diesen Instrumenten zählt beispielsweise das Waldhorn von Johann Gottfried Moritz, MIM Kat.-Nr. 5194. Erstbesitzer dieses Instruments soll laut Überlieferung kein geringerer als Johann Andreas Schunke gewesen sein. Vgl. hierzu auch Abbildung 85.



so wenig wie möglich einsetzen musste.

Im Umfeld der Berliner Militärmusik entstanden weitere Werke für größere besetzte Kammermusik, beispielsweise ein 1823 erstmals erwähntes Septett für Blechbläser von Heinrich August Neithardt.<sup>554</sup> Viel öfter wurden die Ventilinstrumente jedoch eingesetzt, um das Spiel von eigentlich für Naturtoninstrumente geschriebenen Werken zu vereinfachen. Bis bekannte Komponisten die neuen Ventilblasinstrumente bewusst einsetzten, sollten noch einige Jahre vergehen. Erst Richard Wagner, Hector Berlioz, Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy konnten sich in den 1840er Jahren für Ventilhörner, Ventiltrompeten und Basstuben begeistern.

### 12.3 Entwicklung der Berliner Pumpenventile

Da die von Stölzel und Blühmel erfundenen Schiebe-/Pump- bzw. Kastenventile vor allem aus akustischer Sicht noch nicht die perfekten Lösungen waren, machten sich zahlreiche Musiktheoretiker und Metallblasinstrumentenmacher Gedanken über weitere Verbesserungsmöglichkeiten und neue Ventilformen. Im Zuge dessen gingen 1833 zwei weitere Patentanträge beim Ministerium für Handel und Gewerbe ein. Am 4. März 1833 schrieb Johann Wendelin Weisse:

»Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König!

Allernädigster König und Herr

Von der Ueberzeugung durchdrungen, wie Allerhöchstdieselbe jedes Erzeugniß der Kunst huldvoll beachten, wage ich Eure Königliche Majestät, ein Product meines Nachdenkens und Fleißes allerunterthänigst zu Füßen zu legen. Beikommendes Instrument (Tromba ferme), ersetzt in allen Beziehungen unsere heutige Posaune, indem, durch die daran angebrachten drei Ventile, auf diesem Instrumente sämtliche Modulationen und Tonarten hervorgebracht und so die komplizier testen Sachen mit Leichtigkeit ausgeführt werden können.

Besonders aber geeignet und zweckmäßig erscheint dieses Instrument für Militair=Musik=Chöre. Abgesehen von der größeren Leichtigkeit und bequemerer Behandlung deßelben, mögte wohl darin der Vortheil zu legen sein, daß, sowohl der Infanterist im Marsch, wie der Cavallerist

<sup>554</sup>Vgl. Ahrens: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, S. 28.

beim Reiten, hiernach einen jeden Ton rein anzugeben vermag, wenn sich im anderen Falle, beim Gebrauch der gewöhnlichen Posaune, zum Ein- und Ausziehen, mancherlei Schwierigkeiten in den Weg stellen.

Die Königlichen Kammermusice Belcke und Ludwig stimmen dem Gesagten in allen Punkten völlig bei, was aber ins Besondere die Zweckmäßigkeit dieses Instruments für Militair=Musik=Chöre anbelangt, so beziehe ich mich auf das Zeugniß und sachverständige Urtheil des Staabstompeters beim Regiment Garde du Corps, bei welchem Regiment bereits ein Exemplar dieser Tromba ferma in Gebrauch ist.

In der freudigen Hoffnung, Eure Königliche Majestät mögten ein Erzeugniß vaterländischen Kunstfleißes nicht mißbillig aufnehmen, zumal, da wir schon einmal bei Anfertigung der silbernen chromatischen Trompeten für seine Königliche Hoheit den Prinzen Heinrich von Preußen, die Allerhöchste Zufriedenheit zu Theil geworden, wage ich die allerunterthänigste Bitte

ob Euer Königliche Majestät sich vielleicht bewogen fänden, mir, für die Aussicherung des Gebrauchs der Ventile bei der Posaune, und Gnaden, ein Patent für den Umfang der Monarchie zu bewilligen.

In tiefster Devotion ersterbe  
Euer Königliche Majestät  
Berlin / den 4<sup>ten</sup> März / 1833  
allerunterthänigster J. W. Weisse / Instrumentenmacher / Wilhelmstraße  
no. 52«<sup>555</sup>

Dieser Patentantrag von Weisse wurde am 24. April 1833 mit Verweis auf die Ventile von Stölzel und Blümel abgelehnt.<sup>556</sup> Gut dreieinhalb Monate später, am 12. August 1833, reichte Wilhelm Wieprecht einen Antrag auf Patentierung eines Ventiltyps ein, der heute unter dem Namen Berliner Pumpenventile bekannt ist. Wie bereits oben beschrieben, stand Weisse in engem Kontakt mit Heinrich Stölzel. Bekannt ist auch, dass Moritz um 1819/1820 Instrumente über Weisse verkaufte.

<sup>555</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, fol. 79–80r.

<sup>556</sup>Vgl. ebd., fol. 81–82v.

Der Verbindung Stölzel – Weisse – Moritz wird nun also noch Wieprecht hinzugefügt, was im Folgenden erläutert werden soll. Weisse stellte seine Posaune bereits vor dem Patentantrag in einer Anzeige in der Berliner *Spenerschen Zeitung* vom 26. Februar 1833 vor. Wieprecht war laut eigener Aussage an dieser Entwicklung beteiligt und fühlte sich von Weisse übergangen, der das Instrument als seine alleinige Erfindung ausgab. Wieprecht stellte daraufhin in der am 2. März 1833 erschienenen *Vossischen Zeitung* klar:

»Irrthümern vorzubeugen, zeige ich hiermit an, daß die Einrichtung der in Rede stehenden Posaune von mir ausgegangen, nach meinen Angaben und Modellen von dem Herrn Weisse angefertigt worden ist; welches die auf dem von mir in Händen habenden Probe-Instrumente, von dem Hrn. Weisse selbst eingestochene Worte bezeugen.«<sup>557</sup>

»Die Posaune von Weisse [!] war vermutlich mit Stölzels oder Wieprechts Pumpenventilen versehen«<sup>558</sup>, vermutete bereits Heyde.<sup>559</sup> Tatsächlich sind es verbesserte Stölzelventile, die eine Zwischenstufe zu den heute als Berliner Pumpenventilen bekannten Ventiltyp darstellen. Aus dem ablehnenden Bescheid vom 10. September 1833 für den Patentantrag Wilhelm Wieprechts über seine Berliner Pumpenventile können auch Rückschlüsse auf Details des verbesserten Stölzelventils gezogen werden:

»Der Bittsteller giebt an, daß er bereits vor 5 Jahren verbesserte Ventile, in denen die Luft nicht unter einem rechten Winkel, sondern in Kreisbogensegmenten sich bewegt, in die praktische Anwendung überführt habe, und seitdem so verbessert daß diese Ventile nur die Hälfte ihrer frühern Größe besitzen, leicht und bequem beim Spielen sind, und durch dreimaliges Umdrehen des Deckels herausgenommen werden können. Der Luftgang bewegt sich nur in Kreisbögen, wodurch die Töne leicht ansprechen, und die chromatische Skala leicht und rein geblasen werden kann. [...]

<sup>557</sup> *Vossische Zeitung* Nr. 52 (1833), zitiert nach Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 239.

<sup>558</sup> Ebd., S. 287.

<sup>559</sup> Vgl. hierzu Abbildung 67.

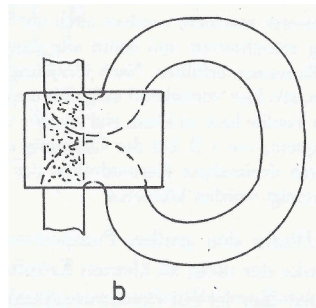


Abbildung 67: Von Heyde aus den Patentakten abgeleiteter möglicher Rohrverlauf des Ventils von Wilhelm Wieprecht aus dem Jahr 1827/1828. Darstellung aus Herbert Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987, S. 23.

Zwei rechtwinklig auf einandergesetzte Bohrungen abzurunden, Ventile hiernach einzurichten, das Verstellen der Leitungen durch die an den hinzugefügten Blasinstrumenten des Bittstellers angebrachten Schiebeventile zu bewerkstelligen, ist von dem Kammermusikus Stölzel vor 5 Jahren mitgeteilt worden, ein Patent aber hierauf verweigert [...] desgleichen von dem Instrumentenmacher Weise hier, über dessen Klappenposaune [!] die technische Deputation unterm 24<sup>ten</sup> dieses Jahres berichtet hat.

Die Einrichtung der Schiebeventile des Wieprecht ist von denen des letztern nicht verschieden; folglich kann die Konstruktion derselben nicht als neu und eigenthümlich, daher auch nicht als patentfähig betrachtet werden.<sup>560</sup>

Im Patentantrag vom 12. August 1833 gab Wieprecht weitere Details seiner früheren Überlegungen aus der Zeit um 1827/1828 bekannt. Er überreichte dem Ministerium für Handel und Gewerbe unter anderem:

»eine mit den, von mir vor 5 Jahren erfundenen Ventilen gebaute Tenor=Posaune, bei welcher (wie auch die beiliegende Zeichnung der-

<sup>560</sup>Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz: I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 89–90.



Abbildung 68: Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. 3 Pumpventile nach einem verbesserten Stölzel-Typ. Gesamtansicht. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. F133.

selben beweiset) der Luftgang nur Wellen und Schneckenbogen passiert und also nicht durch scharfe Winkel gebrochen wird. Mit diesen Ventilen ließ ich auch die übrigen chromatischen Blech=Instrumente herstellen.«<sup>561</sup>

In der Sammlung des Scenkonstmuseet Stockholm befindet sich eine bisher nicht beachtete Ventilposaune von Johann Wendelinus Weisse, auf die genau diese Merkmale zutreffen.<sup>562</sup> Der beschriebene Luftgang in Wellen ist unter der Definition einer mechanischen Hohlwelle zu verstehen, d. h. die Luft fließt durch ein gerades, hohles Stück Rohr. Dieser Fall tritt hier ein, wenn sich das Ventil im Ruhezustand befindet. Sobald der Spieler das Ventil betätigt, wird die Luft durch sehr enge abgerundete Bohrungen im Ventilkolben – die beschriebene Schneckenbogenform – in die Ventilbögen geleitet.

Die Abstammung dieses Ventiltyps von den Stölzelventilen ist noch an den seitlich am Ventilgehäuse angebrachten kleinen Schrauben zu erkennen, die auch hier als Führung für die Ventilkolben dienen. Ein etwas vergrößerter Durchmesser ermöglichte es, die Ein- und Ausgänge der Ventilschleifen auf eine Ebene zu legen. Im Gegensatz zum Stölzelventil, bei dem die Luft grundsätzlich von unten in das Ventilgehäuse einfließt und scharfe Winkel passieren muss, kann bei der hier vorliegenden Bauweise bei nicht betätigtem Ventil der Luftstrom unbeeinträchtigt durch eine gerade Bohrung im Ventilkolben fließen. Hierdurch wird das Problem der scharfen Winkel im Rohrverlauf und der dadurch nachteiligen Akustik minimiert.

<sup>561</sup> Ebd., fol. 86v.

<sup>562</sup> SKM Inv.-Nr. F133, vgl. Abbildungen 68, 69 und 70.



Abbildung 69: Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. Detailansicht der Signatur. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. F133.



Abbildung 70: Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. 3 Pumpventile nach einem verbesserten Stölzel-Typ. Detailansicht der Ventilmaschine. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. F133.

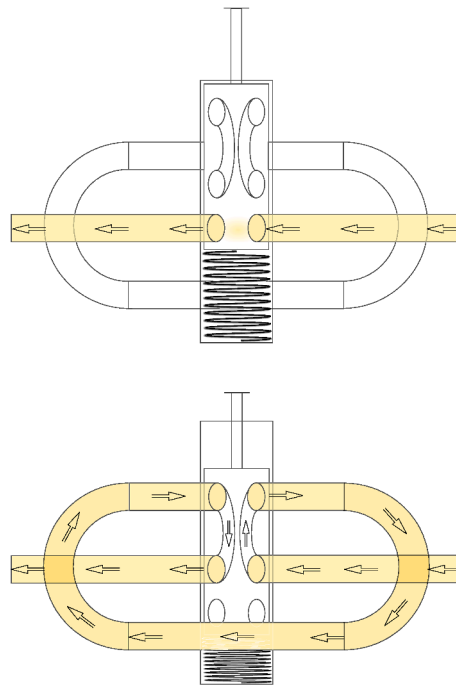


Abbildung 71: Schematische Darstellung des Luftverlaufs bei den Pumpventilen nach einem verbesserten Stözel-Typ. Oben: Ventil nicht betätigt. Unten: Ventil betätigt.

Ventilgehäuse Durchmesser außen	26,5 mm
Ventilgehäuse Höhe außen	96,4 mm
Ventilgehäuse Tiefe innen	95 mm
Ventilkolben Durchmesser	24,2 mm
Länge Ventilschaft (Drücker – Kolben)	26,4 mm
Bohrungen elliptisch	11,2 / 12 mm

Tabelle 16: Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. SKM Inv.-Nr. F133. Maßangaben für das dritte Ventil.



Abbildung 72: Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. 3 Pumpventile nach einem verbesserten Stölzel-Typ. Detailansichten des Ventilkolbens vom dritten Ventil. Deutlich zu erkennen ist der Führungsschlitz zur Aufnahme der am Ventilgehäuse befestigten Schraube. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. F133.

Die Anordnung des Hauptrohres und der Ventilschleifen auf verschiedenen Ebenen führt jedoch weiterhin zu einem vergleichsweise langen Hub der Ventilkolben, so dass das Umschalten relativ lange dauert. Dies zeigt sich sowohl an der schlanken Form des Ventilkolbens (vgl. hierzu Abbildung 72) als auch an dessen Abmessungen (vgl. hierzu Tabelle 16). Wie bei den späteren Berliner Pumpenventilen liegt die Feder unter dem Ventilkolben. Diese lassen sich über den drehbaren Deckel einfach herausnehmen und warten.

Aufgrund des Streits zwischen Wilhelm Wieprecht und Johann Wendelin Weisse über die Urheberschaft ihrer Ventilposaune gab Wieprecht bereits vor den unabhängigen Patentanträgen in der *Vossischen Zeitung* bekannt, dass »die Einrichtung dieser Posaune noch manchen Mängeln unterliegt, welche ich durch Hülfe des Königl[ichen]. Hof-Instrumentenmachers Herrn Moritz beseitigen werde.«<sup>563</sup> Gemeinsam mit Johann Gottfried Moritz arbeitete Wieprecht in den Folgemonaten an der Behebung dieser Mängel. Nach etwa fünf Monaten Entwicklungsarbeit war das Ventilsystem ausgereift, so dass Wieprecht am 12. August 1833 den Patentantrag einreichen konnte. Er beschrieb die Innovationen wie folgt:

<sup>563</sup> *Vossische Zeitung* Nr. 52 (1833), zitiert nach Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 239.



»Nach 5jährigen Versuchen ist es mir nun gelungen, alle hier vorstehend aufgeführten Uebelstände ganz zu beseitigen: die Ventile halb so klein, viel leichter und deren Spielbarkeit völlig so bequem, wie z. B. bei der Clarinette zu machen; indem sie zugleich, durch 3maliges Herumdrehen des Deckels sogleich geöffnet und gereinigt werden können. Der Luftgang bewegt sich hier nur in Cirkeln und dadurch ist die eigenthümliche Wirkung des Tons wieder hervor gehoben, zugleich aber auch das Ansprechen und die schnelle und gleichmäßige Verbindung der Töne ganz erreicht [...]«. <sup>564</sup>

Die hier dargestellten Ventile entsprechen dem Typ, der heute unter dem Namen »Berliner Pumpenventile« bekannt ist. <sup>565</sup> Wieprecht versuchte, die Vorteile der Drehventile in die Pumpenventile einzubeziehen. Hierzu zählt vor allem die Anordnung sämtlicher Rohrein- und -ausgänge in das Ventilgehäuse auf einer Ebene. Dadurch konnten die Drückwege verkürzt werden, was wiederum eine kleinere Bauhöhe des Ventilgehäuses ermöglichte (die von Wieprecht angegebene Halbierung erscheint jedoch übertrieben). Die einfache Wartungs- und Reinigungsmöglichkeit durch simples Aufschrauben des Deckels war einer der Hauptgründe, warum sich dieser Ventiltyp vor allem an Instrumenten in der preußischen Militärmusik durchsetzte. Die Fertigungsgenauigkeit sämtlicher Ventiltypen war in der Entstehungszeit der Ventile noch nicht so hoch, so dass vor allem während des Einsatzes im Feld die einfache Reparaturmöglichkeit eine wichtige Eigenschaft war. Wieprecht selbst schrieb hierzu:

»Vergleichen wir beide Erfindungen untereinander so verdienen die Blühmelschen Drehbüchsen-Ventile insofern den Vorzug, als sie auf die Verstärkung und Gleichmässigkeit der Töne dadurch einwirkten, dass bei ihnen die Kanalröhre in Kreisbogen ungestört fortläuft und die Schallwellen ununterbrochen im Instrumente bleiben, was bei den Stölzelschen Schieberöhren-Ventilen, die rechte Winkel abschneiden, nicht der Fall ist, dagegen boten die Letzteren wieder viele Vorzüge in der Spielbarkeit. Um beiden Eigenschaften, schönen Ton und

<sup>564</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1, fol. 86v f.*

<sup>565</sup> Vgl. hierzu auch das Funktionsprinzip in Abbildung 73.

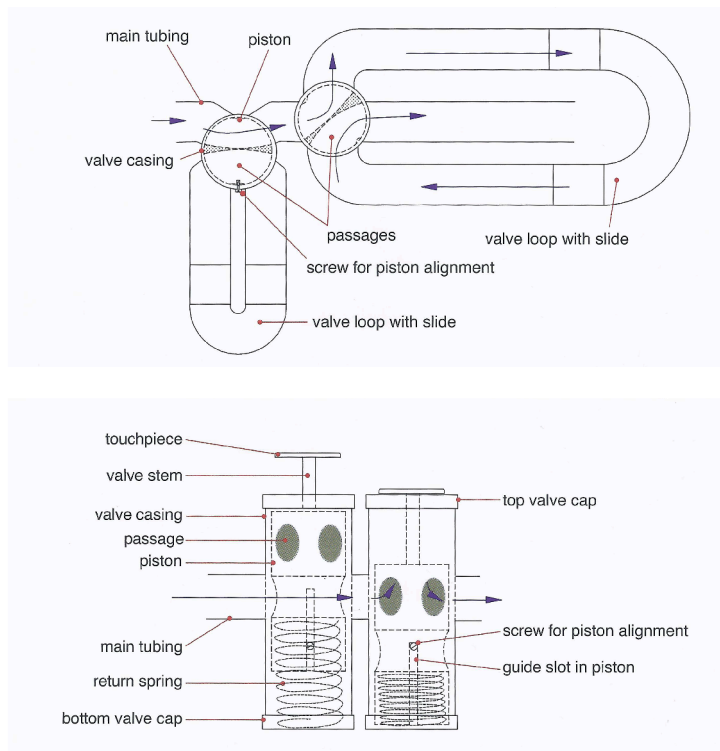


Abbildung 73: Funktionsprinzip der Berliner Pumpenventile. Charakteristisch sind die Ein- und Ausgänge des Ventils auf einer Ebene. Obere Abbildung: Blick von oben. Untere Abbildung: Schnitt von der Seite. Darstellung bei Sabine Katharina Klaus: *Trumpets and other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection. Volume 3. Valves Evolve*, Bd. 3, Vermillion: National Music Museum, Inc., 2017, S. 116.

leichte Spielart zu verbinden, veränderte ich die Drehbüchsen in Stecherbüchsen-Ventile und so gewannen nun endlich die chromatischen Blech-Instrumente in unserer Militair-Musik, besonders bei der Cavallerie, eine schnellere Verbreitung.«<sup>566</sup>

Aus diesen Gründen und aufgrund des starken Einflusses von Wilhelm Wieprecht auf die preußische Militärmusik waren die Berliner Pumpenventile bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die dominierende Ventilform an Metallblasinstrumenten Berliner Hersteller, ehe sie nach und nach von den Périnetventilen und Drehventilen verdrängt wurden. Sowohl bei Militärintstrumenten als auch bei Instrumenten der unteren Preisklassen verbauten die Hersteller Berliner Pumpenventile auch noch Anfang des 20. Jahrhunderts.

## 12.4 Wilhelm Wieprecht und Adolphe Sax

Wie bereits in Kapitel 3.3 beschrieben wurde, kam Wilhelm Wieprecht 1824 nach Berlin und setzte sich seit diesem Zeitpunkt intensiv mit der Militärmusik und dem Instrumentarium auseinander. Mit seiner Ernennung zum Leiter der Regimentsmusik des Garde du Corps im Jahr 1828 hielt er eine Position inne, die ihm in vielfältiger Weise Türen öffnen sollte. Spätestens von diesem Zeitpunkt an stand Wieprecht in engem Kontakt mit den Berliner Musikinstrumentenherstellern, unter anderem mit der Firma Griessling & Schlott,<sup>567</sup> dem Instrumentenmacher Johann Wendelin Weisse sowie mit Johann Gottfried Moritz und seinem Sohn Carl Wilhelm Moritz.

Griessling & Schlott waren in den 1820er Jahren die Firma mit dem größten Rénomée unter den Berliner Blasinstrumentenwerkstätten und boten ein Vollsortiment von allen Holz- und Metallblasinstrumenten an.<sup>568</sup> Die Erfindung der Schubventile durch Stölzel und das darauf lautende Patent von 1818 müssen der Firma bekannt gewesen sein. Wie bereits in Kapitel 12.1 erläutert, kooperierte die Firma erst ab 1820 mit Heinrich Stölzel und entwickelte mit ihm gemeinsam neue Instrumente. Auch wenn die Herstellung der ersten Ventilblasinstrumente in Berlin abseits der Prototypen eindeutig Johann Gottfried Moritz (Stölzelventile) und Johann Cas-

<sup>566</sup>Wieprecht: »Der Instrumentenmacher Sax in Paris als Erfinder«.

<sup>567</sup>Wieprecht schrieb bereits 1845: »Ich war täglich in der Fabrik von Griessling und leitete selbst manche Verbesserung der äusseren Construction der Instrumente.« ebd.

<sup>568</sup>Zur Firmengeschichte von Griessling & Schlott siehe ausführlich Kapitel 11.

par Gabler (Kastenventile) zuzuschreiben ist, erkannten Griessling & Schlott das Potential dieser neuen Instrumente und nahmen sie mit in die Angebotslisten auf.

Die Musiker und Komponisten pflegten seit jeher einen regen Austausch über neue musikalische Entwicklungen. Und so verwundert es nicht, dass bald die neuartigen Metallblasinstrumente mit Stölzel-Ventilen ihren Weg in andere Länder fanden. Wie der Komponist und Musikschriftsteller Georges Kastner berichtete, schickte der seit 1820 als Erster Kapellmeister an der königlichen Oper in Berlin angestellte Gaspard Spontini (1774–1851) zwischen 1823 und 1831 mehrere mit zwei bzw. drei Ventilen versehene Hörner, Trompeten und Kornette nach Paris.<sup>569</sup> Mit diesen oder vergleichbaren interkulturellen Transferprozessen kam auch die heute im Musée de la musique aufbewahrte zweiventilige Trompete von Griessling & Schlott (Inv.-Nr. E.1542) nach Paris.<sup>570</sup>

Nachdem Wieprecht 1832/1833 gemeinsam mit Johann Gottfried Moritz die »Berliner Pumpen« entwickelte, fanden diese aufgrund der Wieprechtschen Reformen der preußischen Militärmusik eine rasche Verbreitung. Wieprechts Idee, den Klang einer Instrumentengruppe, hier Metallblasinstrumente, durch eine einheitliche und möglichst mathematisch berechnete Mensur neu zu strukturieren und hierdurch eine Instrumentenfamilie zu bilden, war zu diesem Zeitpunkt nicht neu und wurde im Bereich des Orgelbaus bereits 1824 von Johann Gottlob Töpfer (1791–1870) mit dem von ihm geplanten und von Johann Friedrich Schulze (1793–1858) durchgeführten Umbau der Weimarer Stadtkirchenorgel verwirklicht.<sup>571</sup> Und auch im Metallblasinstrumentenbau existierten Vorbilder. 1817 erfand Jean Hilaire Asté die Ophikleide und meldete sie 1821 in Paris zum Patent an. Heute versteht man unter der Ophikleide ein konisches Klappeninstrument in Basslage, doch konstruierte Asté darauf basierend eine ganze Ophikleiden-Familie mit Tenor-, Alt- und

<sup>569</sup>Vgl. Kastner: *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, S.192: »J'envoyai de Berlin à Paris, de 1823 à 1831, nombre de cors à pistons, de trompettes ou cornets à deux ou trois pistons ou ventiles (les premiers connus à Paris), notamment à M[onsieur]. Barrillon, au professeur de cor M. Dauprat, et au chef de musique des gardes, M. David Buhl, [...]«

<sup>570</sup>Vgl. Angaben unter <http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159041/trompette-a-pistons-en-sol>. Siehe auch Abbildung 54.

<sup>571</sup>Töpfers theoretische Überlegungen mündeten im 1833 herausgegebenen Druck *Die Orgelbau-Kunst*. Wilhelm Wieprecht und Johann Gottfried bzw. Carl Wilhelm Moritz bildeten im Bereich des Metallblasinstrumentenbaus ein vergleichbares Gespann aus Musikinstrumentenbautheorie und Musikinstrumentenbaupraxis wie Johann Gottlob Töpfer und Johann Friedrich Schulze im Bereich des Orgelbaus.

Sopraninstrumenten.

Instrumente mit den von Wieprecht und Moritz neu entwickelten Berliner Pumpenventilen fanden auch den Weg nach Belgien und Frankreich, wo sie unter anderem Adolphe Sax (1814–1894) kennenlernte. Er war von Beginn seiner Laufbahn als Musikinstrumentenbauer sehr innovativ und begann 1835, nachdem sein Vater Charles Joseph Sax (1790–1865) mit seiner Instrumentenbauwerkstatt nach Brüssel umzog, mit Verbesserungen an Klarinette und Bassklarinette, die ihm 1838 patentiert wurden. In den Jahren bis 1842 entwickelte Adolphe Sax seine heute bekannteste Instrumentenfamilie: die Saxophone. Es wird also deutlich, dass sich Sax zunächst mit Holzblasinstrumenten mit Klappensystemen befasste. Seine hierdurch erlangten Kenntnisse in Bezug auf die Akustik von Röhren übertrug er, nachdem er sich 1842 in Paris niedergelassen hatte, auf die Metallblasinstrumente und entwickelte die Familie der Saxhörner, welche er zunächst mit einem Ventiltyp ausstattete, der den Berliner Pumpen zuzuordnen ist. Da zusätzlich gewisse Grundparallelen zu Wieprechts Instrumentenfamilie vorhanden sind, ist es durchaus verständlich, dass der Direktor der sämtlichen Musikchöre der Garde-Corps ein Pamphlet unter dem Titel »Der Instrumentenmacher Sax in Paris als Erfinder« in der *Berliner Musikalischen Zeitung* veröffentlichte.<sup>572</sup>

Dennoch ist der Artikel Wieprechts und der darauf folgende Disput mit Sax viel mehr als ein großes Missverständnis zu sehen. Hintergrund ist das am 17. August 1843 von Adolphe Sax angemeldete Patent, in dem er laut Mitroulia drei Verbesserungen für sich beanspruchte:

1. Anpassung der Stimmzüge für das Spiel von Glissandi,
2. Anpassung der Ventilstimmzüge,
3. Modifikationen am Ventilrohrverlauf.<sup>573</sup>

In diesem Patentantrag finden sich auch zahlreiche Abbildungen seiner Instrumente vom Sopran- bis zum Bassbereich.<sup>574</sup> Diese waren zu diesem Zeitpunkt als »Bugle«, »Trompette chromatique«, »Trompette-ténor« und »Contrebasse

<sup>572</sup>Wieprecht: »Der Instrumentenmacher Sax in Paris als Erfinder«.

<sup>573</sup>Vgl. Evgenia Mitroulia: *Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments*, Edinburgh: University of Edinburgh, 2011, URL: <http://hdl.handle.net/1842/5490>, Zugriff am 07.08.2017, S. 106.

<sup>574</sup>Vgl. ebd., Appendix, S. 485.

d'harmonie« aufgeführt.<sup>575</sup> Dennoch sind diese Instrumente nicht als Vorläufer der später unter den Namen Saxhörner und Saxtromba bekannten Formen zu sehen, sondern stellen bereits bekannte Formen mit den von Sax angegebenen und oben kurz zusammengefassten Änderungen dar.<sup>576</sup> Den Begriff »Saxhorn« verwendete Adolphe Sax gegenüber den Pariser Patentbehörden erst in einem weiteren Antrag vom 1. Oktober 1845.<sup>577</sup> Dennoch waren die Instrumente dieser von Sax neu entworfenen Familie in einschlägigen Kreisen schon vorher unter diesem Namen bekannt.

Hierdurch bekam auch Wilhelm Wieprecht Kenntnis von den neuen Pariser Instrumenten. Aus heutiger Sicht lässt sich feststellen, dass Wieprecht etwas vorschnell mit Sax ins Gericht gegangen war. Denn als der Direktor der sämtlichen Musikchöre der Garde-Corps in einem seiner ersten Reisebriefe an Louis Schneider (1805–1878)<sup>578</sup>, die in der *Berliner musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurden, sein Urteil fällte, hatte er nur rudimentäre Kenntnis von den Sax'schen Instrumenten. Wieprecht nahm vor allem an folgenden Punkten Anstoß:

- Adolphe Sax hätte mit den Saxhörnern eine Instrumentenfamilie ganz ähnlich seiner in Preußen eingeführten Kornettfamilie entwickelt.
- Der Pariser Instrumentenmacher soll seine Ventile als eine grundlegende Neuerung ausgegeben haben.
- Adolphe Sax würde sich anmaßen, seine neue Instrumentenfamilie mit den darin verbauten Ventilen nach seinem Namen zu benennen.

Bereits am 16. August 1845 schrieb Wilhelm Wieprecht in seinem Reisebrief an Louis Schneider:

»Von jetzt ab beschäftigte mich meine Reise nach Paris. Der Zweck derselben war, wie Sie schon wissen, den Instrumentenmacher Sax persönlich zur Rechenschaft zu ziehen, weil er unsere deutschen Instrumente,

<sup>575</sup>Vgl. Mitroulia: *Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments*, Appendix, S. 483 f.

<sup>576</sup>Vgl. ebd., S.108 f.

<sup>577</sup>Vgl. ebd., Appendix S. 486–492.

<sup>578</sup>Eigentlich Ludwig Wilhelm Schneider. Er war unter anderem Schauspieler, Theaterdichter und Militärschriftsteller. Er war Herausgeber der Zeitschrift *Der Soldatenfreund. Zeitschrift für fassliche Belehrung und Unterhaltung des preußischen Soldaten*, einer der wichtigsten Militärzeitschriften im deutschsprachigen Raum.

deren wir uns hier schon seit 15 bis 20 Jahren bei unserer Militair-Musik bedienen, nicht allein für seine Erfindung ausgegeben, sondern sie sogar mit seinem Namen belegt hat.

Unser	Cornettino	nennt er	Saxhorn en mi-b (soprano).
——	in Es		
——	Cornetto in	—— —	Saxhorn in si-b.
	B		
——	Alt-	—— —	Saxhorn en mi-b.
	Cornetto in		
	Es		
——	Tenorhorn	—— —	Saxhorn in si-b (baryton en basse).
	in B		
——	Basstrombe	—— —	Saxhorn en mi-b (basse).
	in Es		
——	Bass-Tuba	—— —	Saxhorn en mi-b (Contrebasse).

In der Berliner musikalischen Zeitung № 35<sup>579</sup> habe ich bereits gegen solche Eingriffe in das Recht deutscher Erfinder Herrn Sax zur Rechenschaft gezogen und wollte nun, durch Vorzeigung unserer hiesigen Instrumente in Paris öffentlich beweisen, dass nicht ihm, sondern Stölzel und Blümel die Erfindung der Ventile, so wie mir und Moritz die der Bass-Tuba und verschiedene Verbesserungen an den chromatischen Blech-Instrumenten gehören.«<sup>580</sup>

Wieprecht verweist in seinem Reisebrief auf einen bereits von ihm publizierten Artikel über die Sax'schen Instrumente, den er in der *Berliner musikalischen Zeitung* Nr. 29 (1845) veröffentlichte. Kritik an Sax übte er folgendermaßen:

»Was ist nun von H[er]rn. Sax an den wunderbaren und neu geschaffenen Instrumenten erfunden?

<sup>579</sup>Hierbei handelt es sich um einen Druckfehler. Gemeint ist die Nr. 29 der Berliner musikalischen Zeitung aus dem Jahr 1845.

<sup>580</sup>Wilhelm Wieprecht: »Reise-Briefe an Herrn L. Schneider von W. Wieprecht [Erster Brief, Koblenz]«, in: *Berliner Musikalische Zeitung* 1845, Nr. 41, 42.

Die Ventile sind die von mir construierten Stecherbüchsen, das Schallstück-System des sogenannten Saxophone [!] ist das der Bass-Tuba, und die Anlage der Ventilbogen ist nach Art der früheren Stölzelschen Röhren-Schiebeventile eingerichtet. Saxtromba und Saxhorn, mit den Stecherbüchsen-Ventilen versehen, sind eben so wenig neu. – Die Lage der Schallstücke über dem Kopf oder unter dem Arme ist von den Russen schon in mannigfaltiger Art versucht worden, dort hängt man sogar die Blase-Instrumente um den Leib, so dass das Schallstück derselben hinter dem linken Ohre auf der Schulter liegt.

Es gehört eine besondere Einbildungskraft dazu zu glauben, etwas erfunden zu haben, was schon seit 25 Jahren kein Geheimniss [!] mehr ist. So belegt Herr S[ax]. ebenfalls mit seinem Namen: unsere hohen Es-, B- und Alt-Cornette, Tenorhörner und Tenorbässe.«<sup>581</sup>

Von besonderem Interesse ist vor allem der dieser Passage nachfolgende Satz, der den bisher kritisch-pointierten Artikel in ein Pamphlet verwandelt:

»Ich kenne diese Instrumente nur aus den Zeichnungen und will, bevor ich sie nicht gehört, H[er]rn. Sax das Verdienst einer Verbesserung noch nicht absprechen, aber von wunderbaren und neu geschaffenen Instrumenten kann hier nicht die Rede sein. In Deutschland wäre ein solches Verfahren unerhört.«<sup>582</sup>

Durch den Umstand, dass Wieprecht die Instrumente Sax' bis dahin nicht in den Händen hielt und nur aus Zeichnungen kannte, konnte er die Feinheiten der Saxhörner und der Saxtromba nicht kennen. Zudem kommt eine Vermischung der Begrifflichkeiten hinzu, indem er die Saxophone ins Spiel bringt, die jedoch grundlegend andere Instrumente als die Saxhörner sind. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Sax die von Wieprecht erfundenen Berliner Pumpen zunächst als Grundlage seines Ventilsystems nahm. Adolphe Sax reiste ca. 1843 nach Berlin, unter anderem auch, um Wieprechts Instrumente und sein Militärmusiksystem kennenzulernen. In einem Antwortschreiben entgegnete Sax:

<sup>581</sup>Wieprecht: »Der Instrumentenmacher Sax in Paris als Erfinder«.

<sup>582</sup>Ebd.



»Nein, meine Berliner Reise hatte nicht die Absicht, Ihnen Ihre Modelle zu entwenden; ich wollte im Gegentheile die Gewissheit erlangen, dass zwischen dem, was Sie machten und zwischen dem, was ich bereits gemacht hatte oder zu machen wünschte, eben so sehr in Bezug auf die einzelnen Instrumente, als auch auf eine neue Organisation der Regimentsbanden, ein totaler Unterschied sei; es war, um den Beweis liefern zu können, dass meine Instrumente weder denjenigen Ihrer Fabrikation gleichen, noch denen irgend eines Landes.«<sup>583</sup>

Mitroulia konnte in Ihrer Dissertation zu *Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments* feststellen, dass das zunächst von Sax verwendete Ventilsystem zwar eine Form der Berliner Pumpen darstellte, er dieses jedoch in ganz entscheidenden Punkten von der in Berlin erfundenen Bauweise abwandelte. Seine Verbesserungen nahm Sax aber nicht mit in den Patentantrag von 1843 auf. Hierdurch entstand der Eindruck, dass lediglich der kreisförmige Luftverlauf durch die Ventilbohrungen eine der wichtigen Neuerungen wäre. Dies besaßen aber auch die von Moritz gefertigten Berliner Instrumente Wieprecht'scher Bauart. »Neu« an Sax' Instrumenten war vielmehr die schräge Bohrung durch den Ventilkörper, wie sie in ähnlicher Form bereits François Périnet bei seiner 1834 und 1839 patentierten Version des Pumpventils verwendete.<sup>584</sup> Hierdurch optimierte er den Luftverlauf hinsichtlich der Akustik entscheidend. Des Weiteren änderte sich mit dieser Bauweise ebenfalls die Lage der Rohre am Ventilein- bzw. -ausgang. Wie viele Metallblasinstrumentenmacher dieser Zeit, die sich mit der Weiterentwicklung der Ventilsysteme beschäftigten, war auch Adolphe Sax danach bestrebt, den Luftverlauf im Instrument zu optimieren, um scharfe Winkel zur Verbesserung der Akustik zu eliminieren.<sup>585</sup> Er setzte dabei weiter auf das durch ihn überarbeitete Pumpventil, verbaute in seinen Instrumenten aber auch Périnetventile sowie Mischformen dieser beiden Ventilarten. Sein Bestreben um einen optimalen akustischen Verlauf der Luftsäule führte außerdem dazu, dass er in einem Instrument zum Teil zwei unterschiedliche Ventiltypen verbaute, z. B. Pumpventile und Périnetventile.

<sup>583</sup> Wilhelm Wieprecht, Adolphe Sax und Flodoard Geyer: »In Sachen Wieprecht contra Sax [Offenes Sendschreiben von Adolphe Sax an Wilhelm Wieprecht sowie dessen Antwort darauf]«, in: *Berliner Musikalische Zeitung* 1846, Nr. 42, 43.

<sup>584</sup> Vgl. Klaus: »Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes«, hier: S. 44.

<sup>585</sup> Vgl. Mitroulia: *Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments*, S. 119–126.

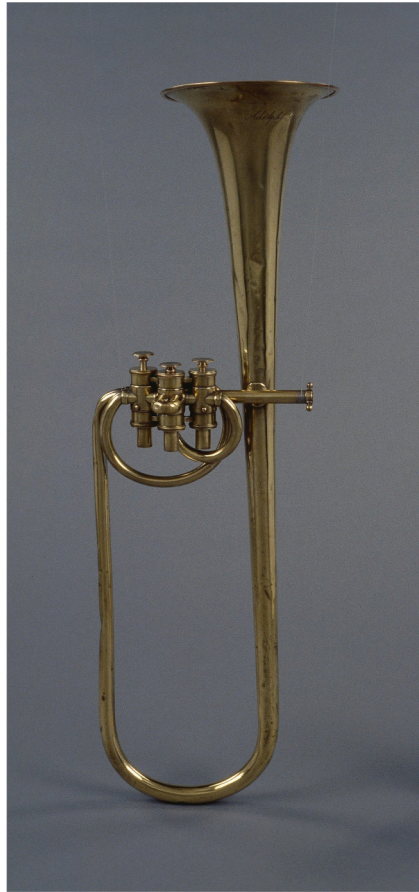


Abbildung 74: Saxhorn contralto in B. Adolphe Sax, Paris, 1846. Musée de la musique, Paris. Inv.-Nr. E.740. Foto: Thierry Olivier. Adolphe Sax verbaute in diesem Instrument drei Ventile Berliner Bauart, die er nach seinem System von 1843 abwandelte.



Abbildung 75: Saxhorn contralto in B mit 3 Ventilen und Klappen. Adolphe Sax, Paris, 1862. Gesamtansichten beider Seiten. Musée de la musique, Paris. Inv.-Nr. E.1689. Dieses Instrument mutet wie ein Experimentierfeld aller Möglichkeiten an, den Tonvorrat der Naturtonreihe zu erweitern. Ventil 1 und 3 sind Berliner Bauart Sax'schen Abwandlungen, Ventil 2 ist ein hybrides Périnetventil. Des Weiteren sind 3 Klappen angebracht.

Wie die vielen Beispiele Instrumente anderer Hersteller zeigen, hätte der Ventiltyp der Berliner Pumpen ohne die Verbesserungen von Sax nicht die Verbreitung erfahren, die er im 19. Jahrhundert hatte.<sup>586</sup> Trotz dieses Erfolgs setzten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts allmählich zwei Ventilformen durch, die bis heute Standard sind: Zum einen das Périnetventil als gängiger Typ des Pumpventils, zum anderen das Drehventil mit Drückwerk.

---

<sup>586</sup>Vgl. Klaus: »Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes«, S. 115–137.

## 13 Das Familienunternehmen Moritz

### 13.1 Geschichte des Familienunternehmens Moritz

#### 13.1.1 Gründung und erste Erfolge – Johann Gottfried Moritz

Johann Gottfried Moritz wurde 1777 in Leipzig geboren. Seine Lehre absolvierte er in seiner Heimatstadt und erlernte das Handwerk des Metallblasinstrumentenmachers bei seinem gleichnamigen Vater.<sup>587</sup> Die anschließenden Gesellenjahre verbrachte Moritz laut eigenen Angaben »theils in Böhmen, theils in verschiedenen Städten Preußens und Sachsens.«<sup>588</sup> Als selbständiger Instrumentenmacher ist Moritz erstmals in Leipzig nachweisbar, denn er wurde 1799 in den Reigen der sogenannten Schutzedelleute aufgenommen. Diese mussten einen festgesetzten jährlichen Beitrag zahlen, um ihr Gewerbe in der Stadt ausüben zu können.<sup>589</sup> Die Urkunde hierüber lautete wie folgt:

»Demnach von E[rbaren]. E[hrenvesten]. Hochweisen Rath dieser Stadt, auf beschehene Erkundigung,

*Gottfried Moritz, ein Instrumentenmachergeselle,*

in die Zahl derer Schutzedelleute allhier angenommen worden; Als soll und will diese ernannte Person jährlich

*Achtzehn Groschen —*

zum Schutzgelde, und zwar die Helffte auf Ostern, und die andere Helffte auf Michaelis<sup>590</sup> erlegen, auch nächstkünftige *Mich: 1799* mit

<sup>587</sup> Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 316.

<sup>588</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, fol. 5.

<sup>589</sup> Vgl. C. W. Moritz *Musikinstrumenten-Fabrik* Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz, Hoflieferant, Berlin W, Bülow-Straße 13. 1. April 1908*, Berlin: Selbstverlag, 1908, S. 5–7.

<sup>590</sup> Gemeint ist der Michaelistag. Dieser Festtag des Erzengels Michael ist seit Festlegung durch Papst Gelasius I. im Jahr 493 der 29. September. Dieser Tag steht gemeinhin auch für das Ende des Sommers. Im alten Handwerks- und Zunftrecht nimmt der Michaelistag eine besondere Bedeu-

Entrichtung — 9: Groschen den Anfang machen, dergestalt, daß wenn solches jedesmahl richtig und unverzüglich nicht abgefuhret, sondern mit einem Termin so lange, bis der andere dazu kommt, die Zahlung verschoben würde, selbige so fort, und ohne weitere Andeutung, des Schutzes hinwieder gänzlich verlustig, und hiesige Stadt zu meiden gehalten seyn solle. Signatum Leipzig, den 3. *Januar 1799*. Der Rath zu Leipzig.«<sup>591</sup>

Die Urkunde weist zusätzlich weitere handschriftliche Vermerke über den Eingang der von Johann Gottfried Moritz geleisteten Zahlungen auf. Demnach beglich der Metallblasinstrumentenmacher die fälligen Beträge am 1. August 1802 (je 18 Groschen für die Jahre 1799 und 1800) sowie am 2. April 1805 (gesamt 72 Groschen im Zeitraum 1800 bis 1804).

Die Datierung dieser Zahlungsvermerke lässt zwei Deutungen zu. Einerseits ist es möglich, dass Moritz sich zwischen der Urkundenausfertigung 1799 und den Zahlungspunkten 1802 bzw. 1805 nicht in Leipzig aufhielt, sondern, nach seinen späteren Angaben, »theils in Böhmen, theils in verschiedenen Städten Preußens und Sachsens.«<sup>592</sup> Andererseits erscheint es auch plausibel, dass Johann Gottfried Moritz' wirtschaftliche Lage angespannt war und er deshalb die Zahlungen nicht kontinuierlich entrichten konnte.

Im Jahr 1805 »siedelte er nach Dresden über, von wo er nach Berlin verzog.«<sup>593</sup> Quelle für diese Information in der Festschrift zum 100jährigen Firmenjubiläum ist ein Schreiben des Leipziger Bürgermeisters und Stadtrats vom 3. April 1805, das im

---

tung ein, da er den Stichtag für die Aufnahme in eine Zunft bzw. Vereinigung bildet und in der Regel der Beginn eines Lehrjahres ist. Michaelistag und Osterfest gliedern das zünftige Jahr in zwei Teile.

<sup>591</sup>C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 6. Dort Abdruck als Faksimile. Die hier kursiv gesetzten Angaben sind handschriftliche Einträge in das ansonsten gedruckte Dokument. Die Abkürzung »E. E.«, »Ehrbarer Ehrenvester [Hochweiser Rath der Stadt Leipzig]« ist spezifisch für den Rat der Stadt Leipzig. Der Ausdruck ist schon im 16. Jahrhundert nachweisbar. Vgl. hierzu u. a. Wolfgang Schröder: *Taucha unter der Herrschaft des »Erbaren, Ehrenvesten und Hochweisen Rathes der Stadt Leipzig«*, hrsg. v. Heimatverein Taucha e. V., Leipzig: Engelsdorfer Verlag, 2005.

<sup>592</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, fol. 5.

<sup>593</sup>C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 7.

Nachlass der Firma Moritz aufbewahrt wird.<sup>594</sup> Daraus geht hervor, dass Johann Gottfried Moritz aus der Gemeinschaft der Schutzedelleute austreten wollte, um nach Dresden zu ziehen.

»Wir Bürgermeister und Ratts der Stadt Leipzig urkunden und beken-  
nen hiermit, daß uns

Johann Gottfried Moritz.

Instrumentmacher und bisheriger Schutzverwandter alhier, daß er  
sich von hier nach Dresden zu wenden gesonnen seÿ, angezeigt, und  
zu dem Ende um ein obrigkeitliches Attestat seines Wohlverhaltens  
gebeten, auch zu Bescheinigung des letzteren von Uns

Christian Gottfried Polutun,

hiesiger Bürger und Lohgerberobermeister, und

Friedrich Jacob Rudlostun,

Bürger und Brandtweinbrenner alhier [...] bestallt habe, von welchen  
auf Bestrafen beÿ Bürgerpflicht versichert worden:

Moritz habe beÿ ihm, Rudlostun, 6 Jahre lang gewohnt, und ihm,  
Polutun, sey derselbe noch länger bekannt, und sie könnten beÿde  
nicht anders sagen, als daß er mit den Seinigen sich jederzeit und wohl  
verhalten, auch als ein ehrlicher Mann genähert habe, so, daß von ihm  
etwas nachtheiliges mit Grund der Wahrheit nicht zu behaupten stehe.  
Hierüber, und daß Moritz seine Abgaben, berichtet habe, wird ihm  
daher gegenwärtiges, mit Unserm größerem Stadt-Insiegel beglaubig-  
tes Attestat ertheilet.

Sigl: Leipzig, am 3ten April 1805«<sup>595</sup>

Ob Johann Gottfried Moritz letztendlich wirklich nach Dresden übersiedelte, konnte nicht nachgewiesen werden. Er selbst gab in seinen späteren Schreiben keine Auskunft darüber. Sowohl in älteren als auch neueren Untersuchungen zum Dresdner Musik- bzw. Blasinstrumentenbau fand Johann Gottfried Moritz weder bei Drechsel<sup>596</sup> noch Goldammer<sup>597</sup> Erwähnung. Möglich erscheint demnach auch

<sup>594</sup>Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, (= Nachlass der Firma Moritz, 1805–1951).

<sup>595</sup>Ebd., Mappe 24, ohne Paginierung.

<sup>596</sup>Felix Alexander Drechsel: »Zur Geschichte des Instrumentenbaues in Dresden«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 49 (1929) Nr. 23, S. 995–1000.

<sup>597</sup>Kathleen Goldammer: »Blasinstrumentenbau in Dresden in der ersten Hälfte des

eine Planänderung von Moritz aufgrund der Entwicklung der Koalitionskriege, so dass er sich direkt nach Berlin wandte.

Die Jahresangabe in der Festschrift zum 100jährigen Firmenjubiläum, dass »er nach Berlin verzog, um hier im Jahre 1808 das noch heute blühende Geschäft zu errichten«<sup>598</sup>, welche auch von späteren Autoren übernommen wurde,<sup>599</sup> ist aufgrund der hier untersuchten Quellen nicht mehr haltbar. Moritz selbst gab in seinem Gesuch um das Hofinstrumentenmacherprädikat am 27. Januar 1819 an, »bereits seit 14 Jahren hier etablirt zu sein«<sup>600</sup>, d. h. seit ca. 1805. Der im normalen weiteren Verfahrensablauf dieses Antrags befragte Polizeimeister sagte aus, dass Moritz »im Jahre 1806 sich hier etabliert«<sup>601</sup> hatte. Spätestens 1806 ging der Metallblasinstrumentenmacher also nach Berlin. Warum trotz dieses doppelten Nachweises in späteren Firmenpublikationen und -anzeigen als Gründungsjahr 1808 angegeben wurde, ist unklar; wahrscheinlich handelt es sich um einen Überlieferungsfehler. Die Frage, ob sich Johann Gottfried Moritz von Leipzig direkt nach Berlin begab oder doch einige Monate in Dresden verweilte, muss unbeantwortet bleiben. Möglicherweise spielen in seine Entscheidung auch die Entwicklungen der Koalitionskriege eine Rolle, was sich allerdings nicht rekonstruieren lässt.

In den gedruckten Berliner Adressbüchern der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts lässt sich der Metallblasinstrumentenmacher nicht nachweisen. Die *Allgemeinen Industrie-Adressbücher von Berlin* der Jahre 1807 und 1808 verzeichnen unter der Rubrik »Musik-Instrumentenmacher« keinen Eintrag für Johann Gottfried Moritz.<sup>602</sup> Zu beachten ist hierbei, dass die Herausgeber

19. Jahrhunderts. Eine statistische Erhebung auf Grundlage der Dresdner Adressbücher«, 2015, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-186175>, Zugriff am 23.01.2017.

<sup>598</sup>C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 7.

<sup>599</sup>Vgl. Alfred Berner: Art. »Moritz, Blasinstrumentenmacher«, in: *Neue deutsche Biographie*, hrsg. v. Historische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 18, Berlin: Duncker & Humblot, 1997, S. 146–147; Vgl. William Waterhouse: *The New Langwill Index. A dictionary of Musical Wind Instrument Makers and Inventors*, London: Bingham, 1993, S. 272.

<sup>600</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, fol. 2.

<sup>601</sup>Ebd., fol. 5r.

<sup>602</sup>Vgl. *Allgemeines Industrie-Adressbuch von Berlin oder Wohnungs-Nachweiser der in dieser Residenz vorhandenen Kaufleute, Bankiers, Fabrikanten, Künstler, Professionisten, Schriftsteller, Lehrer, Gastwirthe, Herbergen, Niederlagen u. s. w.; Nebst einem Nummernanzeiger der verschiedenen Behörden, Anstalten und Kassen, der Strassen, Plätze, und einer Posten-Tablelle. Für Einheimische und Fremde*, Berlin 1807, S. 46; Vgl. *Allgemeines und Industrie-Adressbuch*, Eintrag Nr. 246,



immer den Stand des vorausgehenden Jahres abbilden, da die Adressbücher bereits am Jahresbeginn des Erscheinungsjahres verlegt wurden. Auch zeichnen sich die Berliner Adressbücher zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht unbedingt durch Vollständigkeit aus, wie der Vergleich mit dem Hofinstrumentenmacher Christian Gottfried Eschenbach belegt.<sup>603</sup>

Am 9. Februar 1810 wurde Johann Gottfried Moritz der Bürgerbrief von Berlin ausgestellt.<sup>604</sup> Der Wortlaut lautete wie folgt:

#### Bürger-Brief.

Wir Ober-Bürgermeister, Bürgermeister und Rath dieser Königlichen Preussischen Haupt- und Residenzstadt Berlin, erklären hiermit, daß  
Wir den

*Blase Instrumentenmacher Johann Gottfried Moritz*

auf sein geziemendes Ansuchen, und nach beigebrachter Qualification zum Bürger angenommen, Ihn auch dadurch derer, einem hiesigen Bürger zustehenden, Rechte und Wohlthaten theilhaftig machen wollen. Da nun derselbe zur Versicherung seiner Treue, und seines Gehorsams, nachstehenden Eid geleistet hat:

Ich *Johann Gottfried Moritz* gelobe und schwöre, daß ich, nachdem ich von Einem Hoch-Edeln Magistrat zum Bürger angenommen worden, Seiner Königl: Majestät von Preussen, meinem allergnädigsten Könige und Herrn, getreu und unterthänig, auch Einem Hoch-Edeln Magistrat dieser Stadt gehorsam und gewärtig seyn will. Ferner schwöre ich, das Beste dieser Stadt und Bürgerschaft nach meinem Vermögen zu befördern, Schaden und Nachtheil abzuwenden, und alle mir

---

ohne Paginierung.

<sup>603</sup>Dieser war im Adressbuch von 1807 nicht verzeichnet, obwohl er am 25. Juni 1806 zum Hofinstrumentenmacher ernannt wurde, Vgl. *Allgemeines Industrie-Adressbuch*, S. 46. Ein Jahr später finden sich im Adressbuch von 1808 gleich zwei Einträge zu Eschenbach. Erwähnt wird ein Eschenbach mit der Adresse Jerusalemer Straße 44, ein weiterer an der Adresse Bullenwinkel 1. Leider werden die Vornamen nicht genannt, Vgl. *Allgemeines und Industrie-Adressbuch*, Sp. 246. Vgl. hierzu auch Kapitel 10.

<sup>604</sup>Vgl. C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 8 f. Der Bürgerbrief ist als Faksimile abgebildet.

als Bürger obliegende Pflichten gewissenhaft zu erfüllen; insonderheit aber den Bestimmungen der allgemeinen Städte-Ordnung vom 19ten November 1808, mich unweigerlich zu unterwerfen, und solche nach meinen Kräften aufrecht zu erhalten; imgleichen will ich alle öffentliche und Stadtabgaben, Lasten und Dienste, sie haben Namen wie sie wollen, willig abtragen und übernehmen; überhaupt aber mich in allen Verhältnissen so zeigen, wie es einem getreuen Bürger eignet und gebühret; So war mit GOtt zur Seeligkeit helfe durch seinen Sohn JEsum Christum.

So ist ihm dieser Bürgerbrief darüber ausgefertigt und ertheilet worden. Urkundlich unter Stadt-Insiegel; So geschehen, Berlin den 9. Februar 1810.<sup>605</sup>

Über die bereits erwähnten Adressbücher ist Johann Gottfried Moritz erstmals im Jahr 1812 nachweisbar und dort unter »Moritz, J., Weinmeistergasse 10«<sup>606</sup> verzeichnet. Die Qualität seiner Instrumente muss außerordentlich gut gewesen sein, so dass zahlreiche Kunden ihre Metallblasinstrumente statt von Gabler nun von Moritz bezogen. Der Hofinstrumentenmacher Joseph Caspar Gabler fühlte sich so bedrängt, dass er Johann Gottfried Moritz einen Vergleich anbot. Da Moritz den Konkurrenzkampf auch über der Preis austrug, was ihn letztendlich aber in eine schwierige wirtschaftliche Lage brachte, musste er sich auf den Vergleich einlassen. Dieser besagte, dass Johann Gottfried Moritz für Joseph Caspar Gabler arbeiten sollte, was er schließlich für ca. sechs Jahre tat.<sup>607</sup> Der genaue Zeitraum dieser Kooperation ist in den Akten nicht überliefert, lässt sich jedoch ungefähr auf die Jahre 1810/1811 bis 1816/1817 eingrenzen. Spätestens nach Ablauf der Verpflichtung aus dem Vergleich stellte Johann Gottfried Moritz auch im Auftrag für Griessling & Schlott und Johann Wendelinus Weisse (1780–1864) Instrumente her bzw. vertrieb diese über die beiden Firmen.

Nach dem Tod Joseph Caspar Gablers bemühte sich Moritz um das Prädikat des Hofinstrumentenmachers. Am 27. Januar 1819 schrieb er an den König:

<sup>605</sup> C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 8 f. Die *kursiv* gesetzten Abschnitte wurden in dem gedruckten Brief handschriftlich eingetragen.

<sup>606</sup> Sachs: *Allgemeiner Straßen- und Wohnungs-Anzeiger*, S. 344.

<sup>607</sup> Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, fol. 5.

»Im vorigen Jahr verstarb der musikalische Blase-Instrumentenmacher Gabler, und durch seinen Tod ist die Stelle eines Königlichen Hof-Blase Instrumentenmachers erledigt. Da ich bereits seit 14 Jahren hier etablirt, und seit 10 Jahren hiesiger Bürger bin, und seit dieser ganzen Zeit meßingen Blase-Instrumente aller Art sowohl für das Militair, auch ein für die Post für Allerhöchstdero Dienst angefertigt habe, folglich in dieser Art Arbeiten völlig routiniert und eingerichtet bin, so wage ich es hiermit, Allerhöchst Dieselben allerunterthänigst zu bitten, mir die durch den Tod des p. Gabler erledigte Stelle eines Königlichen Hofblase-Instrumentenmachers allerhuldreichst zu verleihen. Es sind noch zwey Holzblase-Instrumentenmacher hieselbst, allhier sie selbst können nur die Verfertigung der hölzernen Blase-Instrumente, und was sie an meßingnen Instrumenten liefern, müssen Sie durch Gesellen anfertigen lassen, die diese Art Arbeit bei mir gelernet haben. Ich bin also der einzige Bürger hieselbst, der die Verfertigung von Jugend auf erlernt hat, und diesterhalb auch schmeichle ich mir einer allergnädigsten Gewährung meiner allerunterhänigsten Bitte. In allertiefster Unterwürfigkeit ersterbe ich Erw[ürdige]. Königliche Majestät allerunterthänigst Johann Gottfried Moritz. Musikalischer Blase-Instrumentenmacher Gips-Gasse N<sup>o</sup> 6.

Berlin den 27ten Januar 1819«<sup>608</sup>

Neben den Angaben zu seinem Lebenslauf sind vor allem Moritz' weitergehende Ausführungen in Bezug auf den örtlichen Metallblasinstrumentenbau interessant. Denn er beschrieb nicht nur, dass er der einzige Meister in Berlin sei, sondern dass die von der Firma Griessling & Schlott angebotenen Metallblasinstrumente von Gesellen angefertigt wurden, die ihre Ausbildung bei ihm genossen hatten. Dass darüber hinaus die Werkstatt Joseph Caspar Gablers von dessen Werkmeister fortgeführt wurde, gab Moritz nicht an. Es ist also nicht zu übersehen, dass Moritz' Antrag auch ein gutes Stück Selbstvermarktung enthält, um einen Vorteil bei der Antragsbewilligung zu erlangen. Denn der Bericht des Polizeiobermeisters Le Coq bestätigte, dass auch die Nachfolger der Gablerschen Werkstatt weiter Metallblasinstrumente bauten. Gemeinsam mit Johann Gottfried Moritz waren sie die einzigen Metallblas-

---

<sup>608</sup>Ebd., fol. 2.

instrumentenmacher mit eigenem Gewerbe in Berlin am Ende der zweiten Dekade des 19. Jahrhunderts. Le Coq schrieb am 18. Februar 1819:

»Der Blase-Instrumentenmacher Moritz [...] ist 43 Jahre alt, aus Leipzig gebürtig, hat daselbst seine Kunst gründlich erlernt, und, nachdem er sich theils in Böhmen, theils in verschiedenen Städten Preußens und Sachsens noch weiter ausgebildet hatte, im Jahre 1806 sich hier etablirt. Obwohl in seinen Geldmitteln sehr beschränkt, that er doch durch sein Etablissement dem einige Zeit vor ihm hier ansässig gewordenen, nun mehr verstorbenen Hof-Blase-Instrumentenmacher Gabler so bedeutenden Abbruch, daß letzterer ihn zu einem Vergleich zu bewegen suchte, wonach der p Moritz für die Gablersche Fabrik arbeitete. Dies Verhältniß, welches der p Moritz wegen seiner oeconomischen Beschränktheit einzugehen genöthigt war, hat 6 Jahre bestanden, und dient schon allein als Zeugniß für die Geschicklichkeit des Bittstellers. Seine Instrumente sind gut und dauerhaft gearbeitet, nur in Hinsicht der saubern Löthung und ihr äußerlichen Politur stehen sie den Gablerschen etwas nach, was indessen mit an den beschränkten Vermögens-Umständen des p Moritz liegen mag, die ihm nicht gestatten, auf äußere Eleganz viel zu wenden. Seine Preise sind dagegen auch sehr billig und meist um den dritten Theil niedriger als die der anderen Verfertiger solcher Instrumente. Wenn zu eben Angeführtem noch kommt, daß außer der Gablerschen Fabrik, die von einem geschickten Werkmeister fortbetrieben wird, und einem gewissen Elsther<sup>609</sup>, der für diese Fabrik arbeitet, jedoch dem Trunke ergeben ist, und daher sein Geschäft nachlässig betreibt, der p Moritz aber einzige hieselbst ist, der Blase-Instrumente von Blech verfertigt, so dürfte dessen Gesuch um den Titel als Hof Blase-Instrumentenmacher wohl nachzugeben seyn. Indem E[h]rw[ürdiger]: Durchlaucht ich den weiteren Beschluß ehrerbietigst anheim gebe, bemerke ich nur noch, daß dem p Moritz durch den Tod seiner ersten Frau, von welcher ihm 2 Kinder hinterblieben sind, in seiner oeconomischen Lage daher zurückgekommen ist, was außerdem, bei seinem Fleiß und Geschicklichkeit, wohl nicht der Fall gewesen seyn würde.

<sup>609</sup>Gemeint ist F. A. Elsner, vgl. hierzu auch Kapitel 20.1.

Berlin, den 11ten Februar 1819

le coq«<sup>610</sup>

Der erste Antrag Johann Gottfried Moritz' ging zunächst unter, was vielleicht auch daran lag, dass er sich aufgrund der notwendigen Kooperationen mit anderen Instrumentenmachern bis dahin keinen eigenen Namen aufbauen konnte. Moritz, der sich von dem Prädikat eine Besserung seiner wirtschaftlichen Situation erhoffte, wiederholte daraufhin seinen Antrag am 15. Juli 1819.<sup>611</sup> Dies zeigte Wirkung, denn etwa einen Monat später waren bereits Erkundigungen über Moritz' Werkstatt und Situation eingeholt. Am 26. August 1819 schrieb der Staatsminister Sayn-Wittgenstein an den Grafen von Brühl, der zu diesem Zeitpunkt Generalintendant der Königlichlichen Schauspiele und des Kammerhauses war:

»[...] Nach den von mir über den Bittsteller eingezogenen Erkundigungen befindet sich derselbe in sehr dürftigen Umständen, und man könnte hienach verleitet werden, über seine Verdienstlichkeit ein nachtheiliges Urtheil zu fällen, wenn nicht in der abschriftlichen Anlage eine günstige Meinung für ihn ausgesprochen wäre.«<sup>612</sup>

Sayn-Wittgenstein beauftragte den angesehenen und durch zahlreiche Konzerte bekannten Hornisten und Kammermusikus Georg Abraham Schneider, die Werkstatt, die Instrumente und die »Kunstfertigkeit« von Johann Gottfried Moritz zu überprüfen. Schneider schrieb daraufhin am 14. September 1819 folgendes Ergebnis:

»Zufolge des Befehls Ew. pp. bin ich bei dem Instrumentenmacher Moritz in der Gipsgasse gewesen, habe aber nichts als fertige Trompeten und Posthörner, welche recht gut gearbeitet waren, gefunden. Darauf bin ich nach der Judengasse zu dem Instrumentenhändler Weisse gegangen, welcher fertige Waldhörner von diesem Instrumentenmacher Moritz zum Verkauf hat, habe diese Waldhörner selbst probirt, sie rein und gut gearbeitet gefunden, so daß ich diese Instrumente mit Recht empfehlen kann. Auch habe ich bei diesem Instrumentenhändler Weisse erfahren, daß dieser Instrumentenmacher Moritz aus Armuth, um

<sup>610</sup> Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, fol. 5.

<sup>611</sup> Vgl. ebd., fol. 4.

<sup>612</sup> Ebd., fol. 6.

einen gewissen Absatz zu haben, seine Instrumente weit billiger als alle anderen hiesigen Instrumentenmacher verkauft. Dieses ist alles, was ich Ew: pp von diesem Instrumentenmacher Moritz berichten kann.«<sup>613</sup>

Am 25. November 1819 wurde dem »Blase-Instrumentenmacher Johann Gottfried Moritz hierselbst der Titel eines Hof-Blase-Instrumentenmachers verliehen.«<sup>614</sup> Offiziell beerbte Johann Gottfried Moritz den Titel von Joseph Caspar Gabler. Dennoch führte die Werkstatt Gabler's sel. Erben weiterhin das Hofprädikat im Firmennamen. Dies zeugt auch vom allmählichen Wandel des Werts dieses Titels. Während er dem Inhaber im 18. Jahrhundert vor allem spezielle Vorrechte sicherte, wandelte sich das Hofprädikat nach Einführung der Gewerbefreiheit zunehmend zu einer werbewirksamen Bezeichnung.

Dennoch lief das Geschäft für Johann Gottfried Moritz zunächst schleppend. Die Konkurrenz in Berlin durch die Firmen Gabler's sel. Erben, Griessling & Schlott und dem ab ca. 1820 mit Johann Wendelinus Weisse kooperierenden Carl Friedrich Zetsche<sup>615</sup> setzten dem begrenzten Markt enge Grenzen. Hinzu kamen die Importerzeugnisse aus anderen Regionen.

1831 ist der erste größere Auftrag für Johann Gottfried Moritz nachweisbar. Der General-Postmeister Nagler benötigte Trompeten und setzte am 23. November 1831 folgenden Vertrag auf:

»Der Hof-Instrumentenmacher Moritz wird hierdurch beauftragt, Ein Tausend Stück Post-Trompeten a 2 M[ark] in völlig probemäßiger Beschaffenheit, nach den bei dem königl[ichen]. Magazin befindlichen Proben anzufertigen und an das königl[iche]. Magazin bis zum 1. November 1835 zu liefern. [...]«<sup>616</sup>

Im Vergleich mit den Fertigungszahlen von August Friedrich Krause zeigt sich, dass Johann Gottfried Moritz zu diesem Zeitpunkt überschaubare Mengen produ-

<sup>613</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, fol. 10.

<sup>614</sup>Ebd., fol. 13.

<sup>615</sup>Vgl. ausführlich Kapitel 15.1.1.

<sup>616</sup>Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, Mappe 24.

zierte.<sup>617</sup> Erst durch die Zusammenarbeit mit Wilhelm Friedrich Wieprecht (1802–1872) sollte seine Werkstatt wachsen. Denn Wieprecht, der einerseits das preußische Militärmusikinstrumentarium vereinheitlichen und andererseits der preußischen Militärmusik eine eigene Note verleihen wollte, fand in Johann Gottfried Moritz einen zuverlässigen Partner für die praktische Ausführung seiner Ideen. Neben der Konstruktion des Ventiltypus der sogenannten »Berliner Pumpen« steht heute vor allem der tiefste Vertreter der sogenannten »Preußischen Kornette« stellvertretend für die enge Zusammenarbeit zwischen Moritz und Wieprecht: die 1835 von beiden erfundene und zum Patent angemeldete Basstuba.<sup>618</sup> Im selben Jahr wurde Johann Gottfried Moritz von der Preußischen Akademie der Künste zum »Akademischen Künstler« ernannt.

Seit etwa 1830 war Johann Gottfrieds Sohn Carl Wilhelm Moritz in der Werkstatt beschäftigt und übernahm 1833 die Geschäftsführung.<sup>619</sup> Nach dem Tod von Johann Gottfried Moritz im Jahr 1840 firmierte die Werkstatt fortan unter C. W. Moritz.

### 13.1.2 Innovationen und Beständigkeit – Ausbau der Firma unter Carl Wilhelm Moritz

Carl Wilhelm Moritz wurde am 2. Dezember 1810 in Berlin geboren. Schon als Kind wurde er zum Halbwaisen, denn im Verfahren des Gesuchs seines Vaters Johann Gottfried Moritz um das Hofinstrumentenmacherprädikat gab der Polizeimeister Le Coq an, »daß dem p Moritz nach dem Tod seiner ersten Frau, [...] ihm zwei Kinder hinterblieben sind.«<sup>620</sup> Bedingt durch die schwierige wirtschaftliche Lage, in der sich die Werkstatt seines Vaters befand, musste Carl Wilhelm Moritz schon als Heranwachsender die Fertigung unterstützen. Und so verwundert es auch nicht,

<sup>617</sup>Wie in Kapitel 8 besprochen, fertigte August Friedrich Krause bereits in den ersten Jahren des Bestehens seiner Werkstatt etwa 200–220 Instrumente jährlich, um 1792 etwa 1600 Instrumente pro Jahr.

<sup>618</sup>Vgl. hierzu ausführlicher im Kapitel 13.2.

<sup>619</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband C. W. Moritz, fol. 3. Die Festschrift *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz* gibt dem entgegen das Jahr 1835 als Jahr der Geschäftsübernahme an, Vgl. C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 10.

<sup>620</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband J. G. Moritz, fol. 5.

dass er bereits ab dem Michaelistag 1822 – im Alter von elf Jahren – seine vierjährige Lehre in der väterlichen Werkstatt antrat. Der Gesellenbrief Carl Wilhelms ist erhalten und findet sich heute im Nachlass der Firma.<sup>621</sup>

»Ich Johann Gottfried Moritz, KUNSTERFAHRENER MUSIKALISCHER INSTRUMENTENMACHER IN DER KÖNIGL[ICHEN]. PREUSSISCHEN RESIDENZ-STADT Berlin, beurkunde und bekenne hiermit, daß Vorzeiger dieses, Carl Wilhelm Moritz, gebürtig aus Berlin, bei mir in meiner, bis jetzt mit Gottes Hülfe geführten Werkstätte, auf Vier Jahre, nämlich von Michaelis 1822, bis Michaelis 1826 in der Lehre gestanden um die Verfertigung der Musikalischen Instrumente kunstgerecht zu erlernen. Da er sich nun während dieser Zeit treu, fleißig, verschwiegen, fromm und gottesfürchtig erwiesen, wie es einem ehrfürchtigen Lehrburschen geziemet, daß ich mit ihm in dieser Zeit habe zufrieden seyn können: so stelle ich ihm hiermit, auf sein geziemendes Ansuchen, um zur Beförderung seines künftigen Fortkommens und Glückes in der Welt, gern und willig diesen Lehrbrief aus, als ein Zeugnis seiner richtig ausgestandenen Lehrjahre und seine Wohlverhaltung in denselben. Es gehet demnach an Alle und Jeden, weiß Namdes [= Namens] Ehren und Würden sie seyn sollten, besonders aber an diejenigen, welche der löblichen Meßing-Instrumenten-Macher-Kunst recht zugethan sind, mein dienstfreundliches Ersuchen: Sie wollten obgedachten Carl Wilhelm Moritz alle Gunst und Beförderung angedeihen lassen. Ich werde solches nicht allein einem Jeden nach Namdes-Gebühr in dergleichen Fällen zu erwiedern [!] suchen, sondern er wird es selbst auch mit aller Dank erkennen und sich darauf zu verhalten suchen. Urkundlich habe ich dieses Testimonium oder diesen Lehrbrief wohlbedacht, [unleserlich] um die dreyn [unleserlich] Zeugen eigenhändig unterschrieben und mit meiner [unleserlich] Rathschaft besiegelt. So geschehen Berlin den 1<sup>ten</sup> October Ein Tausend Acht Hundert und Sechs und Zwanzig.«<sup>622</sup>

<sup>621</sup> Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*.

<sup>622</sup> ebd., Mappe 23, ohne Paginierung. Am Ende des Lehrbriefs sind einige Wörter aufgrund stark beanspruchter Falzen unleserlich.



1833 übernahm Carl Wilhelm Moritz den Hauptteil der Geschäftsführung.<sup>623</sup> Bereits etwa drei Jahre zuvor machten er und sein Vater die Bekanntschaft mit Wilhelm Wieprecht. Beide Punkte sollten für den Fortgang der Firma Moritz bedeutend sein. Durch die eigenen, aber auch in Zusammenarbeit mit Wilhelm Wieprecht entwickelten Verbesserungen und Neuerungen im Metallblasinstrumentenbau stärkte Moritz seinen Namen als innovatives Unternehmen. Spätestens nach Wieprechts Ernennung zum »Generalmusikdirektor sämtlicher Musikchöre des preußischen Gardecorps« ergab sich durch den Wissensvorsprung ein gewisser Vorteil bei der Auftragsvergabe. Carl Wilhelm Moritz wusste diese neuen Möglichkeiten zu nutzen und sorgte mit einer Vielzahl von weiteren Erfindungen dafür, dass sich die Firma im Bereich Metallblasinstrumentenbau zur führenden Adresse in Berlin entwickelte.<sup>624</sup>

Auch änderte der junge Geschäftsführer kurz nach Antritt seiner Position das Auftreten der Werkstatt, denn ihm war bewusst, dass der wirtschaftliche Aufschwung nur über gute Beziehungen und Referenzen erzielt werden konnte. Wie überlieferte Briefe zeigen, hatte er damit Erfolg. Am 26. August 1834 schrieb August Prinz zu Württemberg:

»Der Unterzeichnete [= August Prinz zu Württemberg] bezeugt hiermit, daß dem Hof-Instrumentenmacher Moritz dahier, für die Uebersendung einer, nach Angaben des Kammer-Musikus Wieprecht, verbesserten chromatischen Trompete, von seiner kaiserlichen Hoheit, dem Großfürsten Mickael [!] von Rußland, ein kostbarer Brillant-Ring überschickt worden ist.«<sup>625</sup>

Als Zeichen der Treue gegenüber dem preußischen Königshaus überreichte die Werkstatt Moritz im März 1836 zwei aus Neusilber gefertigte Basstuben an König Friedrich Wilhelm III., dessen Hofstab sich in einem Brief an Johann Gottfried Moritz für die Ehrerbietung bedankte.

<sup>623</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband C. W. Moritz, fol. 3.

<sup>624</sup>Siehe hierzu auch die Ausführungen zu den Instrumenten der Werkstatt Moritz in Kapitel 13.2.

<sup>625</sup>Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, Mappe 24. August Prinz von Württemberg (1813–1885) war der Schwager von Großfürst Michael Pawlowitsch von Russland (1798–1849), der Charlotte von Württemberg (1807–1873), genannt Elena Pawlowa, heiratete. Zur Verbindung der Romanow-Dynastie und dem Haus Württemberg vgl. u. a. Landesmuseum Württemberg (Hrsg.): *Im Glanz der Zaren. Die Romanows, Württemberg und Europa*, Ulm: Süddeutsche Verlags-Gesellschaft, 2013.

»Se[ine]. Majestät der König haben die von Ew. Wohlgeborenen unter dem 6<sup>ten</sup> v[orherigen]. M[onat]. eingesandten beiden Baßtuben von Neusilber anzunehmen geruhet und mir den Befehl ertheilt, Ihnen den Betrag dafür in beikommenden 500 rtl. zu übersenden, über deren richtigen Empfang ich um eine Quittung und zugleich um die Gefälligkeit ersuche, die beiden Instrumente behufs der Versendung nach Potsdam zu verpacken und nach erfolgter Verpackung mir wieder zukommen zu lassen.

Berlin den 10<sup>ten</sup> April 1836.«<sup>626</sup>

Die, modern ausgedrückt, wirtschaftliche Lobbyarbeit gegenüber den Königshäusern setzte Carl Wilhelm Moritz auch in den Folgejahren fort. Ein drittes Beispiel hierfür ist ein Schreiben von Friedrich Prinz der Niederlande vom 26. April 1842:

»Ich habe in den für Mich angefertigten, sowohl in äußerer Gestaltung als, nach dem Urtheil Sachkundiger, ganz vorzüglich im Tongelungenen silbernen Blase-Instrumente, Ihre Geschicklichkeit und Fähigkeit in solcher Arbeit ersehen, und finde Mich aus eigenem Antriebe veranlaßt Ihnen dieserhalb Mein Wohlgefallen zu äußern und den beiliegenden Ring, als einen Beweis Meiner besonderen Zufriedenheit, anzubieten.

Berlin, den 26ten April 1842

Friedrich Pr[inz]. der Niederlande«<sup>627</sup>

Nach dem Tod seines Vaters Johann Gottfried Moritz ersuchte Carl Wilhelm am 15. August 1840 um die Übertragung des Hofprädikats:

»Eurer königlichen Majestät allerhöchster Gnade demüthigst anzuflehen, fühle ich mich durch die Huld ermuthigt, welche Allerhöchst dieselben den Bestrebungen in der Kunst angedeihen zu lassen gerufen; und indem ich mich erkläre, hiermit ein Zeugniß des Directors

<sup>626</sup> Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, Mappe 24.

<sup>627</sup> ebd., Mappe 24. Wilhelm Friedrich Karl von Oranien-Nassau (1797–1881) war der zweite Sohn von König Wilhelm I. (Niederlande) und Prinzessin Wilhelmine von Preußen. Er unterhielt enge Beziehungen zum preußischen Hof.

der gesammten Musik des königlichen Garde Corps, pp Wieprecht, zu Füßen zu legen, wage Euern Königliche Majestät ich in tiefster Ehrfurcht zu bitten: das meinem verstorbenen Vater, J. G. Moritz, verliehen gewesene hochbeglückende Prädikat eines königlichen Hof-Instrumentenmakers, allergnädigst auf mich übertragen und dadurch das Fortbestehen der Fabrik huldvoll befördern zu wollen, deren Leistungen sich von jeher allgemeiner Zufriedenheit und Anerkennung zu erfreuen hatten. Zu den Gefühlen tiefster Ehrfurcht ersterbe ich, meines Allergnädigsten Königs uns Herrn! Euerer Königlichen Majestät

Berlin, den 15ten August 1840 Neue Kirchgasse Str. 1a

allerunterthänigster Diener und treu gehorsamster Unterthan

Carl Wilhelm Moritz

Fabrikant musikalischer Blasinstrumente.«<sup>628</sup>

Die von Moritz beigelegte Referenz Wilhelm Wieprechts zeugt von der engen Zusammenarbeit des Metallblasinstrumentenmakers mit dem Direktor der gesamten Musik der königlichen Garde-Corps. Wieprecht gab folgende Empfehlung:

»Den Fabrikanten musikalischer Blech-Instrumente C. W. Moritz hierselbst, – welcher sieben Jahre hindurch der rühmlichst bekannten Fabrik seines im vorigen Monate verstorbenen Vaters, des Königlichen Hof-Instrumentenmakers J. G. Moritz, vorgestanden, – habe ich seit bereits zehn Jahren in seiner gründlichen Geschicklichkeit, bei Ausführung meiner Verbeßerungen und Erfindungen an den musikalischen Blech-Instrumenten, kennen zu lernen Gelegenheit gehabt und mich überzeugt: daß seine höchst practischen Kenntniße im Instrumentenbau jenen Ausführungen in der Fabrik seines Vaters, wie jetzt in der seinigen, nicht nur den Aufschwung gaben, sondern auch deren vorzugsweise Anerkennung in den Musik-Chören der Armee bewirkten. Die von demselben gedachtermaßen geleitete Fabrik seines verstorbenen Vaters bewährte ihren Ruf durch die solidesten Arbeiten und durch reelle Preise und zeichnete sich in jeder Hinsicht vor allen

<sup>628</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband C. W. Moritz, fol. 2.

ändern aus. Es würde daher deren Bestehen unter fernerer Leitung des Sohnes ein wahrhafter Gewinn für die Musik der Königlichen Armee bleiben; ihre fernere zeither so rühmenswerthe Subsistenz aber hauptsächlich von der, durch die Allerhöchste Gnade Seiner Majestät des Königs dem C. W. Moritz huldreichst zu bewilligenen Forführung des, seinem verstorbenen Vater Allergnädigst verliehen gewesenen Prädikates eines königlichen Hof-Instrumentenmachers, abhängig seyn, welches Allerhöchsten Gnade der p Moritz in keiner Hinsicht unwerth und sodann das Fortblühen einer, der Kunst und der Musik so ersprießlichen Fabrik befestigt seyn dürfte. In Beabsichtigung dessen, habe ich auf den Wunsch des p Moritz ihm diese auf zehn jähriger Ueberzeugung gegründete allerunterthänigste Bescheinigung nicht versagen können.

Berlin den 14ten August 1840

Friedrich Wilhelm Wieprecht

Königl[icher]. Kammermusikus und Director der gesammten Musik der königl[ichen]. Garde-Corps. Akademischer Künstler zu Berlin.«<sup>629</sup>

Neben dem Schreiben Wieprechts fügte Carl Wilhelm Moritz seinem Gesuch gleich sechs Empfehlungen von etablierten Musikern bei. Vor allem die vergleichsweise große Anzahl zeigt, wie verbreitet und anerkannt die Metallblasinstrumente aus der Werkstatt Moritz waren. Die Empfehlungsschreiben sollen nachfolgend wiedergegeben werden.

1. Carl Bagans, königlicher Kammermusikus und Trompeter, 11. August 1840:

»Auf Verlangen des Instrumentenmachers Herrn C. W. Moritz Sohn des Königl. Hof-Instrumentenmacher und akademischen Künstler Herrn J. G. Moritz attestiere ich hiermit, daß derselbe in jeder Hinsicht ein in seinem Fache ausgezeichnete Verfertiger musikalischer Instrumente ist, wovon ich mich seit vielen Jahren[,] als derselbe Geschäftsführer seines jetzt verstorbenen

<sup>629</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband C. W. Moritz, fol. 4.

Vaters war, so wie neuerdings von ihm selbst angefertigter Instrumente[,] genau überzeugt habe.«<sup>630</sup>

2. Andreas Schunke, königlicher Kammermusikus, 11. August 1840:

»Auf Ansuchen des Instrumentenmachers Herrn Moritz meine Gutachten über die, von ihm angefertigten Instrumente zu geben, erkläre ich: daß dieselben, den Instrumenten seines verstorbenen Vaters des Königl. Hof-Instrumentenmachers Herrn J: G: Moritz, welchen ich, von jeher ihres schönen Tones und leichten Blasens so wohl, als auch ihrer Dauerhaftigkeit wegen, immer den Vorzug gegeben, durch aus gleich kommen, und ich sie nur als vorzüglich empfehlen kann.«<sup>631</sup>

3. August Kruspe, königlicher Kammermusikus und Waldhornist, 10. August 1840:

»Daß der Instrumentenmacher Herr Moritz ein von ihm neu angefertigtes Waldhorn mir zur Prüfung übergeben, und ich dasselbe, vorzüglich rein im Ton, und leicht im Blasen, überhaupt in allen Beziehungen für gut befunden habe. Bescheinige ich hiermit auf Verlangen sehr gern.«<sup>632</sup>

<sup>630</sup>Ebd., Aktenband C. W. Moritz, fol. 4.

<sup>631</sup>ebd., Aktenband C. W. Moritz, fol. 5.

Angaben bei Ledebur: »Schunke. Folgende Mitglieder dieser berühmten Waldhorn-Virtuosenfamilie waren oder sind noch jetzt in der K[öniglichen] Kapelle engagirt [!]: 1. Andreas S[chunke]., Geb. zu Schkortleben bei Weissenfels 1778, 3ter Sohn eines Bäckers daselbst, der neben seinem Geschäft die Musik übte und seine Söhne auch zu dieser Kunst anhielt. Andreas musste Anfangs die väterliche Profession betreiben und kam dann zu einem Stadtmusikus Wansleben nach Halle in die Lehre. Im J[ahr]. 1812 war er als Solo-Hornist bei der K[öniglichen]. Kapelle in Berlin angestellt, 1834 pensionirt [!] und starb den 26. August 1849 zu Berlin. [...]« Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 539.

<sup>632</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband C. W. Moritz, fol. 6.

Angaben bei Ledebur: »Kruspe (August), K[öniglicher]. Kammermusikus und Waldhornist der Opern-Kapelle zu Berlin, erhielt auf seinem Instrumente den Unterricht des Kammermusikus Lenss und in der Composition den des Kammermusikus böhmer. Er war Anfangs im Musik-Chor des Garde-Schützen-Bataillons und ward 1832 bei der K[öniglichen]. Kapelle angestellt und 1856 pensionirt [!].« Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 301.

4. Freiherr von Winning, »Oberstlieutenant und interim[istischer]. Commandeur des 14. Infanterie-Regiments«, 1. September 1840:

»Der Instrumentenmacher Moritz in Berlin hat für das 14te Infanterie Regiment einen silberplattirten, zum Theil vergoldeten Halbmond angefertigt, welcher nicht nur wegen der schönen Form überzeugt, sondern auch wegen der Eleganz der einzelnen Theile und wegen der Sauberkeit der Arbeit, allgemeinen Beifall findet, und welcher genau, bis ins kleinste Detail, der zuvor eingesandten Zeichnung entspricht. Solches attestiert auf Verlangen.«<sup>633</sup>

5. Ludwig Zerner, königlicher Kammermusikus, 10. August 1840:

»Das, von dem Instrumentenmacher Herrn Moritz junior angefertigte Inventionshorn habe ich untersucht und solches als ein in jeder Hinsicht vorzügliches Instrument gefunden, indem sich selbiges leicht bläßt, und auch in hinsicht seiner Tonreinheit nichts zu wünschen übrig läßt. Daher ich auch mit gutem Gewissen Herrn Moritz als einen geschickten Arbeiter anerkennen muß, und dies auch mit der größten Bereitwilligkeit durch meine Namensunterschrift attestiere.«<sup>634</sup>

6. A. Diensch, königlicher Kammermusikus, 6. August 1840:

»Das Waldhorn, welches mir der Instrumentenmacher Herr C. W. Moritz im Jahre 1838 verfertigt hat, ist von ganz vorzüglicher Güte und Haltbarkeit, welches ich hiermit der Wahrheit gemäß bescheinige.«<sup>635</sup>

<sup>633</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband C. W. Moritz, fol. 7.

<sup>634</sup>ebd., Aktenband C. W. Moritz, fol. 8.

Angaben bei Ledebur: »Zerner, (L.) [Vorname nicht aufgelöst], K[öniglicher] Kammermusikus und Waldhornist der Kapelle zu Berlin, ward 1824 bei derselbst angestellt und 1860 pensionirt [!]. Er ist auch ein gründlicher Clavierlehrer.« Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 674.

<sup>635</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband C. W. Moritz, fol. 9.

Angaben bei Ledebur: »Diensch, (A.) [Vorname nicht aufgelöst], K[öniglicher]. Kammermusi-

Am 24. Oktober 1840 wurde Carl Wilhelm Moritz die Übertragung des Prädikats als Hofinstrumentenmacher bestätigt.<sup>636</sup> Das Schreiben an Moritz ist im Firmennachlass erhalten.

»Seine Königliche Majestät von Preußen etc. haben mittelst Allerhöchster Kabinetts-Ordre vom 19<sup>t</sup> d[es]. M[onats]., den Blase-Instrumenten-Macher Carl Wilhelm Moritz das Prädikat eines Hof-Instrumenten-Machers zu verleihen gerührt; worüber gegenwärtiges Patent, unter Beidrückung des Königlichen Insiegels, ausgefertigt worden ist.

So geschehen zu Berlin, den 24. October 1840.

[Siegel]

Ministerium der Königlichen Angelegenheiten

Wittgenstein«<sup>637</sup>

In den Folgejahren gelang es ihm, die Firma weiter auszubauen. Im Vordergrund stand dabei die Belieferung der preußischen Militärkapellen mit der von Wilhelm Wiprecht erdachten Familie der Preußischen Kornette. Hierüber gibt beispielhaft das Quittungsbuch für die ausgelieferten Basstuben Aufschluss, das bis 1844/1845 von der Werkstatt Moritz geführt wurde.<sup>638</sup> Doch auch die Lieferung von Post-Trompeten an das königliche General-Postamt bildete weiterhin einen wichtigen Absatzweig, wie ein Vertrag vom 29. April 1851 bezeugt.

»Im Auftrage des Königlichen General-Postamts und mit Vorbehalt der Genehmigung derselben, ist heute zwischen dem Rendanten Sinell und dem Hof-Instrumentenmacher Moritz folgender Entwurf, vom

---

kus und Waldhornist der Opern-Kapelle zu Berlin, war bis 1835 bei der Kapelle des Königsstädter Theaters daselbst angestellt und ward hierauf bei der K[öniglichen]. Kapelle engagirt [!], in der er sich noch jetzt (1859) befindet. Er ist ein Schüler des K[öniglichen]. Musikus Lenss auf dem Waldhorn.« Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 112.

<sup>636</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I.HA Rep.100, Nr.595*, Aktenband C. W. Moritz, fol. 10.

<sup>637</sup>Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, Mappe 24, ohne Paginierung.

<sup>638</sup>Vgl. hierzu auch Kapitel 13.2.

1<sup>o</sup> September [1851] erhebend auf unbestimmte Zeit, mit gegenseitiger dreimonatlicher Kündigung geschlossen worden.

#### § 1

Der Herr-Hof-Instrumentenmacher Moritz übernimmt die Lieferung der Postillons-Trompeten nebst Mundstücken, in so weit solche nicht anderweit von den Postbehörden beschafft wurden und zwar:

der Trompeten zum Preise von 2 M[ark] — Tal[er]. [pro Stück]  
und die Mundstücke zum Preis von — M[ark] 9 Tal[er]. [pro Stück]

und verspricht die von den betreffenden königlichen Ober-Post-Direktionen eingehenden Bestellungen sobald als irgend thunlich, spätestens aber nach drei Tagen nach Eingang der Bestellung auf einzelne Gegenstände zu liefern und für die angemessene Verpackung zu sorgen.

Außerdem empfängt der Lieferant

für die Prüfung und Abnahme der Trompeten durch einen vom General-Postamte bestimmten Sachverständigen 1 Tal[er]. pro Stück,  
und für die Verpackung derselben 1 ¼ Tal[er]. pro Stück

bei Bestellungen in bedeutender Anzahl wogegen bei Bestellungen auf einzelne Trompeten für die Kiste 4 Tal[er]. berechnet wird. Die Folgen einer Fahrlässigkeit bei der Verpackung hat der Lieferant zu vertreten.«<sup>639</sup>

### 13.1.3 Neue Geschäftszweige und der Wandel zur Fabrik – Die Firma C. W. Moritz unter Johann Carl Albert Moritz

Einen schweren Einschnitt in der Firmengeschichte bedeutete der frühe Tod von Carl Wilhelm Moritz, der 1855 im Alter von 44 Jahren verstarb. Seine Söhne Wilhelm Moritz (1837–1872) und Johann Carl Albert Moritz (1839–1897) waren zu

<sup>639</sup>Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, Mappe 24. Es folgen in den § 2–7 weitere Vertragsausführungen, unter anderem zu den Zahlungsmodalitäten der »Königlichen Ober-Post-Direction« für die bestellte und gelieferte Ware.



diesem Zeitpunkt noch nicht alt genug, um die Werkstatt weiterzuführen, so dass zunächst Carl Wilhelms Witwe die Geschäfte übernahm. Auch zahlte sich die enge Verbindung zu Wilhelm Wieprecht aus. Denn Wieprecht stand in dieser Zeit der Firma nicht nur beratend zur Seite, sondern führte wahrscheinlich einen Teil der Geschäfte. Er kümmerte sich auch darum, dass die beiden Söhne Carl Wilhelms, die bereits eine Lehre zum Metallblasinstrumentenmacher begonnen hatten, ihre Ausbildung fortsetzten. Wieprecht, der aufgrund seiner Erfahrung und Position über beste Kontakte verfügte, agierte dabei als eine Art väterlicher Freund. Ob er von Amtswegen als Vormund für die beiden Brüder eingesetzt wurde, wie Heyde vermutete,<sup>640</sup> lässt sich nicht belegen.

Am 14. Dezember 1861 ersuchte Johann Carl Albert Moritz um die Übertragung des Hofprädikats, um das Geschäft weiter unter dem Titel »Hofinstrumentenmacher« fortzuführen zu können. Anlass hierfür war, dass er diesen Titel aufgrund einer polizeilichen Weisung nicht mehr führen sollte, denn die Prädikate waren grundsätzlich personengebunden. Da die letzte Urkunde auf den Namen seines Vaters ausgestellt wurde, richtete er folgendes Schreiben an den König:

»Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster König! Allergnädigster König und Herr! Durch das hiesige Königliche Polizei-Präsidium bin ich aufgefordert worden, die Firma von meinem verstorbenen Vater

»C. W. Moritz Königlicher Hofinstrumentenmacher«

unter welcher ich bisher mein Geschäft fortgeführt habe, einzuziehen. Dadurch leidet mein Credit und der Fortgang meines Geschäftes jedoch sehr. Ich nahe mich daher E[h]rw[ürdige]: Majestät in tiefster Ehrfurcht mit der allerunterthänigsten Bitte:

mir das Patent eines Königlichen Hof Instrumentenmachers allergnädigst verleihen zu wollen. Mein Großvater Johann Gottfried Moritz eröffnete in Berlin im Jahre 1810 [!] sein Geschäft als Instrumentenmacher und wurde auf sein Immediat: Gesuch laut Allerhöchster Kabinett-Ordre vom 25ten November 1819 als Hof-Instrumentenmacher ernannt. Mein Vater C. W. Moritz setzte vom 24ten Juli 1840, nachdem Tode seines Vaters, dessen Geschäft fort und erhielt laut Allerhöchster Kabinett-Ordre vom 24ten October 1840

<sup>640</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 318.

ebenfalls das Praedicat eines Hof-Instrumentenmachers. Nach dem Ableben meines Vaters am 18ten October 1855 erhielt der Fortgang des Geschäfts durch Übernahme von der Mutter und die abwechselnde Leitung zwischen meinem Bruder und mir, da ich mich während 5 Jahre in Frankreich, England und Rußland zu meiner Vervollkommnung aufgehalten habe, keinen Abbruch. Vom 1ten August 1861 ab führe ich als praktischer Arbeiter mit meinem Bruder dasselbe Geschäft für unsere eigene Rechnung unter derselben Firma: »C. W. Moritz« weiter und haben sich meine Fabrikate stets einer lobenden Anerkennung meiner Abnehmer der Königlichen Regiments-Kommandeure und Königlichen Kammermusici erfreut, worüber ich die besten Zeugnisse beizubringen im Stande bin. Mein allerunterthänigstes Gesuch Erw: Majestät unbegrenztem Gnade und Milde anheimstellend, ersterbe ich im frohen Vorgefühl der Gewährung meiner ehrfurchtsvollen Bitte als Erw: Majestät

Berlin, den 14ten December 1861

allerunterthänigster

Johann Carl Albert Moritz

Instrumentenmacher

Gips-Str. 15«<sup>641</sup>

Auch Wilhelm Wieprecht war um den Fortbestand der Firma sichtlich bemüht, sicher auch, da die Firma Moritz für die Umsetzung seiner Ideen von enormer Wichtigkeit war. So bat auch Wieprecht am 14. Dezember 1861 um die Übertragung des Hofprädikats auf Johann Carl Albert Moritz. Sein Schreiben untermauert einige der hier bereits angegebenen Fakten.

»Euerer Excellenz wage ich nachstehende ehrerbietige Bitte vorzutragen. Es betrifft dieselbe der, hier seit mehr denn 50 Jahren rühmlichst bestandenen Fabrik musikalischer Blech-Blaseinstrumente von Moritz, in welcher unter dem Großvater des jetzigen Inhabers derselben schon vor 30 Jahren meine ersten Erfindungen und Verbesserungen

<sup>641</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband J. C. A. Moritz, fol. 11 f.

ins Leben traten. Als der Sohne nach dem Tode des alten Moritz seines Vaters, diese Fabrik übernahm, dehnte sich dieselbe durch unverrückten Fleiß, Geschicklichkeit und Reellität [!] des Sohnes immer mehr auch so, daß sie in der That zu einem Europäischen Ruf gelangte indem Aufträge aus Spanien, Frankreich, England u[nd] Rußland an ihn gelangten. Unter ihm wurde auch die Erfindung meiner Baßtuba ausgeführt. Beide, Vater und Sohn sind mit der Auszeichnung als Königl[iche]. Hofinstrumentenmacher beglückt worden. Der Sohn starb 1854 [!] mit Hinterlassung von seiner Wittwe und 5 Kindern von deren zwei Söhne dasselbe Fach ergriffen haben. Diese Fabrik, als ein Hauptbedürniß der Residenz zu erhalten, nahm ich mich derselben an und erhielt unter dem Beistande ihres ältesten Sohnes der Wittwe alle Kundschaft des Verstorbenen. Den jüngeren Sohn, welcher sich in diesem Fache als höchst talentvoll zeigte, schickte ich in die Fremde, versah ihn mit entsprechenden Empfehlungen auf welche er in Paris, London u[nd] Petersburg Arbeit in den ersten dortigen Fabriken erhielt.

Ausgerüstet mit Kenntnissen und reichen Erfahrungen in seinem Zweigen ist er nun vor 1 1/2 Jahren zurückgekehrt u[nd] Leiter der Fabrik geworden. Er hat mir jüngst Proben seiner Meisterschaft dadurch abgelegt, daß er die, meiner Theils schon seit vielen Jahren gestellt Aufgabe: Hörner in der Kreisform von der kleinsten bis zur größthen Dimension für Sopran, Alt, Tenor, Bariton u Baß herzustellen, höchst befriedigend löste so, daß auch er, wie sein Großvater, Vater sich um die Fortblüthe der Militairmusik verdienstlich zeigte. Jetzt nun soll, nach polizeilicher Anordnung die Firma dieser alten ehrenwerthen Fabrik, als Königl. Hofinstrumentenmacher, eingezogen werden, indem die Mutter desselben das Geschäft dem Sohn gänzlich übergeben hat. Der junge Moritz hat nun die ehrfurchvolle Bitte an S[eine]r: Majestät unsern Allergnädigsten König und Herren gerichtet, das Prädikat als Königlicher Instrumentenmacher auch für seine Firma beibehalten zu dürfen. Seine [unleserlich] so wie die erforderlichen Zeugnisse und Beweise erlaube ich mir Erw: Excellenz hierbei gehorsamt in Abschrift mit der ehrerbietigsten Bitte vorzulegen: dieselbe an den Stufen des Thrones mit Ihrem [...] Fürworte gnädigst unterstützen zu wollen.

Ehrerbietigst beharrnt

Erw: Excellenz

Berlin den 14ten December 1861

ganz gehorsamsten

W. Wieprecht<sup>642</sup>

Dieses Empfehlungsschreiben Wieprechts, das aufgrund seines Amtes ein gehöriges Gewicht hatte, zeigte Wirkung. Der polizeiliche Bericht in Bezug auf das Gesuch J. C. A. Moritz' erwähnte in keiner Weise, dass ihm das Prädikat entzogen werden sollte, gab aber neben lobenden Worten für die Firma weitere Informationen zur Firmengeschichte.

»Berlin, d[en] 15 Januar 1862 Erw. Excellenz beehrt sich das Polizei Präsidium auf die verehrliche Verfügung vom 31. Dezember pr. folgendes gehorsamt zu berichten: Der hier Gipsstraße Nro 15 wohnende Verfertiger musikalischer Instrumente in Messing und Holz und Trommelfabrikant Johann Carl Albert Moritz, am 25 Juni 1839 in Berlin geboren, evangelische Religion, ist unverheirathet und hat seit circa einem Jahre das oben bezeichnete Geschäft von seiner Mutter, welche dasselbe seit dem Tode ihres am 18 Oktober 1855 verstorbenen Ehemanns weiter fortgeführt hat, für eigene Rechnung übernommen. Zu diesem Behufe ist Moritz vom königlichen Vormundschaftsgerichte majoremisirt worden, da er das gesetzliche Alter zum selbst-ständigen Gewerbebetrieb noch nicht erlangt hat. Moritz betreibt die Fabrikation der obigen Musik Instrumente in größerem Umfange und beschäftigt dabei 1 Buchhalter, 10 Gehülften und 2 Lehrlinge. Insondere Vorgestalt verwendet derselbe auf die Herstellung von Messing Blase Instrumenten für Militair Musik, in welcher Beziehung Moritz nach dem Urtheile des General Musik Directors Wieprecht nur allein das Vorzüglichste und Vollkommenste zu schaffen im Stande ist. Mehrjährige Reisen des p. Moritz nach London, Paris und Petersburg haben zu seiner künstlerischen Ausbildung ganz besonders beigetragen und ist derselbe so aber

<sup>642</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, Aktenband J. C. A. Moritz, fol. 3. f.

im Begriff nach Anleitung des General Musik Direktors Wieprecht Instrumente einer neuen Hornmusik für Infanterie herzustellen. Bei der kurzen Zeit seiner selbstständigen Thätigkeit ist Moritz zur Zeit noch nicht zur Einkommensteuer, wohl aber zur Gewerbesteuer mit 30 rg. veranlagt. Derselbe wohnt im Hause seiner Mutter, zahlt 200 rg Miethen und hat bis jetzt einen jährlichen Geschäfts Umsatz von circa 10.000 rt erzielt. Seitens des p. Wieprecht wird dem p. Moritz das Zeugniß eines strebsamen und höchst talentvollen Erbauers gegeben, welcher schon jetzt im Fache seiner Kunst alle übrigen Gewerbegegnossen bei weitem überflügelt nur als ein würdiger Nachfolger seines Vaters und Großvaters erscheint, die dasselbe Geschäft betrieben und für ihre Person mit dem allerhöchsten Hofprädikate begnadigt waren. In moralischer Beziehung völlig unbescholten, ist Moritz auch durch seine treu patriotische Gesinnung vortheilhaft ausgezeichnet.

Berlin, 15 Januar 1862

Das Polizei Präsidium Lüdemann«<sup>643</sup>

Knapp einen Monat später, am 10. Februar 1862, wurde schließlich Johann Carl Albert Moritz das Hofprädikat verliehen.

»Seine Majestät der König

haben mittels Allerhöchster Kabinets-Ordre vom 10ten Februar 1862 dem Fabrikanten musikalischer Instrumente Johann Carl Albert Moritz zu Berlin das Prädikat eines Königlichen Hof-Instrumentenmacher zu verleihen geruht, und ist über dieser Allerhöchste Verleihung gegenwärtiges Patent, unter Beidrückung des königlichen Insiegels, ausgefertigt worden. — So geschehen zu Berlin, den 26ten Februar 1862.«<sup>644</sup>

Die Firma Moritz war dem Militär stark verbunden. Die Gründe liegen nicht nur in der Freundschaft zu Wilhelm Wieprecht oder in den Militärmusikeinheiten als

<sup>643</sup>Ebd., Aktenband J. C. A. Moritz, fol. 6 f.

<sup>644</sup>Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, Mappe 24, ohne Paginierung. Vgl. hierzu auch Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100*, Nr. 595, Aktenband J. C. A. Moritz, fol. 13.

große Auftraggeber für die Metallblasinstrumentenmacher, sondern auch im stark ausgeprägten Patriotismus dieser Zeit. Oft wurden besondere Musikinstrumente als Auszeichnungen an herausragende Truppenteile übergeben. Dies wird in einem Dankeschreiben von General Prinz Friedrich Karl von Preußen (1828–1885) deutlich, der sich in einem Brief vom 13. Juni 1864 bei J. C. A. Moritz für ein gestiftetes silbernes Signalthorn bedankt:

»Ich habe das silberne Signalthorn, welches Sie angefertigt und als Erinnerung an den Sturm auf Düppel<sup>645</sup> für die tapferste Truppe bestimmt haben, gern entgegengenommen und spreche Ihnen im Namen der Truppe, der ich jenes Horn übergeben werde, für diese Gabe den Dank aus.

Alle Truppen, welche bei Düppel waren, haben mit gleicher Tapferkeit gefochten, so daß ich keinen jener Truppentheile, welche den Sieg errungen, als den tapfersten bezeichnen kann. – Hervorragende Gelegenheit, Viel und Ganzes zu leisten – und, hiermit verbunden, im Verhältnis sehr bedeutende Verluste – hat das 35<sup>ste</sup> Regiment gehabt, und werde ich diesem das Horn übergeben.«<sup>646</sup>

Doch nicht nur die Militärmusiker, sondern auch die Orchester wurden von der Firma C. W. Moritz beliefert. Der innovative Ruf, welcher der Firma anhaftete, war hierbei von Vorteil. Johann Carl Albert Moritz entwickelte mit seinen Mitarbeitern eine Vielzahl neuer Musikinstrumente und Verbesserungen, unter anderem auf Anregung Richard Wagners die dreiventilige Basstrompete und die Kontrabass-Zugposaune.<sup>647</sup>

Johann Carl Albert Moritz baute die Werkstatt weiter aus, so dass die Firma C. W. Moritz den Status als führende Blasinstrumentenfabrik in Berlin halten konnte.

<sup>645</sup>Gemeint ist hier der Sturm auf die Wehranlage »Düppeler Schanzen« am 18. April 1864. Diese Schlacht war kriegsentscheidend für den Preußisch-Dänischen Krieg. Prinz Friedrich Karl führte die preußischen Truppen. Auch in der Militärmusik findet sich diese Auseinandersetzung wieder: eigens für die Schlacht komponierte Gottfried Piefke den *Düppeler Sturm* und den *Düppeler Schanzen-Sturm*.

<sup>646</sup>Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, Mappe 24.

<sup>647</sup>Vgl. C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 11. Zu den Erfindungen und Instrumenten der Firma Moritz vgl. Kapitel 13.2. Zu den Instrumenten der Firma Moritz für Kompositionen Richard Wagners vgl. ausführlich Kapitel 13.3.

te. Neben der Herstellung von Metall- und Holzblasinstrumenten begann er auch die Trommelfabrikation. Eine Gießerei und Riemerei sowie eine Mechanikerwerkstatt vervollständigten die Erweiterung der Firma.<sup>648</sup> C. W. Moritz konnte also ab Mitte der 1860er Jahre das gesamte Spektrum an Blas- und Schlaginstrumenten liefern. Die Firma wandelte sich zunehmend von einer Manufaktur zu einer Fabrik.

Ebenso weitete J. C. A. Moritz das Geschäftsgebiet aus und setzte auf den weltweiten Vertrieb seiner Produkte. Die Firma verkaufte von nun an ihre Musikinstrumente nicht nur in Preußen bzw. im Deutschen Reich, sondern lieferte zunehmend auch nach »Rußland, Spanien, Holländisch-Indien<sup>649</sup>, Hawaii, Amerika, Kapland usw.«<sup>650</sup>

Die Firma wuchs unter Johann Carl Albert Moritz rasant, und es gelang ihm, bedeutende Aufträge zu aquirieren. Am 18. Dezember 1880 schloss die Firma einen Vertrag mit dem Königlichen Schauspiel und war damit ab dem 1. Januar 1881 exklusiv für die Wartung und Pflege der Musikinstrumente zuständig. Moritz erhielt hierfür einen jährlichen Betrag in Höhe von »Eintausend Achthundert Mark, in monatlichen Raten postnumerando«<sup>651</sup> gezahlt. Unabhängig vom Arbeitsaufwand war damit die Arbeitsleistung bis zu einem Reparaturwert von 18 Mark pro Instrument abgegolten, lediglich das Material durfte er zusätzlich in Rechnung stellen. Dieser Vertrag wurde 13 Jahre später aufgekündigt. Wahrscheinlich waren die Konditionen der Intendanz zu unwirtschaftlich, wie aus einem Schreiben vom 16. Dezember 1893 hervorgeht:

»Im Verfolg Ihrer mündlichen Vorstellung theile ich Ihnen ergebenst mit, dass ich die von Ihnen gewünschte Prolongirung des Vertrages vom 18<sup>ten</sup> December 1880 definitiv ablehnen muss. Die Gründe, welche mich zu dieser Entschliessung zwingen, wurzeln in der Ueberzeugung, dass vor der nothwendigen Wahrung der dienstlichen Interessen, alle anderen Rücksichten zurücktreten müssen. Dagegen erkläre ich mich

<sup>648</sup>Vgl. ebd., S. 11.

<sup>649</sup>Eigentlich Niederländisch-Indien bzw. Niederländisch-Ostindien, dem Vorläufer der heutigen Republik Indonesien.

<sup>650</sup>C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 11.

<sup>651</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *BPH Rep. 119, Nr. 3050*, (= General-Intendantur der Königlichen Schauspiele. Acta betreffend den Hofinstrumentenmacher Moritz, 1880–1898), fol. 1.

gern bereit, auch ferner alle in Ihr Fach schlagenden Reparaturen an Instrumenten, so lange über deren Ausführung keine berechtigte Klagen laut werden, Ihnen zu übertragen.«<sup>652</sup>

Dennoch war die Firma C. W. Moritz weiterhin sehr stark für die Königlichen Schauspiele aktiv. Anhand der Äußerungen der General-Intendanz in einem Schreiben aus dem Jahr 1898 lässt sich der Eindruck gewinnen, dass Moritz als Nebengeschäft einen Handel für Theaterzubehör unterhielt:

»Die Firma Moritz liefert seit vielen Jahren für die Garderobe. Unter anderen Sachen: kaschirte Köpfe für Menschen, Thiere und Ungeheuer aus der Sagenzeit, dann desgl[eichen]. Kopfbedeckungen jeder Art, Bogen, Pfeile, Masken, Jagdhörner und andere Instrumente.«<sup>653</sup>

Die Firma C. W. Moritz exportierte auch eine Vielzahl von Instrumenten und rüstete vor allem internationale Militärorchester aus. Die zahlreichen Auslandslieferungen wurden von Seiten der jeweiligen Regierungen honoriert. Nachdem die Firma mehrere Musikinstrumentenlieferungen für das Königreich Hawaii ausführte und C. W. Moritz im Auftrag Kaiser Wilhelms I. einen Schellenbaum als Geschenk für den Hawaiianischen König Kalākaua fertigte, verlieh letzterer 1881 das Ritterkreuz des Kapionalordens an Johann Carl Albert Moritz.<sup>654</sup>

Auch die *Zeitschrift für Instrumentenbau* berichtete von den Instrumentenlieferungen durch C. W. Moritz.

»Im Jahr 1879 hatte der Hoflieferant Moritz in Berlin einen grossen Auftrag der Lieferung für Militär-Musikinstrumente nach preussischen Muster für den König Kalakaua in Honolulu ausgeführt und

<sup>652</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *BPH Rep. 119, Nr. 3050*, fol. 11.

<sup>653</sup>Ebd., fol. 14.

<sup>654</sup>Vgl. C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S.12. Die Angaben von Heyde, wonach die Firma C. W. Moritz bereits 1868 mit der Reorganisation der Hawaiianische Militärmusik und den zugehörigen Instrumentenlieferungen beauftragt wurde (Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 318), sind vor allem unter Berücksichtigung der Arbeit von Hennessey nicht haltbar. Handelt es sich bei der Jahreszahl vermutlich nur um einen Schreibfehler (1878 statt 1868), so ging die Reorganisation von Seiten des Hawaiianischen Kapellmeisters Henry Berger aus. Zur Beziehung zwischen Hawaii und Preußen vgl. ausführlich Kapitel 13.5.



folgte im März dieses Jahres eine zweite grosse Sendung dahin. Diese ist dort eingetroffen, während sich der König auf der Reise befindet, und hat ebenso wie die erste allgemeine Bewunderung und Anerkennung gefunden. Diese Meldung erhielt der König zufällig in Berlin und war darüber so erfreut, dass er Herrn Moritz kommen liess, ihn in der huldvollsten Weise empfing, beim Empfang und Abschied ihm die Hand reichte und wiederholt seine Anerkennung über die Instrumente aussprach.«<sup>655</sup>

Nach Ausführung weiterer Aufträge wurde Johann Carl Albert Moritz am 2. August 1888 zum »Knight Commander« der Hawaiianischen Inseln erhoben, unter Verleihung des Ordens »Star of Oceania«.<sup>656</sup> Die Verbindungen der Firma C. W. Moritz zur Hawaiianischen Militärmusik sowie weitere Lieferungen in Überseegebiete sind exemplarisch in Kapitel 13.5 thematisiert. Auch die Militärkapellen der deutschen Kolonien in Afrika rüstete C. W. Moritz aus, wie beispielsweise eine Dankeskarte von Hermann Flint, »Kaiserlicher Musikleiter der Schutztruppe in Duala (Kamerun)« vom 8. Mai 1911 belegt (vgl. Abbildung 76).<sup>657</sup>

Neben den Militärorchestern belieferte C. W. Moritz auch die königliche Kapelle regelmäßig. Im Februar 1887 sind es Naturwaldhörner der Firma, welche *Kastner's Wiener musikalischen Zeitung* eine Meldung wert ist, die gleichzeitig auch Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis zulässt.

»In der königlichen Capelle zu Berlin werden demnächst einige neue Instrumente in Thätigkeit gesetzt werden. Zunächst zwei Naturhörner, echte Waldhörner, wie sie früher gebräuchlich waren und von den Componisten in ihren Werken ausschliesslich verwendet wurden. Die Erfindung der Ventilinstrumente, die jetzt in unseren Orchestern gebräuchlich sind, hat die Naturhörner ganz verschwinden machen. Leider, denn gerade beim Ventil-Waldhorn tritt die in dem complicirten Bau begründete ungleichmässige Klangfarbe der einzelnen Töne

<sup>655</sup> [Vermischtes. Bericht über Lieferung von Musikinstrumenten nach Hawaii durch C. W. Moritz], in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 1 (1881) Nr. 23.

<sup>656</sup> Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz: *SM 14*, Karton 4, ohne Paginierung. Der Orden »Star of Oceania« ist im Nachlass der Firma ebenfalls erhalten.

<sup>657</sup> Die »Kaiserliche Schutztruppe« wurde spätestens ab 1898 durch C. W. Moritz beliefert. Vgl. »Der Neubau der Fabrik von C. W. Moritz in Berlin«, in: *Musik-Instrumenten-Zeitung*, 29. Okt. 1898, Nr. 4, S. 66–67.



Abbildung 76: Dankeskarte von Hermann Flint an die Firma C. W. Moritz vom 8. Mai 1911. Der »Kaiserliche Musikleiter der Schutztruppe in Duala (Kamerun)« bedankt sich für die Zusendung der bestellten Klarinettenblätter und lobt deren Qualität. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: SM 14, (= Nachlass der Firma Moritz, 1805–1951), hier: Bildarchiv des Musikinstrumenten-Museums Berlin.

so auffallend hervor, dass es bisweilen geradezu störend wirkt, jedenfalls diejenige Wirkung nicht erzielt werden kann, die der Componist beabsichtigte. Echte Jägermusik, wie sie z. B. in ›Freischütz‹ eine so grosse Rolle spielt, leidet darunter am meisten. Diesem Uebelstande soll durch zwei Naturhörner abgeholfen werden, bei denen die verschiedene Tonstimmung nur durch aufgesetzte Bogen hervorgebracht wird. Den Auftrag zur Ausführung dieser Instrumente hat der Berliner Instrumentenmacher Moritz übernommen, dessen Ruf auf diesem Gebiete sorgsamste Arbeit bürgt. Ferner trifft schon in diesen Tagen ein Contrabass ein, welcher mit fünf Saiten bespannt ist, statt der üblichen vier, und sich an gar vielen Stellen der Opern sowohl wie der Instrumentalmusik als nothwendig erweist, um die von den Componisten gedachte Tiefe des Basses hervorzubringen.«<sup>658</sup>

C. W. Moritz griff damit das gesteigerte Interesse an einer »historischen Ausführungspraxis« auf, das sich parallel zum Entstehen der ersten großen privaten Musikinstrumentensammlungen entwickelte. Wie die Kapitel 16.1.3 und 18 noch zeigen werden, beschäftigten sich auch andere Berliner Metallblasinstrumentenhersteller mit der Konstruktion älterer Instrumente bzw. mit der Neukonstruktion von Musikinstrumenten zur Rekonstruktion des »historisch richtigen« Klangs.

Johann Carl Albert Moritz verstarb am 28. November 1897. Seine Söhne, von denen einer bereits seit 1893 in der Firma mitarbeitete, übernahmen deren Leitung. In der Zeitschrift *Berliner Signale* erschien am 15. Dezember 1897 folgender Nekrolog auf J. C. A. Moritz.

»Der am 28. November verstorbene Hof-Instrumentenmacher Carl Moritz, Inhaber der altbekannten Firma C. W. Moritz, war, wie wir nachtragen können, am 25. Juni 1839 geboren. Der Verstorbene, der wenige Tage vor der Feier seiner silbernen Hochzeit von einem Herzschlage dahingerafft wurde, hatte bereits in jungen Jahren auf Reisen in Rußland, Frankreich und England reiche Kenntnisse und Erfahrungen gesammelt, die er in Erfindungen und Verbesserungen auf dem Gebiete der Blasinstrumente umzusetzen unermüdlich bestrebt war [...].

<sup>658</sup>Emerich Kastner: [Lieferung von Naturhörnern durch C. W. Moritz; Rubrik »Vom Tage«], in: *Kastner's Wiener musikalische Zeitung* Jg. 3 (19. Feb. 1887) Nr. 17, S. 274–275.

Während der Feldzüge 1864, 1866 und 1870 hatte Moritz die gesamte [!] preußische Armee mit Musik- und Signal-Instrumenten versehen. Ein silbernes Signalthorn, das er 1864 dem Prinzen Friedrich Karl übersandte und das die Devise: »Der tapfersten Truppe« führt, ist heute noch beim 35. Infanterie-Regiment in Gebrauch. Unter den Klängen der Kapellen des Eisenbahn-Regiments Nr. 1 und unter zahlreichem Geleit von namhaften Berliner Musikern und Musikindustriellen wurde der Dahingeschiedene auf dem Luisenstädtischen Friedhofe zur Ruhe bestattet. Die Leitung der Firma, unter deren Gehilfen der älteste bereits seit 34 Jahren in der Fabrik thätig ist,<sup>659</sup> ist nunmehr in die Hände der beiden Söhne des Verstorbenen übergegangen.«<sup>660</sup>

### 13.1.4 Höhepunkt und langsamer Abstieg – Geschichte der Firma C. W. Moritz unter Carl Willy Hermann Moritz und Camillo Walter Arthur Moritz

1893 trat der Sohn Johann Carl Alberts, Carl Willy Hermann Moritz (1873–1931) in das Geschäft seines Vaters ein, nachdem er über einen Zeitraum von zwei Jahren eine kaufmännische Ausbildung in verschiedenen Fabriken durchlief. Das starke Wachstum der Firma bedingte den Umzug aus der seit ca. 1843 in der Gipsstraße 15 beheimateten Werkstatt: zunächst 1894 in die Potsdamer Straße 61, 1898 in die Bülowstraße 13. Kurz nach dem Tod von Johann Carl Albert Moritz am 28. November 1897 trat auch sein zweiter Sohn Camillo Walter Arthur Moritz (1877–1946) in das Geschäft ein. Camillo erhielt in seiner Jugend zunächst eine praktische musikalische Ausbildung als Kornettist und lernte den Musikinstrumentenbau bei verschiedenen Firmen außerhalb Preußens.<sup>661</sup> Es erfolgte also die klassische Arbeitsteilung, wie sie

<sup>659</sup>Gemeint ist der Werkführer der Abteilung Trommelfabrikation, Julius Fradel. Ihm wurde drei Jahre später am 12. März 1900 für seine 37jährige Tätigkeit in einem Festakt das allgemeine Ehrenzeichen verliehen. [Verleihung des Allgemeinen Ehrenzeichens an Julius Fradel], in: *Der deutsche Instrumentenbau*, 17. März 1900, Nr. 21, Vgl. hierzu. Somit war Fradel Werkführer seit Beginn der Trommelfabrikation der Firma C. W. Moritz unter Johann Carl Albert Moritz im Jahr 1863.

<sup>660</sup>[Nekrolog auf Johann Carl Albert Moritz], in: *Berliner Signale. Zeitschrift für die musikalische Welt* Jg. 4 (15. Dez. 1897). Einen ausführlichen Nekrolog ähnlichen Inhalts lieferte auch die *Zeitschrift für Instrumentenbau*, vgl. [Nekrolog auf Johann Carl Albert Moritz], in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 18 (1897/1898) Nr. 10, S. 248–249.

<sup>661</sup>Vgl. C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 13. f.

schon Johann Carl Albert Moritz und sein Bruder Wilhelm Moritz ausgeführt hatten. Während Camillo Walter Arthur für die praktisch-handwerkliche Umsetzung verantwortlich war, übernahm Carl Willy Hermann die kaufmännische Führung des Musikinstrumentenherstellers, der weiterhin unter »C. W. Moritz« firmierte.

Der Umzug in die Bülowstraße 13 ging mit einem Fabrikneubau einher. Die *Musik-Instrumenten-Zeitung* berichtete darüber und gab einen selten detaillierten Einblick in die Musikinstrumentenherstellung im ausgehenden 19. Jahrhundert.

»Der Neubau der Fabrik von C. W. Moritz in Berlin, den die gegenwärtigen Inhaber, Herren Gebrüder Moritz, in der Bülowstrasse 13 haben ausführen lassen, ist mit allen technischen Hilfsmitteln der Neuzeit versehen, so dass die Firma nunmehr im Stande ist, auch den grössten Auftrag in kürzester Frist erledigen zu können. Vor allen Dingen ist in jeder Beziehung für Luft und Licht gesorgt und der Löthraum vollständig von den übrigen Arbeitssälen, die allen hygienischen Anforderungen entsprechen, isolirt worden. Nächst dem geräumigen Komptoir kommt das reich ausgestattete Musterzimmer, in welchem sich hohe mit elektrischem Licht versehene Glasspinde befinden, deren jede, eine kleine musikalische Welt für sich bildet. Darin befinden sich alle Arten von Blech- und Holzblasinstrumenten, Schlagzeug, Schellenbaum und Lyra, sowie die Signalinstrumente sämmtlicher [!] Armeen der Erde nebst dem dazu gehörigen Lederzeug und Banderolls. In der Abtheilung für Blechinstrumentenbau befindet sich eine durch Elektromotor betriebene Maschine, welche alle technischen Verbesserungen, wie sie die Neuzeit kennt, besitzt. Im unteren Stock, neben dem Packraum, liegt zunächst die Abtheilung für Fabrikation des Schlagzeuges. Daran grenzt die Werkstatt für Holzinstrumentenbau, die wie alle übrigen gleichfalls ein grosser, heller Saal ist. Auch hier imponiren dem Beschauer die verschiedenen Maschinen und Drehbänke, die mit minutiöser Genauigkeit das Werk des Instrumentenbauens praktisch unterstützen. Sämmtliche [!] Abtheilungen sind unter sich und mit dem Komptoir durch Telephon verbunden. Sehr bemerkenswerth ist der grosse und überaus kostbare Holzvorrath der Firma, welcher dieselbe in den Stand setzt, nur gutes, altes und getrocknetes Material zu verwenden. Die beiden Firmeninhaber, von

denen der jüngere, Camillo Moritz, sowohl im Instrumentenbau als auch in der Musik praktisch und theoretisch sehr gut ausgebildet ist, haben, wie aus dem Gesagten hervorgeht, die von den Vätern übernommene und im Jahre 1808 [!] gegründete Fabrik ihres Weltrufes entsprechend ausgebaut und hoffen wir, dass es ihrer Energie gelingen wird, der deutschen Musikinstrumentenindustrie noch mehr wie bisher im Auslande Bahn zu brechen. Dass es der Firma C. W. Moritz schon oft gelungen ist, die ausländische Konkurrenz zu besiegen, davon geben die ihr von vielen Militär- und Privatkanpellen des In- und Auslandes übersandten ehrenvollen Zeugnisse Kenntniss. Es wird wohl auch für manchen unserer Leser von Interesse sein zu erfahren, dass die Firma C. W. Moritz neuerdings die Kaiserliche Schutztruppe mit Musikinstrumenten versehen hat.«<sup>662</sup>

Die Fabrik produzierte bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs äußerst erfolgreich. Die Reputation lässt sich auch daran erkennen, dass Camillo Moritz zu mehreren Ehrenämtern bestellt wurde:

- 10. Juni 1904: Vereidigung als Sachverständiger für die Bezirke des Berliner Landgerichts I und II sowie des Kammergerichts;
- 23. Februar 1906: Vereidigung als Sachverständiger für die Bezirke des Berliner Landgerichts III;
- 1907: Mitglied im Preisrichterkollegium der Deutschen Armee-, Marine- und Kolonialausstellung;
- 1907: Initiierendes Gründungsmitglied des »Schutzverbandes Deutscher Blasinstrumenten-Fabrikanten«.<sup>663</sup>

Der Erste Weltkrieg bedeutete für die Firma eine Zäsur. Es gelang zwar, das Geschäft in den 1920er und 1930er Jahren wieder aufzubauen, die Größe und Bedeutung von C. W. Moritz der Zeit vor 1914 konnte jedoch nicht wieder erreicht werden. 1931 verstarb Carl Willy Hermann, so dass Camillo Walter Arthur die Firma mit seinem Sohn Camillo Willy Hans Moritz (1906–1968) weiterführen musste,

<sup>662</sup> »Der Neubau der Fabrik von C. W. Moritz in Berlin«. Zur Ausrüstung der Kaiserlichen Schutztruppe in Kamerun vgl. auch Abbildung 76.

<sup>663</sup> Vgl. C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 14.

der bereits seit 1925 in der Werkstatt mitarbeitete. Camillo Walter Arthur Moritz beschäftigte sich auch theoretisch mit der Akustik und Bauweise von Orchesterinstrumenten, speziell mit den Blasinstrumenten. Seine Erfahrungen und sein Wissen hierüber brachte er in dem Buch *Die Orchester-Instrumente in akustischer und technischer Betrachtung* zu Papier, das 1942 erschien. Der Zweite Weltkrieg bedeutete für die Firma C. W. Moritz einen weiteren schweren wirtschaftlichen Einschnitt, von dem sie sich nie erholen sollte. Nach dem Tod von Camillo Walter Arthur Moritz im Jahr 1946 führte Camillo Willy Hans Moritz die Firma noch einige Jahre weiter. Der Erfolg blieb jedoch aus, so dass er die Werkstatt im Jahr 1955 auflösen musste.

### 13.2 Instrumente der Werkstatt Moritz

Instrumente der Werkstatt von Johann Gottfried Moritz aus der Zeit vor 1819 sind nach derzeitigem Forschungsstand nicht erhalten. Wie bereits in der Firmengeschichte beschrieben wurde, arbeitete Moritz unter anderem für Joseph Caspar Gabler und Johann Wendelin Weisse. Inwieweit Johann Gottfried Moritz bei der Herstellung von erhaltenen Instrumenten mit den Signaturen dieser Hersteller beteiligt war, konnte aufgrund fehlender Vergleichsinstrumente nicht geklärt werden.

Das älteste überlieferte Instrument von Johann Gottfried Moritz ist bei Sachs abgebildet. Dabei handelt es sich um ein Ventilhorn mit zwei Stölzelventilen und einem Halbtonzug (vgl. Abbildung 77) sowie folgender Signatur auf dem Kranz:

»N<sup>o</sup> 84 / J. G. Moritz / Königl. Hof / Instrumentenmacher / in  
Berlin.«<sup>664</sup>

Während die signierte Nummer 84 auf ein frühes Instrument Moritz' hindeutet, weist die Form des Ventildeckels auf die Zeit zwischen 1828 und 1833. Denn die von Stölzel entworfenen Ventile in frühen Versionen sind mit einem separaten und über zwei kleine Schrauben befestigten Deckel von oben verschlossen.<sup>665</sup> Das in Abbildung 77 dargestellte Ventilhorn besitzt jedoch bereits Gewindedeckel, die trotz des Alters des Fotos gut zu erkennen sind. Möglicherweise ist dies sogar eine Entwicklung Johann Gottfried Moritz', die er erst nach Ablauf der Patentschutzfrist für

<sup>664</sup>Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente*, Sp. 218.

<sup>665</sup>Siehe hierzu die Beschreibung einer zweiventiligen Trompete von Griessling & Schlott (Mdlm Inv.-Nr. E.1542) in Kapitel 11.2.

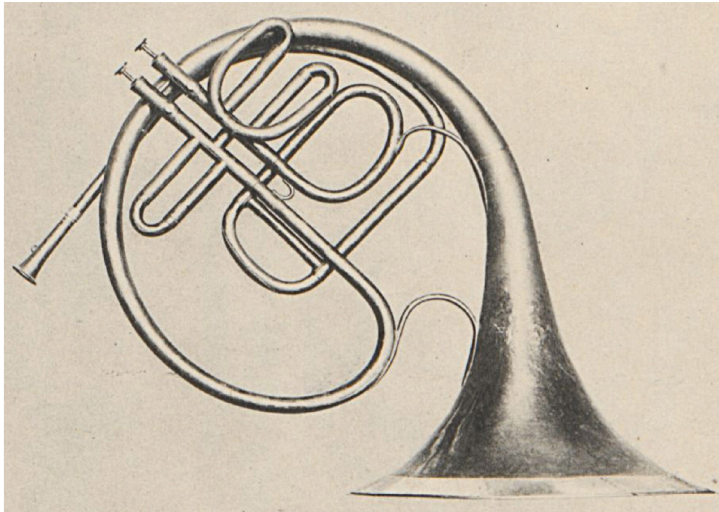


Abbildung 77: Ventilhorn in F. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1820–1833. Zwei Stölzelventile, Halbtonzug. MIM Kat.-Nr. 978 (Kriegsverlust). Abbildung aus Curt Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog von Curt Sachs. Mit 30 Lichtdrucktafeln und 34 Textabbildungen*, Berlin: Julius Bard, 1922, Tafel 21.

Stölzel umsetzen konnte. Diese Ausführung der Gewindedeckel wurde später bei nahezu sämtlichen Pumpventilen Standard, da sich hierdurch die Wartung der Ventile entscheidend vereinfachte. War bis dahin ein Schraubenzieher zum Herausnehmen und Reinigen des Ventilkolbens nötig, genügte nun das einfache Aufschrauben des Deckels. Auffällig sind darüber hinaus die U-förmig geschwungenen Stützen. Diese Elemente finden sich ebenso an Instrumenten der Firma J. C. Gabler seel. Erben, später auch an einer Trompete von C. W. Moritz aus dem Jahr 1857.<sup>666</sup>

Ein weiteres frühes Instrument Johann Gottfried Moritz' zählt zu den Kriegsverlusten (MIM Kat.-Nr. 718). Laut Sachs besaß dieses Klappenhorn aus Messing »mit 7 Klappen auf dem gemusterten Kranz die Inschrift: J. G. Moritz / in Berlin.«<sup>667</sup> Der hier fehlende Zusatz »Königlicher Hof-Instrumentenmacher« ist bei

<sup>666</sup>Vgl. hierzu die Beschreibung einer Trompete mit zwei Berliner Pumpenventilen, GNM Inv.-Nr. MIR 134, in Kapitel 9.2. Bei dem Instrument von C. W. Moritz handelt es sich um eine Trompete aus Neusilber mit zwei Berliner Pumpenventilen (Ganzton, Halbton), MIM Kat.-Nr. 4436.

<sup>667</sup>Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente*, Sp. 205.



späteren Instrumenten Johann Gottfried Moritz' *immer* zu finden, so dass dieses Klappenhorn in die Zeit vor 1819 zu verorten ist. Das Instrument ist bei Sachs nicht abgebildet.

Das Museum Viadrina Frankfurt (Oder) besitzt in seiner Sammlung mit einem Klappenhorn ein ähnliches Instrument von Johann Gottfried Moritz, allerdings aus der Zeit zwischen 1835 und 1840 (MVF Inv.-Nr. VJ/234, siehe Abbildung 78). Auf dem breiten Kranz ist die Signatur

»J. G. Moritz / Königl. Hof Instrumentenmacher / und Academischer  
Künstler / in Berlin«

graviert, daneben ein preußischer Adler sowie das Monogramm »FR« in der Bedeutung »Fridericus Rex«. Zusätzlich findet sich noch mit »14 R.« eine nicht näher aufzulösende Besitzerangabe, vermutlich eines Regiments.

An diesem Instrument ist auch erkennbar, dass Carl Wilhelm Moritz die Werkstatt seines Vaters nach und nach übernahm. Der am Klappenhorn befindliche Spitzknauf wurde charakteristisch für die trompetenförmigen<sup>668</sup> Instrumente der Firma C. W. Moritz der folgenden zwei Jahrzehnte.

Im Jahr 1833 ging Wilhelm Wieprecht auf die Werkstatt zu und begann gemeinsam mit Johann Gottfried und Carl Wilhelm Moritz die Berliner Pumpenventile zu entwickeln. Auch wenn der Patentantrag abgelehnt wurde, arbeiteten beide Erfinder weiter mit ihrem Ventiltyp, der bereits im Kapitel 12.1 ausführlicher beschrieben wurde. Parallel verfolgten sie die Konstruktion einer Metallblasinstrumentenfamilie mit einheitlicher Mensur von der Sopran- bis zur Basslage, den sogenannten Preußischen Kornetten.<sup>669</sup>

Prominentester Vertreter dieser Familie ist die Basstuba<sup>670</sup>, ohne deren weiterentwickelte Versionen heute kein Orchester mehr denkbar ist. Konstruiert wurde dieses Instrument aus dem Bestreben heraus, das Bassfundament der Ensembles

<sup>668</sup>Hierunter sollen in diesem Kontext Instrumente verstanden werden, deren Schalltrichter vom Spieler aus gesehen während des Spiels nach vorn zeigt.

<sup>669</sup>Hinsichtlich dieses Begriffs existiert eine Uneinheitlichkeit. Einerseits bezeichnet er die komplette Instrumentenfamilie, andererseits werden damit vor allem die Sopran- und ggf. Alt-Kornette dieser Gruppe so benannt.

<sup>670</sup>Hier und nachfolgend wird die moderne Schreibweise »Basstuba« (statt »Baß-Tuba«) verwendet, sofern keine Quellen zitiert werden. Hiermit sind im Rahmen dieser Arbeit grundsätzlich Instrumente nach der Bauart von Wieprecht und Moritz gemeint.

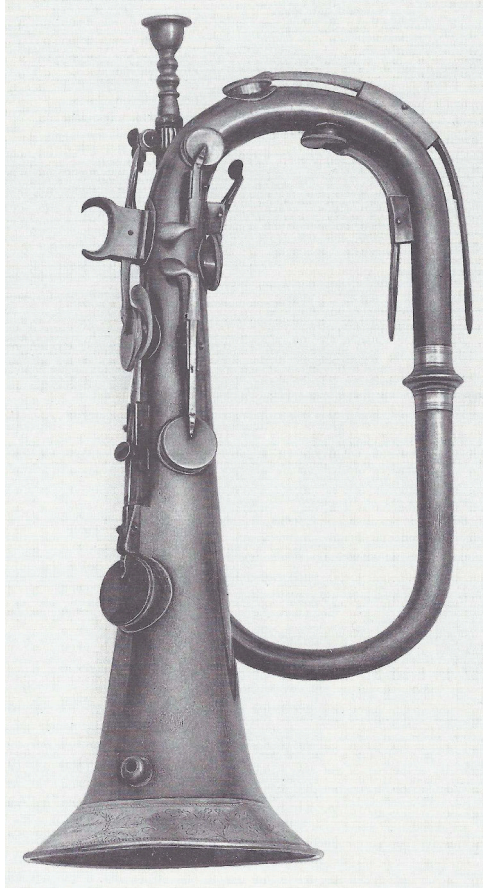


Abbildung 78: Klappenhorn von Johann Gottfried Moritz, Berlin 1835–1840. 6 Klappen. Museum Viadrina Frankfurt (Oder), Inv.-Nr. V/J234. Abbildung aus Herbert Heyde: *Historische Musikinstrumente der Staatlichen Reka-Sammlung am Bezirksmuseum Viadrina Frankfurt (Oder)*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, Tafel 74.

zu stärken. Bei den bereits seit 1817 existierenden Bass-Ophikleiden ist »der Klang der tiefen Töne etwas rau, die Mitteltöne sind dem Serpent ähnlich.«<sup>671</sup> Auch reichte deren Ambitus nicht genügend in die Tiefe. Das von Joseph Riedl konstruierte dreiventilige Bombardon teilte letztere Probleme. Wieprecht und Moritz beseitigten mit ihrer Basstuba genau diese Nachteile. Durch die Ausstattung mit fünf Ventilen konnte die klingende Länge bedeutend in die Tiefe erweitert werden. Die von Moritz entwickelte Mensur bevorzugte die Grundtönigkeit, so dass das Instrument ein tragendes und voluminöses Bassfundament sowie eine variable Mittellage unterstützte. Diese Mensur führte »auch zu jenem samtigen Klang im Piano [...], der die preußische Tuba u. a. auszeichnet.«<sup>672</sup> In der oberen Lage klang die Basstuba im Gegensatz zur Ophikleide nicht so kräftig. Dies war aber auch nicht der primäre Konstruktionszweck, da hierfür die Instrumente der anderen Register zur Verfügung standen. Wilhelm Wieprecht und Johann Gottfried Moritz reichten am 18. Juli 1835 den Patentantrag ein, am 9. August 1835 sendete Wieprecht eine ausführliche Beschreibung des Instruments nach, der er auch eine Zeichnung der Basstuba beifügte (vgl. Abbildung 79). Das zehnjährige Patent für die Basstuba wurde den beiden Erfindern am 12. September 1835 zugesprochen.

Das Musikinstrumenten-Museum Berlin besitzt in seiner Sammlung die weltweit älteste erhaltene Basstuba von den Erfindern des Instruments (MIM Kat.-Nr. 4456, vgl. Abbildung 80). Über die Fertigung dieser Tuben wurde von Beginn der Produktion bis Ende 1844 Buch geführt, da Wieprecht pro verkauftem Instrument eine Provision von Moritz erhielt. Die Laufzeit dieses Quittungsbuchs korrespondiert in etwa mit der Patentlaufzeit von zehn Jahren. Die ersten beiden Tuben wurden jedoch bereits vor dem Patentantrag ausgeliefert.<sup>673</sup> Wie schleppend die Tuba trotz aller guten Kritik eingeführt wurde, zeigt sich daran, dass das Quittungsbuch mit der Nummer 84 endet, d. h. es wurden von der Werkstatt Moritz im Durchschnitt acht bis neun Tuben jährlich produziert, was hinsichtlich der Menge an Orchestern und Militärkapellen in dieser Zeit eine überschaubare Anzahl ist.

Die Tuba MIM Kat.-Nr. 4456 entspricht, von wenigen kleineren Details ab-

<sup>671</sup>Franz Ludwig Schubert: *Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart. Faßlich dargestellt von F. L. Schubert*, Leipzig: Carl Merseburger, 1862, S. 94.

<sup>672</sup>Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 229.

<sup>673</sup>Die erste Basstuba ging am 27. Februar 1835 an das Königlich 2. Garde-Infanterie-Regiment in Berlin, die zweite Basstuba am 20. März 1835 an das Königlich 2. Ulanen-Regiment zu Gleiwitz.

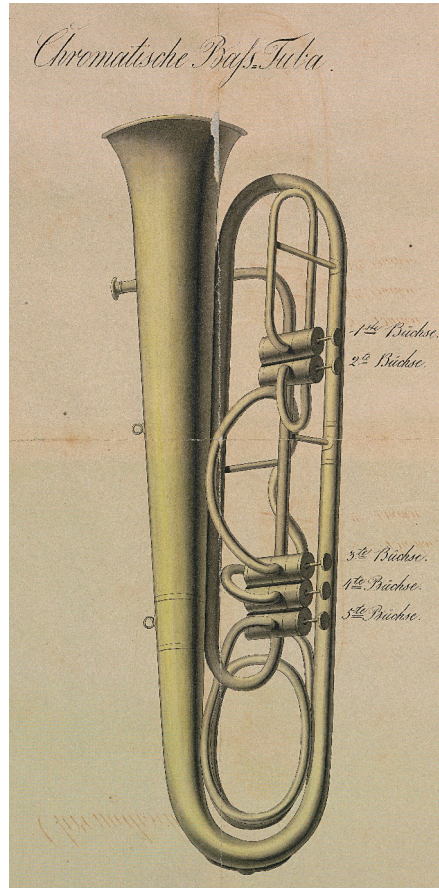


Abbildung 79: Abbildung der Chromatischen Baß-Tuba aus dem Patentantrag Wilhelm Wieprechts vom 9. August 1835. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120 TD Technische Deputation, Patente Schriften W167*, (= Acta betreffend der Erfindung der Bass-Tuba).



Abbildung 80: Basstuba. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1839. 5 Berliner Pumpenventile. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4456. Foto: schnepp renou.

gesehen, der dem Patentantrag beigefügten Zeichnung. Charakteristisch für die gesamte von Wieprecht erdachte Instrumentenfamilie ist die fehlende bzw. nur sehr geringe Ausladung des Schallstücks.<sup>674</sup> Ein Novum bildete die Erweiterung auf fünf Ventile, was die bereits angesprochene Ausweitung des Ambitus in die Tiefe ermöglicht. Vom Mundrohr beginnend erniedrigen die Ventile in der Reihenfolge Ganzton – Halbton sowie Ganzton – Halbton – Quarte. Die von Wieprecht theoretisch berechnete Ventilanordnung hatte das Ziel, die in normal in F stehende Tuba über die Ventile bis zu  $Ge_1$  nach unten zu erweitern. In der Praxis ging das Vorhaben jedoch nicht ganz auf: das Betätigen mehrerer Ventile gleichzeitig bringt immer einen »akustischen Verlust« ein. Bei einer fünfventiligen Tuba summiert sich dieses Phänomen und der Bläser stößt an seine Grenzen: im Falle der Wieprecht-Moritz'schen Tuba konnten die Töne  $As_1$ ,  $G_1$  und  $Ge_1$  nur mit einer sehr starken Ansatzkorrektur erreicht werden, der tiefste Ton ist dabei nur sehr unsicher zu erreichen und damit in der Praxis unbrauchbar.<sup>675</sup>

Wie bereits angesprochen, ging es Wieprecht vor allem darum, eine Instrumentenfamilie zu schaffen. Die Tuba bildete den Abschluss dieser Entwicklung, bereits zwei Jahre vorher führte er die ersten Sopran-Kornette in die preußische Militärmusik ein, welche er ebenfalls mit Moritz entwickelte. MIM Kat.-Nr. 3096 (vgl. Abbildung 81) stellt ein späteres Beispiel dieses Typs dar. Die drei Berliner Pumpenventile werden innovativ über ein Drückwerk betätigt. Die Hebel steuern direkt unter den Deckeln befindliche Spiralzugfedern an, welche bei Betätigung des Drückers die Ventilkolben anheben. Auch wenn dieses System für den Spieler etwas ergonomischer ist, konnte es sich aufgrund der höheren Fehleranfälligkeit und komplizierteren Wartungsmöglichkeit nicht durchsetzen. Die Ventile vertiefen in der Reihenfolge Ganzton – Halbton – Zweiton. Carl Wilhelm Moritz setzte an diesen Instrumenten die Tradition seines Vaters fort und damit auch Einflüsse der Leipziger Bauweise. Auch das Sopran-Kornett wurde mit einem vergleichsweise breitem Zierkranz aus Neusilber versehen, welcher mit der Gravur »C. W. Moritz / Königl. Hof Instrumentenmacher / Friedrichsgracht № 50 in Berlin«, beiderseits davon mit Pflanzenmotiven und Halbmond versehen ist.<sup>676</sup> Die zwei- bis mehrfach gerillten Zwingen sowie der am unteren Rohrbogen angebrachte Spitzknauf sind typische

<sup>674</sup>Der Schallstückdurchmesser von MIM Kat.-Nr. 4456 beträgt lediglich 193 mm.

<sup>675</sup>Vgl. Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 229.

<sup>676</sup>Vgl. hierzu auch Krickeberg und Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*, S. 65.



Abbildung 81: Flügelhorn bzw. Preussisches Sopran-Kornett. C. W. Moritz, Berlin 1842/1843. 3 Berliner Pumpenventile, Drückwerk mit Spiralzugfedern. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 3096. Foto: schnepp renou.

Elemente der Werkstatt unter Carl Wilhelm Moritz. Aufgrund der Adressangabe in der Signatur lässt sich das Instrument sicher auf die Baujahre 1841–1843 datieren, da lediglich das Berliner Adressbuch von 1843 die »Friedrichsgracht 50« als Firmensitz ausweist.<sup>677</sup>

Ein weiteres, äußerst prachtvolles Instrument aus der Werkstatt in der Friedrichsgracht 50 findet sich im Bestand des Historischen Museums Basel. Hierbei handelt es sich um eine Bass-Zugposaune, die für Friedrich Prinz der Niederlande angefertigt wurde (vgl. Abbildung 82). Sie ist eines der »silbernen Blase-Instrumente«, für die sich Friedrich Prinz der Niederlande in seinem Schreiben vom 26. April 1842 bei Carl Wilhelm Moritz bedankte.<sup>678</sup> Die Posaune ist äußerst reich verziert, vor allem mit aufwendig gerillten Zwingen und Stützen. Der künstlerisch mit floralen

<sup>677</sup>Der Eintrag von 1843 lautet »Moritz, C. W. König[ischer]. Hof=Instrumentenmacher, Friedrichsgracht 50. F[irma]. C. W. Moritz.« Vgl. Boicke (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungsanzeiger*, Jahrgang 1843, I. S. 300.

<sup>678</sup>Vgl. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, Mappe 24. Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 13.1.2.



Abbildung 82: Bass-Zugposaune in F. C. W. Moritz, Berlin 1841. Gesamtansicht. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1980.2340. Foto: Christian Breternitz.



Abbildung 83: Bass-Zugposaune in F. C. W. Moritz, Berlin 1841. Detailansicht Kranz mit Gravur. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1980.2340. Foto: Christian Breternitz.



Elementen gravierte Kranz weist im Halbkreis um das Wappen des niederländischen Herrscherhauses mit dem Wahlspruch »JE MAINTIENDRAI« folgende Inschrift auf: »Friedrich Prinz der Niederlande / Chef des 15<sup>ten</sup> Königl. Preuss. Inf. Regt<sup>s</sup> seit 21 Juli 1816 / Dem Regiment / am 21 Juli 1841.« Auf der gegenüberliegenden Seite am kleinen Abschluss des Kranzes befindet sich umlaufend die Herstellergravur »Verfertigt von C. W. Moritz. Königl: Hof Instrumentenmacher, Friedrichsgracht № 50 in Berlin.« (vgl. Abbildung 83).

Wenn Wilhelm Wieprecht in seiner Empfehlung für Johann Carl Albert Moritz vom 14. Dezember 1861 schrieb, dass der Metallblasinstrumentenmacher die Lösung erbrachte für die »schon seit vielen Jahren gestellte Aufgabe: Hörner in der Kreisform von der kleinsten bis zur größten Dimension für Sopran, Alt, Tenor, Bariton u[nd] Baß herzustellen«, so geht auch das auf die Idee seiner gemeinsamen Instrumentenfamilie zurück. Ein Beispiel für ein solch Instrument der Alt-Lage findet sich in der Sammlung des Deutschen Museums München (DM Inv.-Nr. 17186, vgl. Abbildung 84). Das Altkornett ähnelt in der Mensur den Flügelhörnern Wieprecht-Moritz'scher Bauweise mit frontal ausgerichtetem Schallbecher. Auffällig, aber ebenfalls typisch für diese Schule ist der im Vergleich zu einem Horninstrument nur schwach ausladende Schallbecher. Die drei Drehventile werden über ein Trommeldrückwerk angesteuert. Für die vorrangig militärmusikalische Konzeption des Instruments und die grundsätzliche Form als Kornett spricht auch die rechtsgriffige Anlage des Drückwerks. Hierdurch konnte das Altkornett auch problemlos von Musikern gespielt werden, die sonst auf Instrumenten in Flügelhorn- oder Trompetenform musizierten.

Auch wenn die Berliner Pumpenventile aufgrund der Einflusses von Wilhelm Wieprecht den Berliner und auch preußischen Metallblasinstrumentenbau lange Zeit dominierten: an Hörnern bzw. Instrumenten in Hornform konnten sie sich nicht durchsetzen. Diese Instrumentengruppe wurde zunächst von den Doppelrohrschubventilen<sup>679</sup>, ab Mitte der 1830er Jahre zunehmend von den Drehventilen

<sup>679</sup>Die sogenannten Doppelrohrschubventile wurden von Christian Friedrich Sattler (1778–1842) in Leipzig erfunden. Spätestens im Juni 1821 gelangten sie zur Serienreife. Diese Ventilform verbreitete sich rasch im süddeutschen Raum bis nach Wien. Bereits 1823 stellten Joseph Kail (1795–1871) und Joseph Riedl (ca. 1788–1837) eine stark verbesserte Version vor, die 1830 von Leopold Uhlmann (1806–1878) unter anderem hinsichtlich des Drückermechanismus verfeinert wurde. Aufgrund dieses starken Bezugs zu Wien fand das mit diesem Ventiltyp ausgestattete Horn unter dem Begriff »Wiener Horn« Eingang in die Ensembles. Es ist ein reines F-Horn mit einer im Vergleich zum modernen Doppelhorn engeren Mensur. Hierdurch werden mehr Teiltöne erzeugt,



Abbildung 84: Preußisches Altkornett. C. W. Moritz, Berlin ca. 1845–1870 (?). 3 Drehventile, Kreisform, rechtsgriffig. Deutsches Museum, Inv.-Nr. 17186.

dominiert. Ein Drückwerk lässt sich in Verbindung mit den Berliner Pumpenventilen nur mit höherer Fehleranfälligkeit erkaufen (siehe die Ausführungen zu MIM Kat.-Nr. 3096). Bei Doppelrohrschub- und Drehventilen hingegen ermöglicht eine solche Ansteuerung eine bessere Ergonomie für den Spieler und eine größere Flexibilität für den Metallblasinstrumentenmacher, da die Ventilmaschine nicht mehr an den Rand des Kreises, sondern weiter in dessen Mitte verlegt werden kann.

Nichtsdestotrotz versuchten Johann Gottfried und Carl Wilhelm Moritz kurz nach der Erfindung der Berliner Pumpenventile, auch Orchesterhörner mit diesem Ventiltyp auszustatten. Beispiele aus der Zeit zwischen 1835 und 1840 sind die beiden Waldhörner MIM Kat.-Nr. 5194 und MIM Kat.-Nr. 4366.

Das Horn MIM Inv.-Nr. 5194 basiert auf dem Orchesterhorn nach Raoux-Türschmidt und lässt sich vereinfacht als ein *Cor solo* beschreiben, dessen erste

---

was in einem helleren Klang des Instruments resultiert. Die Doppelrohrschubventile erlauben sehr weiche Bildungen im Legato. Der spezielle Klang dieser Wiener Hörner wird noch heute von einigen Orchestern geschätzt. Die Hornisten der Wiener Philharmoniker sind bis heute verpflichtet, Wiener Hörner zu spielen.



Abbildung 85: Waldhorn in F. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1835–1840. 2 Berliner Pumpenventile (Ganzton, Halbton). 2 Inventionsbögen. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 5194. Foto: schnepp renou.

Windung etwa am tiefsten Punkt des Kreises<sup>680</sup> zurückgeführt wird, um die Ventilmaschine anzusteuern. Nach Passage derselben windet sich der Rohrverlauf bis etwa zum höchsten Punkt des Kreises, um im Weiteren dem Standardverlauf eines *Cor solo* bis zum Schalltrichter zu folgen. Die Rundstütze im inneren Bogen sowie das Mundrohr bestehen aus mit Rillen versehenem Neusilber. Aus dem gleichen Material sind die zweifach gerillten Zwingen, die facettierten Stützenfüße an Mundrohr und Schallstück sowie der Kranz gefertigt. Letzterer ist mit einem gravierten Blumenmuster sowie der Inschrift »J. G. Moritz, / Königl. Hof=Instrumentenmacher / und Academischer Künstler / in Berlin« versehen. Laut Überlieferung soll dieses Horn im Besitz der im 19. Jahrhundert berühmten Hornistenfamilie Schunke gewesen sein. Erstbesitzer war Johann Andreas Schunke (1780–1849), der seit 1812 bei der

<sup>680</sup> Als »Kreis« werden beim Horn die Teile beschrieben, die eine kreisrunde Form beschreiben, d. h. bei Naturhörnern in der Regel der Bereich nach dem Mundrohr bis zum Beginn des Schallstücks. Die Lageangaben erfolgen nach der in Musikinstrumentenmuseen üblichen Dokumentationsweise. Diese gehen bei den Messungen am Horn von einem auf das Schallstück aufgestellte Instrument aus. Vgl. hierzu u. a. auch Krickeberg und Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*.



Abbildung 86: Waldhorn in F. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1835–1840. 3 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Ganzton; Kombinationsstift, um das dritte mit dem zweiten Ventil zu koppeln). Ventilmaschine entfernbar. 5 Inventionsbögen (nicht abgebildet). Gesamtansicht. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4366. Foto: schnepp renou

Königlichen Kapelle in Berlin als Solohornist angestellt war und 1834 pensioniert wurde.<sup>681</sup> Sein älterer Bruder Johann Gottfried Schunke (1777–1861) war nach Stationen in Magdeburg, Berlin und Kassel an der Königlichen Kapelle in Stuttgart als Waldhornist angestellt.<sup>682</sup> Während eines Besuchs in Berlin in den Jahren nach Johann Andreas' Pensionierung kaufte Johann Gottfried ihm das Horn ab und übergab es seinem Sohn Michael Friedrich Ernst Schunke (1812–1876), der ebenfalls als Königlich Hofmusikus in Stuttgart wirkte.<sup>683</sup>

Mit dem Horn MIM Kat.-Nr. 4366 ging Moritz noch einen Schritt weiter, denn er verbaute drei Ventile. Die klassische Form nach Raoux-Türrschmidt, die auch hier weiter verfolgt wurde, stößt an einem mit drei Berliner Pumpenventilen versehenen Horn jedoch an seine Grenzen. Dieses Waldhorn besitzt einige besondere Merkmale. Die Ventile sind in der Anordnung Ganzton – Halbton – Ganzton angebracht. Am

<sup>681</sup>Vgl. hierzu auch Kapitel 12.2.

<sup>682</sup>Vgl. Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 538 f.

<sup>683</sup>Vgl. Krickeberg und Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*, S. 114 f.



Abbildung 87: Waldhorn in F. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1835–1840. Details von Ventilmaschine und Rohrverlauf. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4366.

Drücker des dritten Ventils (Ganzton) befindet sich zusätzlich ein kleines Plättchen, so dass der Drücker die Form einer »8« einnimmt. Der kleinere Teil der »8« dient dazu, einen zunächst parallel unter dem Plättchen verlaufenden (und danach zweimal leicht gebogenen) kleinen Hebel zu bewegen, welcher hierdurch unter das Drückplättchen des mittleren Ventils (Halbton) gleiten kann.<sup>684</sup> In dieser Stellung kann der Spieler beim Drücken des Halbtonventils das zweite Ganztonventil mit bewegen und erhält so eine Vertiefung um anderthalb Töne. Der obere Teil der »8« dient gleichwohl auch der Überbrückung einer Lücke zwischen den Ventildrückern, da aufgrund der Platzproblematik im Inneren des Kreises die Ein- und Ausgänge des mittleren Ventils nur mit Kompromissen an den optimalen Positionen angebracht werden konnten (siehe Abbildung 87). Gleichfalls kann der Spieler bei Nutzung der Ventilkombination über diesen kleinen Teil der »8« durch Verlagerung der Fingerposition unterstützend das dritte Ganztonventil mit drücken, da die Auslösung der Ventilkombination bei ausschließlicher Betätigung des mittleren Drückers nur mit erhöhtem Kraftaufwand möglich ist. Eine Lösung hierfür liegt in der Verlagerung der Ventilmaschine und dem Einsatz eines Drückwerks. Durch letzteres konnte er die Abstände zwischen den Ventilen vergrößern, gleichzeitig können die Drücker der optimalen Spielposition angepasst werden. Im Gegensatz zu Drehventilen sind Pumpventile mit Drückwerk jedoch schwerer und unpräziser zu spielen. In Summe finden sich hier die Gründe, warum moderne Ventilhörner in aller Regel mit Drehventilen und Drückwerk ausgestattet sind. Auch die Doppelrohrschubventilen der »Wiener Hörner« werden über solch eine Mechanik angesprochen.

Sofern die Ventilmaschine (inklusive zugehörigem Bogen für die F-Stimmung) nicht zum Einsatz kommen soll, kann sie entfernt und durch Inventionsbögen ersetzt werden. Dem Horn liegt ein Satz von fünf solcher Bögen bei, die das Instrument wahlweise nach F, E, D, C, oder Es<sub>1</sub> stimmen.<sup>685</sup>

Stilistisch finden sich an dem Waldhorn die typischen Baumerkmale von Johann Gottfried Moritz' Leipziger Ausbildung wieder, die im Zusammenspiel mit dem Wirken August Friedrich Krauses und Joseph Caspar Gablers nunmehr auch als typische Merkmale des Berliner Metallblasinstrumentenbaus gelten. Hierzu zählen der breite Zierkranz, hier mit Eichenzweigen und Eicheln verziert sowie der Gravur »№ 75 / [Rankenwerk] / gefertigt / von / J. G. Moritz / Königl.

<sup>684</sup>Vgl. hierzu auch Krickeberg und Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*, S. 116.

<sup>685</sup>Diese Inventionsbögen sind unterschiedlich gewunden: einwindig (Es<sub>1</sub>, F und E), zweiwindig (D) und dreiwindig (E). Vgl. ebd., S. 116.

Hof/Instrumentenmacher/in Berlin/u. Academischer Künstler« versehen. Typisch sind auch die gerillten Rundstützen, hier in einer sehr ausgeprägten Zierform. Kleinere, profilierte und stabförmige Stützen finden sich an der Ventilmaschine. Das Waldhorn ist insgesamt sehr reich verziert, selbst die Stützen an Mundrohrzwinge und Schallstück sind facettiert. Dies sowie die Fertigung aus Neusilber mit einem Kranz aus vergoldetem Messing weist dieses Instrument eindeutig als repräsentatives Objekt aus. Da es sich bis zum Übergang an das Musikinstrumenten-Museum Berlin im Familienbesitz von Moritz befand, ist davon auszugehen, dass es vorrangig Werbezwecken diene.

Die Geschichte der Firma Moritz im 19. Jahrhundert zeichnet sich durch eine kontinuierliche Entwicklungsarbeit aus. Hierzu zählt auch die 1838 konstruierte Tenortuba, welche eine verkleinerte Form der Basstuba mit lediglich drei Ventilen darstellt. 1841 produzierte die Werkstatt nach eigenen Angaben ein B-Kornett, ein Jahr später wurde das Hoch-Es-Pikkolo-Kornett vorgestellt.<sup>686</sup>

In den Kapiteln 2 und 3 wurde dargestellt, dass sich die Militärmusik und die Orchestermusik im 19. Jahrhundert immer weiter vermischen. Dies lässt sich auch an den Instrumenten ablesen, wie zwei ähnliche Trompeten der Firma C. W. Moritz zeigen. MIM Kat.-Nr. 4436 (vgl. Abbildung 88) wurde nahezu komplett aus Neusilber gefertigt. Diese Besonderheit erklärt sich beim Blick auf eine in Schreifschrift eingebrachte Gravur auf dem Schallstück: »Dem Stabstrompeter H. Rogall / zum 50jährigen Dienstjubiläum / vom Trompeter Chor / der reit[enden]: Garde: Artillerie. / (Fahne, Kanonenkugeln, gekreuzte Kanonenrohre und Säbel, Kanonenwischer) / 1857«. <sup>687</sup> Der Kranz ist reich verziert und mit der Herstellersignatur »C. W. Moritz. / Königl. Hof Instrumentenmacher. / Gips St: 15 in Berlin.« versehen. Einen weiteren Hinweis auf die Konzeption als Militärintstrument liefert der Knauf am unteren Rohrbogen. Umlaufende Riefen an Stützen, Zwingen und Mundrohrhülse werfen die Trompete optisch auf. Die Stützen aus geschmiedetem Rundmessing sind aufwendig in doppelter U- bzw. C-Form gestaltet. Bemerkenswert ist, dass sich die Ventilmaschine mit zwei Berliner Pumpenventilen abnehmen und durch Inventionsbögen ersetzen lässt. <sup>688</sup> Die Trompete zeigt damit beispielhaft, wie vielfältig (und auch uneinheitlich) das verwendete Instrumentarium noch in

<sup>686</sup>Vgl. C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 10.

<sup>687</sup>Angaben nach Krickeberg und Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*, S. 157.

<sup>688</sup>Vgl. ebd., S. 157.



Abbildung 88: Trompete in Es. C. W. Moritz, Berlin 1857. 2 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton), Ventilmaschine entfernbar und durch Inventionsbögen (nicht erhalten) ersetzbar. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4436. Foto: schnepp renou.

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war.

Nahezu baugleich ist eine Trompete von C. W. Moritz im Scenkonstmuseet (SKM Inv.-Nr. 139, vgl. Abbildungen 89 und 90). Laut Überlieferung zählte dieses Instrument zum Bestand der *Kungliga Operan* in Stockholm.<sup>689</sup> Die Trompete weist gegenüber MIM Kat.-Nr. 4436 Merkmale für den Einsatz in der »klassischen« Orchestermusik auf. Die den beiden Berliner Pumpenventilen zugehörigen Rohrbögen sind jeweils mit einem Stimmzug für die Feintonation versehen. Bei Militärinstrumenten wurde oft auf diese Einrichtung verzichtet, da die Stimmzüge als bewegliche Teile beim Einsatz im Feld verloren gehen können, was das Instrument unbrauchbar macht. Stilistisch weist die aus Messing gefertigte Trompete SKM Inv.-Nr. 139 die typischen Ziermerkmale auf. Die Mundrohrhülse, die (breiten) Stützen und Zwingen sind aus Neusilber gefertigt und mit Rillen und Hohlkehlen verziert, die schmalen Stützen als Balusterprofil mit mittiger Linse und U-förmigen Füßen ausgeführt. Auf den Zierknauf wurde im Gegensatz zu MIM Kat.-Nr. 4436 verzichtet.

<sup>689</sup>Dank geht an Nicholas Eastop vom Scenkonstmuseet für diese Information.





Abbildung 89: Trompete. C. W. Moritz, Berlin nach 1840. 2 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton) mit Stimmzügen. Gesamtansicht. Szenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. M129.



Abbildung 90: Trompete. C. W. Moritz, Berlin nach 1840. Detailansicht des Kranzes mit Signatur. Szenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. M129.

Das Ansehen und die Leistungsfähigkeit der Firma C. W. Moritz lässt sich auch an der Kostenabrechnung ablesen, die im Zuge der Einführung der neuen Orchesterstimmung 1863 erstellt wurde. Nachdem in Paris 1858 die Kammertonstimmung mit 435 Hz eingeführt worden war, sollten nun auch die Instrumente des Berliner Hoforchesters angepasst werden.<sup>690</sup> Hierdurch waren mehrere Neuanschaffungen und Umrüstungen vor allem im Bereich der Holz- und Metallblasinstrumente notwendig. Wie die in Anhang 22 angeführte Aufstellung zeigt, bekam C. W. Moritz den Zuschlag für einen Großteil der Metallblasinstrumente.

Johann Carl Albert Moritz setzte die Entwicklungstradition fort und konstruierte in seiner Zeit als Leiter der Firma laut Angaben in der Festschrift *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz* folgende Neuerungen und Verbesserungen im Bereich der Metallblasinstrumente:

1. 1866: Basstrompete mit drei Ventilen,
2. 1866: Kontrabass-Zugposaune in B,
3. 1874: Pikkolo-Kornett in Hoch-As,
4. 1876: Feldtrompete in B,
5. 1877: Neukonstruktion der Waldhorntuben für Richard Wagner,<sup>691</sup>
6. 1882: Vervollkommnung des B-Kornetts mit Drehventilen,
7. 1896: Drachentrompete.<sup>692</sup>

### 13.3 Instrumente für Kompositionen Richard Wagners

Sowohl die oben angegebene dreiventilige Basstrompete als auch die Kontrabass-Zugposaune stehen in direktem Zusammenhang mit Richard Wagner. Doch zunächst ein kurzer Rückblick: Für die Dresdner Hofkapelle ließ man laut Kapellinven-

<sup>690</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 46 & 48.

<sup>691</sup>Vgl. hierzu Kapitel 13.3.

<sup>692</sup>Vgl. C. W. Moritz *Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 11. Darüber hinaus werden noch folgende Erfindungen genannt:

- 1855 – Patentiertes Klaviaturkontrafagott (in Zusammenarbeit mit Wilhelm Wieprecht);
- 1882 – sogenannte »Patenttrommel« (Orchestertrommel mit Schrauben an beiden Seiten);
- 1894 – Alt- und Bassflöte sowie die d-e<sup>7</sup>- und g-a<sup>7</sup>-Trillerklappe für Flöten;
- 1895 – ein neues Cellofutteral;
- 1897 – vierröhriges, komplett aus Holz gefertigtes Kontrafagott;
- 1901 – Stimmregulierungsschraube für Rohrinstrumente, besonders Fagotte.

tar bereits 1844 eine Basstuba anschaffen.<sup>693</sup> In dieser Zeit wirkte Richard Wagner als Hofkapellmeister in Dresden. Die Anschaffung des Instruments wurde also auf seinen direkten Wunsch hin getätigt, denn er benötigte sie für die Aufführung seiner Oper *Der fliegende Holländer*. Auch wenn ein genauer Nachweis fehlt, so stammt dieses Instrument aller Wahrscheinlichkeit nach von C. W. Moritz. Zumindest aber war Richard Wagner mit Instrumenten dieser Werkstatt oder den Basstuben allgemein vertraut.

Hinsichtlich der dreiventiligen Basstrompete und der Kontrabass-Zugposaune ist für die weitere Verbindung nach Berlin Hans von Bülow (1830–1894) entscheidend, der von April 1855 bis 1863 das Stern'sche Konservatorium in der preußischen Hauptstadt leitete, bevor er 1864 als Hofkapellmeister an die königlich bayerische Hofkapelle nach München berufen wurde. In Berlin stand von Bülow auch in Kontakt mit Wilhelm Wieprecht und der Firma C. W. Moritz. Schon allein dadurch wusste er um die Expertise der Werkstatt im Bereich der tiefen Metallblasinstrumente. Von Bülow nahm die Partiturvorschriften Wagners durchaus wörtlich, denn für die Basstubastimme in *Tristan und Isolde* kaufte er bei C. W. Moritz in Berlin solch ein Instrument.<sup>694</sup> Dies zeigt auch den Stellenwert der »Basstuba« in dieser Zeit, denn unter diesem Namen wurde das Instrument nach der Bauart von Wieprecht und Moritz verstanden.<sup>695</sup>

Von Bülow, gebürtiger Dresdner und seit seinem Besuch einer Aufführung von *Rienzi*<sup>696</sup> am königlichen Hoftheater Dresden im Jahr 1842 begeisterter Anhänger Wagners, war nach *Tristan und Isolde* auch kurze Zeit später mit der Umsetzung von *Rheingold* betraut. Richard Wagner nannte in seiner Partitur konkrete Instrumentenbezeichnungen, die sich in der Praxis jedoch als Herausforderung darstellten. Hierbei handelte es sich um die angegebenen Bassinstrumente Basstrompete, Kontrabassposaune und Kontrabasstuba. Von Bülow wandte sich hiermit an Wilhelm

<sup>693</sup>Vgl. Birgit Heise: »Metallblasinstrumente«, in: *Goldene Klänge im mystischen Grund. Musikinstrumente für Richard Wagner*, hrsg. v. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Leipzig: Koehler & Amelang, 2013, S. 14–35, hier: S. 22.

<sup>694</sup>Vgl. Erich Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, Augsburg: Wissner, 1993, S. 202. Entgegen den Angaben Tremmels handelte es sich nicht um »Carl Wilhelm Moritz (d. J.)«, sondern um die unter Johann Carl Albert Moritz und seinem Bruder Wilhelm Moritz fortgeführte Firma C. W. Moritz.

<sup>695</sup>Hier ist vor allem scharf abzugrenzen zu den in Österreich verbreiteten Bombardons und den Bass-Saxhörnern in Frankreich.

<sup>696</sup>Wagner schrieb für *Rienzi* als Bassinstrumente u. a. Serpent und Ophikleide vor.

Wieprecht in Berlin. Während Basstrompeten an sich nichts Neues darstellten und schon in einem Preisverzeichnis von Heinrich Stölzel aus dem Jahr 1828 gelistet waren,<sup>697</sup> wurde die Herstellung von Kontrabassposaune und Kontrabasstuba weitaus herausfordernder.

Als Lösungsansatz für die Basstrompete schlug Wieprecht ein Instrument in  $F_1$  vor, welches über Stimmzug und Bögen nach  $E_1$  und  $Es_1$  umgestimmt werden konnte. Für die Kontrabassposaune schwebte dem Berliner Musikdirektor ein Instrument mit Doppelzug vor. Unter einer Kontrabasstuba konnte sich auch Wieprecht nichts eindeutiges vorstellen und stellte verschiedene Varianten vor. Diese waren eine »Baß-(Contra)-Tuba in  $Es$  mit 6 Ventilen« (auf  $Es_1$ ) und eine »Contrabaß=Tuba in  $F$ -Rohrlänge (Nochmal so lang gedacht als die bekannte Basstuba mit 5 Ventilen) [...]«. <sup>698</sup> Wieprecht erläuterte hierzu wie folgt:

»Über die Angabe der Contrabaß-Tuba bin ich in Zweifel, denn die bekannte Baßtuba in  $F$  mit Ventilen umschließt völlig den Tonumfang [bis  $Es$ ], welcher in der Beilage Ihres geehrten Schreibens vorgeschrieben ist oder aber die dortigen Bläser haben den Sinn und den Werth dieses schönen Instrumentes nicht richtig erkannt. [...] Röhren und Schallstück-Construction dieses Instruments sind schon dergestalt [!] umfangreich, und erfordern beim Anblasen der tiefsten Töne schon so viel Athem, daß sie nur in langsamen Schritten aufeinander angegeben werden können. Schwierigkeiten dieser Art lassen sich nun mal nicht überwinden, vielmehr würden sich diese noch bei weitem steigern, wenn unter der Angabe ein nochmal so langes Rohr als das der Baßtuba mit 5 Ventilen verstanden sein sollte [...]. Sollte dennoch eine solche Contrabaßtuba in  $F$  oder  $Es$  hiermit gemeint sein, so müßte bei der Annahme eines solchen Canalrohres auch die Erweiterung desselben, ingleichen die Vergrößerung des Schallstückes ebenmäßige Schritte halten. Hieraus aber würde sich ein Instrumentenkoloß bilden, welcher noch die in Österreich üblichen sogenannten tiefen

<sup>697</sup>Vgl. Angaben auf S. 257.

<sup>698</sup>Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: *Staatstheater 14682*, (= Ankauf von Blechinstrumenten zur Einstudierung des *Rheingold* 1866), 1866, Tableau E zum Schreiben Wieprechts vom 24. Januar 1866. Zitiert nach Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, S. 202.

B-Bässe überschritte, die fast unbezwingbar für menschliche Lungenkraft sind.«<sup>699</sup>

Darüber hinaus schlug Wieprecht vor, die Basstuba in Es<sub>1</sub> in Helikonform zu winden, »um in den tieferen Tönen das Schnarren und Prasseln« zu vermindern, »was bei übermäßigem Anblasen oft sehr unangenehm berührt.«<sup>700</sup> Hans von Bülow war mit der Antwort Wieprechts nicht vollends zufriedengestellt, da sich der Berliner Militärmusikdirektor zu sehr von seinem militärmusikalischen Standpunkt aus äußerte, der Münchner Hofkapellmeister jedoch Instrumente für eine Oper benötigte. Dennoch traf von Bülow eine erste Entscheidung und bestellte über Wieprecht bei C. W. Moritz eine Basstuba mit sechs Ventilen in Helikonform.<sup>701</sup> Die Berliner Metallblasinstrumentenbauer machten sich daraufhin an die Umsetzung. Die Anforderungen bedeuteten letztendlich die komplette Neuentwicklung eines Instruments, da die Messuren der bestehenden Basstuba-Modelle nicht übernommen werden konnten. Hierdurch wurde der eingeplante Kostenrahmen gesprengt, so dass von diesem Vorhaben wieder Abstand genommen wurde. Um dennoch ein brauchbares Instrument für die Aufführung des *Rheingold* zu bekommen, wurde anscheinend die bereits für *Tristan und Isolde* angekaufte Basstuba in F nach Berlin zu C. W. Moritz übersandt, um sie überholen zu lassen. Gleichzeitig bestand der Wunsch, das Instrument um ein sechstes Ventil zu erweitern, damit der Ton Ges<sub>1</sub> sicher intoniert werden konnte.<sup>702</sup> C. W. Moritz antwortete, dass dies prinzipiell möglich sei, riet aber entschieden davon ab,

»da es [die Basstuba in F] nicht darauf eingerichtet ist; überhaupt auch nicht weit genug in seiner Röhren und Schallstück Construction gefertigt wurde um einen längeren Luftgang, welcher durch das 6<sup>te</sup> Ventil entstehen würde, Raum zur Entwicklung zu geben. Der Ton würde also immer klein und unförmlich erklingen. Um jedoch einen leicht

<sup>699</sup>Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: *Staatstheater 14682*, Tableau C zum Schreiben Wieprechts vom 24. Januar 1866. Zitiert nach Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, S. 202 f.

<sup>700</sup>Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: *Staatstheater 14682*, Tableau C zum Schreiben Wieprechts vom 24. Januar 1866. Zitiert nach Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, S. 203.

<sup>701</sup>Vgl. ebd., S. 203.

<sup>702</sup>Wie bereits oben beschrieben, hatte die fünfventilige Basstuba *theoretisch* den Ton F<sub>1</sub> als tiefste Grenze; praktisch konnte ein geübter Bläser lediglich ein instabiles Ges<sub>1</sub> erreichen.

ansprechenden, kräftigen Ton hervorbringen zu können, ist ein Instrument, wie ich mir erlaube, zur Ansicht einzusenden, nothwendig. Dasselbe steht in B und enthält alle Contratöne in kräftiger Fülle und leichter Ansprache.«<sup>703</sup>

Es ist davon auszugehen, dass diese Kontrabasstuba in B<sub>2</sub> in München verblieb und zur Uraufführung eingesetzt wurde. Tremmel gab ebenso die Möglichkeit an, dass letztendlich eines der bekannten (Kontrabass-) Bombardons Verwendung fand, z. B. aus der Werkstatt von Červený.<sup>704</sup> Damit stellt sich jedoch die Frage, warum überhaupt der weitaus aufwendigere Weg über Wilhelm Wieprecht und C. W. Moritz gegangen wurde. Vielleicht hielt Hans von Bülow, ähnlich wie Wieprecht, nicht allzu viel vom Klang der Modelle nach Wiener Bauart. Durch seine lange Zeit am Stern'schen Konservatorium war er vom »Berliner Klang« beeinflusst und bevorzugte diesen möglicherweise.

Ähnlich schwierig gestaltete sich die Entwicklung der Kontrabassposaune. Am 20. März 1866 schrieb Wieprecht an von Bülow:

»Die Posaune bereitet viele Schwierigkeiten in der Ausführung, in dem die Spielbarkeit von doppelt uebereinander liegenden Zügen nur durch sehr große Sorgfalt zu erreichen ist. [...] Eine Contrabaßposaune ist in der Welt noch nicht vorgekommen [!] und ich selbst bin sehr gespannt, den Klangeffekt derselben zu hören. Moritz glaubt binnen kurzem dieses Instrument zur Prüfung vorlegen zu können. Die Trompete stellt weniger Schwierigkeiten, denn hierbei kommt es auf äußere Biegungsform weniger an, indem die Röhrenlängen sich in Kreisbiegungen leichter bewältigen läßt als bei der Posaune.«<sup>705</sup>

Bereits zwei bis drei Wochen später konnten die Mitarbeiter der Werkstatt C. W. Moritz sowohl die Kontrabassposaune als auch die Basstrompete fertig stellen.

<sup>703</sup> Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: *Staatstheater 14682*, Schreiben von C. W. Moritz an die Hofmusikintendantz vom 19. Mai 1866. Zitiert nach Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, S. 204.

<sup>704</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>705</sup> Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: *Staatstheater 14682*, Schreiben Wieprechts vom 20. März 1866. Zitiert nach Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, S. 203.

Am 14. April 1866 übersandte der Berliner Hersteller die beiden Instrumente nach München. Im Begleitschreiben merkte J. C. A. Moritz an:

»Die Instrumente haben mir sehr viel Arbeit und Versuche gekostet, doch habe ich nach glücklicher Vollendung die Genugthuung gehabt, daß Herr Wieprecht beide Baßinstrumente als sehr gut gelungen in jeder Beziehung bezeichnet und würde mich freuen, wenn Ew: Hochwohlgeboren ein gleiches Urtheil darüber fällen würden.«<sup>706</sup>

Während die Konstruktion der Kontrabass-Zugposaune und der dreiventiligen Basstrompete also eindeutig der Firma C. W. Moritz zuzuordnen ist, gestaltet sich die genaue Entwicklungsgeschichte der Wagnertube weitaus uneindeutiger. Neben dem bereits vielfach zitierten Tremmel befassten sich in jüngerer Zeit unter anderem Melton, Silva und Schmid mit der Thematik.<sup>707</sup>

Die Entwicklung der Wagnertube lässt sich anhand dreier Jahreszahlen markieren und gliedern. Den Auftakt bildet Richard Wagners erste Partitur des *Rheingold*, die er 1853/1854 niederschrieb.<sup>708</sup> Einen weiteren Eckpunkt stellt die Uraufführung dieses Werks am 22. September 1869 in München dar. Der dritte markante Pfeiler ist in der Festschrift zum 100jährigen Jubiläum der Firma C. W. Moritz damit angegeben, dass »im Jahre 1877 [...] die Waldhorntuben für Richard Wagners Nibelungenring neu konstruiert«<sup>709</sup> wurden.

Vor allem hinsichtlich der Jahre 1853/1854 bis 1877 ist noch immer nicht eindeutig geklärt, welche Instrumente letztendlich zum Einsatz kamen, sobald Richard Wagner »Tenor-Tuben« vorschrieb. Die wenigen hierzu vom Komponisten überlieferten Aussagen ergeben das Bild, dass im Instrumentarium der deutschsprachigen

<sup>706</sup> Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: *Staatstheater 14682*, Schreiben der Firma C. W. Moritz an die Hofmusikintendanz München vom 14. April 1866. Zitiert nach Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, S. 204.

<sup>707</sup> William Melton: *The Wagner Tuba. A History*, Aachen: Edition Ebenos, 2008. Ana Sofia Silva: *The origins and revival of a Wagner tuba*, Michigan: ProQuest, 2014. Manfred Hermann Schmid: »Richard Wagner und das Münchner Hoforchester«, in: *Richard Wagner in München. Bericht über das interdisziplinäre Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten in München, 26.–27. April 2013*, hrsg. v. Sebastian Bolz und Hartmut Schick, Allitera Verlag, 2015, S. 117–148.

<sup>708</sup> Die Partitur befindet sich heute im Bestand der Scheide Library, Princeton University. Vgl. Richard Wagner: *Ring des Nibelungen. Rheingold*, (= Scheide Library, Princeton University. MA 133), 1854, URL: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/8910jv96k>.

<sup>709</sup> C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 11.

Abbildung 91: Richard Wagner: *Ring des Nibelungen. Rheingold*, (= Scheide Library, Princeton University. MA 133), 1854, URL: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/8910jv96k>, S. 44. Ausschnitt vom Beginn der zweiten Szene.



Orchester seiner Zeit ein solches Instrument nicht vorhanden war und somit eine klangliche Lücke geschlossen werden sollte. Bereits Tremmel stellte mit Hinblick auf das Münchener Quellenmaterial fest, dass »Wagner lediglich eine ungefähre Klangvorstellung der Instrumente [hatte], die er [...] vorschrieb, während die Konzeption und Entwicklung der Instrumente, ihre endliche Festlegung, Herstellung, Abstimmung usw. den beauftragten Instrumentenbauern oblag.«<sup>710</sup> Diese These bestätigt sich zweifelsohne beim Blick in die erste Partitur des *Rheingold* aus dem Jahr 1854, denn zu Beginn der zweiten Szene finden sich nicht nur Tenor-Tuben, sondern auch die bereits besprochene Basstrompete in Es, die Kontrabassposaune in B sowie eine Kontrabasstuba in Es (vgl. Abbildung 91). Wagner gab also schon zu diesem Zeitpunkt Instrumente an, die erst im Rahmen der Umsetzung des Werks Anfang 1866 entwickelt wurden.

Es existieren nur wenige Dokumente, in denen sich Richard Wagner überhaupt zu den Tenor-Tuben äußert. In zwei seiner Briefe äußerte der Komponist, dass er vergleichbare Instrumente in Wiener Militärkapellen gehört hatte. Aber auch die französischen Saxhörner schienen seine Klangvorstellungen beeinflusst zu haben. In einem Brief an den bayerischen König Ludwig II. schrieb Wagner am 16. September 1865:

»[...] Ich habe bisher zur Instrumentation der Nibelungen mehrere Instrumente verwendet, welche ich vor längerer Zeit bei dem Instrumentenmacher Sax, als dessen Erfindungen, in Paris kennenlernte. Hier, und auch schon in Wien, wo ich diese Instrumente beim Militär aufzufinden, oder durch entsprechende zu ersetzen suchte, habe ich nicht damit zu Stand kommen können, ja, man bezweifelt, ob jene Sax'schen Instrumente wirklich praktikabel und für meine Zwecke tauglich sein könnten. Da ich nun weiter instrumentire, fühle ich mich hierfür in wahrer Verlegenheit, und es ist mir unerlässlich, schnell an Ort und Stelle die Sax'schen Instrumente genau zu prüfen, um darnach meine Entschlüsse fassen zu können [...].«<sup>711</sup>

Auf die Wiener Militärinstrumente wies Wagner bereits einige Jahre zuvor hin. Wendelin Weißheimer (1838–1910), der eng mit Wagner befreundet war, wurde

<sup>710</sup>Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, S. 209.

<sup>711</sup>Wagner: *Sämtliche Briefe*, S. 279.

mit der Vervielfältigung der *Rheingold*-Partitur betraut.<sup>712</sup> Die für ihn unvertrauten Instrumentenbezeichnungen sorgten jedoch für Verwirrung. Als Weißheimer Änderungen an der Instrumentation vornehmen wollte (und anscheinend die Tenor-Tuben ersetzen), antwortete ihm Wagner in einem Brief:

»Bester Wendelin!

Was fällt Ihnen ein, daß die Instrumentation im ›Rheingold‹ u. s. w. geändert werden soll? Keine Idee! Alles bleibt, wie es ist; die Tuben, wenn auch unter anderem Namen, find' ich überall – namentlich in Wien – beim Militär. Also lassen Sie das!«<sup>713</sup>

In einem kurze Zeit später geschriebenen Brief vom 27. September 1863 an Heinrich Porges (1837–1900) in Prag äußerte Wagner sich in einer Nebenbemerkung hinsichtlich der Instrumente ähnlich:

»(4 Supplementarhörner brauchen wir zu den Nibelungenstücken, in Pest nahm man sie einfach vom Militär, und sie waren genügend.)«<sup>714</sup>

Während die Zuordnung der Saxhörner als mögliches Vorbild vergleichsweise eindeutig ist, gilt dies für die von Wagner nicht namentlich benannten Wiener Instrumente nicht. Kunitz postulierte, dass es sich hierbei »um das im Jahr 1844 von dem berühmten Instrumentenbauer Václav František Červený in Königgrätz konstruierte Cornon«<sup>715</sup> handelte, welches in den österreichischen Militärkapellen häufig anstelle des Waldhorns eingesetzt wurde.<sup>716</sup> Das Cornon wurde mit einem Waldhorn-Mundstück geblasen wie die uns heute bekannte Wagnertube auch.<sup>717</sup>

<sup>712</sup>Brief Wagners vom 12. Oktober 1862, Vgl. Wendelin Weißheimer: *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen*, Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, <sup>2</sup>1898, S. 178–181.

<sup>713</sup>Zitiert nach: Ebd., S. 182.

<sup>714</sup>Richard Wagner: *Sämtliche Briefe. Briefe des Jahres 1863*, hrsg. v. Andreas Mielke, Bd. 15, Wiesbaden, Leipzig und Paris: Breitkopf & Härtel, 2005, S. 275.

<sup>715</sup>Hans Kunitz: »Die Herkunft der Wagnertube«, in: *Instrumentenbau Zeitschrift* Jg. 18 (1964) Nr. 9, S. 310–314, hier S. 310.

<sup>716</sup>Vgl. ebd., hier S. 310.

<sup>717</sup>Vgl. hierzu die Abbildung aus der Patentschrift bei Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 299.

Wenn also Kunitz' Annahme durchaus seine Berechtigung hat, so muss sie dennoch kritisch hinterfragt werden.

Denn was die Wiener Vorbilder angeht, scheint Richard Wagner das damals noch vergleichsweise neue Euphonium gemeint zu haben. Im Gegensatz zum Cornon war dieses Instrument spätestens seit 1851 Teil der Standardbesetzung der österreichischen Militärmusik.<sup>718</sup> Das Euphonium wurde 1843 erfunden »und ist eine österreichische Antwort auf die preußische Tenortuba.«<sup>719</sup> Wie schnell sich das Instrument verbreitete, zeigt auch eine zwischen 1845/1846 und 1857 veröffentlichte Preisliste der »Musik-Instrumenten-Fabrik Leopold Uhlmann in Wien« (siehe Abbildung 92.)<sup>720</sup> Diese zeigt unter anderem die Modelle »Eufonion« und »Bariton«. Während ersteres mit vier Drehventilen abgebildet ist, zeigt letzteres die Ausstattung mit vier Doppelrohrschubventilen bzw. Wiener Ventilen. Von den Größenverhältnissen nahezu baugleich, sind laut Preisliste aber sowohl Euphonium als auch Baryton mit Doppelrohrschub- bzw. Drehventilen erhältlich – lediglich der Preis für »Instrumente mit Drehventilen neuester Art« fällt um ca. 21,4 % höher aus.

In der Preisliste von Leopold Uhlmann ist ein weiteres Instrument aufgeführt, das für die Klangvorstellungen Wagner an eine Tube von Interesse ist: das »Bassflügelhorn in tief c, mit 4 Bögen, b, a, as, g«, sofern es in einer aufrechten Form gebaut wurde. Der Eintrag wurde mit dem Zusatz versehen »Anstatt des Waldhorns zu gebrauchen«. Optional war das Instrument »mit Garnirung [!] und Maschin von Packfong«<sup>721</sup> erhältlich. Die Frage, ob es sich bei dem Uhlmann'schen Bassflügelhorn um eine Abwandlung oder Nachahmung des von Červený patentierten Cornon handelte, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben, auch wenn eine gewisse Nähe vorhanden ist.

Der kleinste gemeinsame Nenner in den Aussagen Wagners bezüglich seiner ge-

<sup>718</sup>Vgl. Habla: *Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters*, S. 25.

<sup>719</sup>Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 217.

<sup>720</sup>Leopold Uhlmann: [*Preisliste der erzeugten Instrumente*], (= Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Misc. 42). Die Eingrenzung der Jahreszahlen ergibt sich aus der Werbung mit der Auszeichnung »Goldene Medaille 1 Preis« von Ferdinand I. Kaiser von Österreich aus dem Jahr 1845 sowie aus den Preisangaben in Conventionsmünze, die bis zur Wiener Münzkonvention von 1857 als Zahlungsmittel galt.

Dank geht an Dr. Bernhard Rainer (Wien) für den wertvollen Hinweis auf diese Quelle.

<sup>721</sup>Gemeint ist also eine Ausstattung mit Zierelementen und einer Ventilmaschine aus Neusilber.

**Preise in Conv.Münze.**

Chromatische Instrumente mit Ventilen oder Maschin.	Preis:	
	fl.	kr.
Trompete in hoch d, e, b, oder g mit 3 Bögen	22	34
mit Garnirung und Maschin von Packfong	28	34
Trompete in hoch C, mit 3 Bögen, f, e, es, d, e, und doppelten		
Zügen auf den Ventilen	26	32
mit Garnirung und Maschin von Packfong	32	36
in tief e, mit 3 Bögen, as, g, f	34	36
mit Garnirung und Maschin von Packfong	36	44
Bass-Trompete in e mit 2 Bögen es, a	35	41
mit Garnirung und Maschin von Packfong	41	49
Flügelhorn in e mit 4 Bögen, b, a, as, g	26	32
mit Garnirung und Maschin von Packfong	32	38
Bass-Flügelhorn in tief e, mit 4 Bögen, b, a, as, g, (Anstatt des Wald-		
horns zu gebrauchen)	36	42
mit Garnirung und Maschin von Packfong	42	50
Waldhorn in e mit 10 Bögen	60	68
wie oben mit Maschin und Garnirung von Silber	70	78
Tenor oder Alt Posaune in b	120	128
mit Garnirung und Maschin von Packfong	34	42
Tenz oder Bass-Posaune in g	40	48
mit Garnirung und Maschin von Packfong	40	48
Quart- oder Bass-Posaune in f	44	52
mit Garnirung und Maschin von Packfong	50	58
Quint- oder Bass-Posaune in es	43	50
mit Garnirung und Maschin von Packfong	37	44
Ophicleide / Marmouchas oder Posaunen in f, es oder d	80	98
mit Garnirung und Maschin von Packfong	100	108-110
Basshorn in f mit 3 Bögen e, es, d	60	68
mit Garnirung und Maschin von Packfong	70	78
Bariton oder Basshorn mit 4 Maschinen	70	82
<b>Instrumente mit Klappen.</b>		
Trompete in hoch d, e, b, oder a mit 4 Klappen	10	
Trompete in hoch g mit 3 Bögen, f, e, es, d, e, und 4 Klap-	16	
pen, mit dem D Bogen zu brauchen	14	
in d, es, oder e mit 4 Klappen	24	
Flügelhorn in e, b oder a mit 6 Klappen	30	
wie oben, mit Klappen u. Garnirung von Packfong	70	
Ophicleide in e mit 2 Klappen	80	
wie oben mit Uebelern in Cylindern gemunden	100	
in e mit 11 Klappen	77	
mit Uebelern in Cylindern sonst wie oben	86	
wie oben, mit Garnirung u. Klappen von Packfong	106	
Contrabass in C, eine Octave tiefer, als Ophicleide (10 Fuß Ton)	150	
Clarinete in hoch g, as oder a von Morisy	28	
mit Klappen von Packfong	32	
quax von Packfong	40	

Instrumente mit Dreh-  
ventilen neuester Art.

Bass-Flügelhorn in tief e, mit 4 Bögen, b, a, as, g, (Anstatt des Wald-	36	42
horns zu gebrauchen)	42	50
mit Garnirung und Maschin von Packfong	60	68
Waldhorn in e mit 10 Bögen		

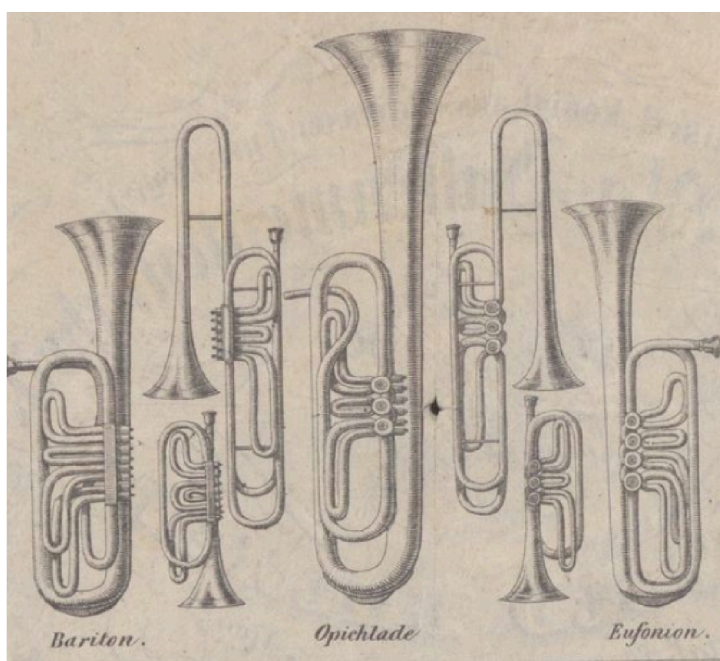


Abbildung 92: Auszüge aus einer Preisliste der Musikinstrumenten-Fabrik Leopold Uhlmann, Wien, 1845/1846–1857. Linke Seite oben: Ausschnitt mit den verfügbaren Instrumenten und Preisangaben. Linke Seite unten: Detailansicht des Eintrags zum »Bassflügelhorn«. Rechte Seite: Ausschnitt der auf dem Titelblatt aufgeführten Zeichnungen von Instrumenten. Leopold Uhlmann: *[Preisliste der erzeugten Instrumente]*, (= Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Misc. 42).

dachten Tenor-Tuben ist die Zugehörigkeit der Vorbilder zum Instrumentarium der Militärmusik. Nach den oben erfolgten Erläuterungen lassen sie sich auf die weitgehend mit konischem Rohrverlauf konstruierten Instrumente der Bass- und Baritonlage eingrenzen. Seine Affinität speziell für diese Instrumententypen zeigte er bereits beim Einsatz der Basstuba, die er 1843 (also sieben Jahre nach Erfindung des Instruments) für seine Oper *Der fliegende Holländer* vorsah.<sup>722</sup> In diesem Zusammenhang kannte Wagner mit Sicherheit auch die von Wieprecht entworfenen weiteren konischen Metallblasinstrumente der sogenannten »Preußischen Kornette«. Ein vergleichbares System liegt den Saxhörnern zu Grunde, und auch Červenýs Cornon, zunächst nur als F-Bass erhältlich, wurde später zur Instrumentenfamilie ausgebaut.<sup>723</sup>

Neben der Theorie, dass die Tenor-Tuben die Lücke zwischen Hörnern und Posaunen schließen sollten, ist eine weitere Erklärung ebenfalls plausibel: die Instrumente sollten die Lücke zwischen den Hörnern und der Basstuba verringern und somit die Gruppe der konischen Metallblasinstrumente auffüllen. Hierdurch entsteht ein Gleichgewicht zwischen den zylindrischen und konischen Metallblasinstrumenten des Orchesters, was bereits Alfred Lorenz 1937 das »Gruppenprinzip« nannte.<sup>724</sup> Tabelle 17 listet die Instrumente beider Gruppen auf.

Dies ist der eigentlich neue Gedanke, völlig unabhängig von den konkreten Vorbildern. Denn durch das Einbringen der Tenor-Tuben, aber auch von Basstrompete sowie den Kontrabass-Instrumenten, veränderte Wagner den Aufbau der Blechbläser. Er nahm Instrumente auf, deren Vorbilder für das Militär konstruiert waren, und »welche den edlen und modulierfähigen Ton des Waldhornes mit der Klangfülle und -stärke des Flügelhornes vereinten, und zwar lange bevor die eigentliche

<sup>722</sup>Die Uraufführung von *Der fliegende Holländer* fand am 2. Januar 1843 an der Semperoper in Dresden statt. Wagner zählte somit zu den ersten Komponisten überhaupt, die dieses neue Instrument in Werken außerhalb der Militärmusik vorsahen. Heyde vermutete, dass es sich bei der in Dresden eingesetzten Basstuba möglicherweise nicht um ein Instrument von C. W. Moritz handelt, sondern um einen Dresdner Ventilbass. Vgl. Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 230. Unabhängig davon lässt sich festhalten, dass Wagner das vergleichsweise neue Instrument Basstuba bereits kannte.

<sup>723</sup>Vgl. Wilhelm Altenburg: »Die Umgestaltung des Metall-Blasinstrumentenbaues durch V. Červený in Königgrätz«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 12 (1891/1892) Nr. 4–5, S. 45–47, 61–66, S. 63; Vgl. Sachs: *Realexikon der Musikinstrumente*, S. 230.

<sup>724</sup>Vgl. Alfred Lorenz: »Das »Gruppenprinzip« in der Instrumentation des »Ring««, in: *Bayreuther Festspielführer* 1937, S. 112; Vgl. auch Silva: *The origins and revival of a Wagner tuba*, S. 27; Vgl. auch Melton: *The Wagner Tuba*, S. 13.

<i>konisch</i>	<i>zylindrisch</i>
Waldhörner	Trompete
Tenor-Horntuben	Basstrompete
Bass-Horntuben	Posaune
Bass-Tuba	Bass-Posaune
Kontrabass-Tuba	Kontrabass-Posaune

Tabelle 17: Aufstellung der konischen und zylindrischen Metallblasinstrumente in Richard Wagners Kompositionen. Es entsteht nahezu ein Gleichgewicht zwischen beiden Gruppen. Zu bedenken ist, dass Wagner nicht in jedem seiner Werke alle der aufgelisteten Instrumente vorsah.

Wagner-Tube konstruiert wurde.«<sup>725</sup>

Dennoch dauerte es, bis die Instrumentenmacher Tenor-Tuben nach Wagners Klangvorstellungen in einer Form bauten, die den Komponisten zufrieden stellte. Eine erste belastbare Jahreszahl findet sich in der Festschrift zum 100jährigen Jubiläum der Firma C. W. Moritz, in der auch die Erfindungen und Neuerungen der Berliner Werkstatt aufgelistet wurden, unter anderem mit dem Eintrag »Im Jahre 1877 wurden die Waldhorntuben für Richard Wagners Nibelungenring neu konstruiert.«<sup>726</sup>

Es ist bezeichnend, dass die Firma C. W. Moritz, die in der Festschrift all ihre Erfindungen mehr oder weniger detailliert auflisten, kein früheres Datum angibt. Demnach ist auszuschließen, dass die Berliner Werkstatt in frühere Bemühungen um eine brauchbare Waldhorntube verwickelt war. Umso erstaunlicher ist in diesem Zusammenhang die These von Kunitz, dass »Wagner für die Uraufführung des ›Rheingold‹ in München (1869) bei dem Instrumentenbauer Moritz in Berlin [...] einen neuen Satz dieser Art Instrumente anfertigen«<sup>727</sup> ließ. Leider erbrachte er hierzu keinen Quellennachweis.

Ernst nahm den Gedanken von Kunitz auf und erweiterte die Informationen, indem er sie als Instrumente mit einem »parabolisch sich verengenden Schallbe-

<sup>725</sup> Ahrens: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, S. 50.

<sup>726</sup> C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz*, S. 11.

<sup>727</sup> Kunitz: »Die Herkunft der Wagnertube«, S. 312.

cher (statt Stürze)«<sup>728</sup> beschrieb, ausgestattet mit vier Ventilen<sup>729</sup> und einem trichterförmigen Mundstück. Auch an dieser Stelle fehlt der Nachweis für die Herkunft der Informationen. Beide Autoren scheinen sich auf eine kurze Bekanntmachung in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* vom 1. Februar 1911 zu stützen. In diesem Artikel wurden die von C. W. Moritz 1877 neu konstruierten Waldhorntuben wie folgt beschrieben:

»Daher gab auch Carl Albert Moritz (in Firma C. W. Moritz in Berlin) den beiden von ihm in umgestalteter Bauart im Jahre 1877 geschaffenen Instrumenten den Namen ›Waldhorntuben‹. Sie sind von ovaler Form und haben ein nach oben gerichtetes Schallstück, welches eine starke Ausweitung mit stumpfem Ausgang zeigt. Die Waldhorn- oder Wagnertuben sind mit Zylindermaschinen für vier Ventile ausgestattet.«<sup>730</sup>

Eine ähnliche Beschreibung gab kurze Zeit später Altenburg:

»Ursprünglich hatten die Tuben ein birnförmiges Schallstück mit einem verengten Ausgang eines Englisch-Horns, jedoch kam man, weil es keine akustischen Vorteile bot, vielmehr eher einen näselsnden Klang gab, bald davon ab, um zur Schalltrichterform des gewöhnlichen Tenorhorns überzugehen. Auch hielt man es anfänglich für besser, die Tuben linksgriffig zu bauen, in der Annahme, daß eine gleiche Griffart für die Hornisten, die ja auch die Tuben blasen sollten, bequemer und praktischer sei. Aber auch davon ist man später abgekommen, so daß jetzt alle Tuben rechtsgriffig mit einem nach links aufgerichteten Schallstück gebaut werden.«<sup>731</sup>

<sup>728</sup>Friedrich Ernst: »Die Blasinstrumentenbauer-Familie Moritz in Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der Berliner Instrumentenbaues«, in: *Das Musikinstrument und Phono* Jg. 18 (1969) Nr. 4, S. 624–626, S. 625.

<sup>729</sup>Mit Verweis auf die Saxhörner als Vorbild beschrieb bereits Kunitz die Tuben als vierventilige Instrumente. Vgl. Kunitz: »Die Herkunft der Wagnertube«, S. 314.

<sup>730</sup>»Die Einführung der ›Wagnertuben‹ in der Militärmusik«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 31 (1910/1911), S. 463.

<sup>731</sup>Wilhelm Altenburg: »Die Wagnertuben und ihre Einführung in die Militärmusik«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 31 (1911) Nr. 30, S. 1105–1107, hier S. 1106.



Metallblasinstrumente mit d'amore-Schallstück waren spätestens seit der Konstruktion des »Schallhorn-Phonikon« durch Červerný im Jahr 1848 bekannt.<sup>732</sup> Doch ist es unwahrscheinlich, dass die Waldhorntuben von C. W. Moritz diese Form aufgriffen. Denn in der ersten ausführlichen Beschreibung der Instrumente von Franz aus dem Jahr 1884/1885 (siehe hierzu auch das Zitat auf S. 365) wurde dieses auffällige Merkmal nicht angegeben.

Heyde übernahm die bereits widerlegte Aussage von Ernst dahingehend, dass C. W. Moritz solche Instrumente mit d'amore-Schallstück für die »Aufführungen des ›Ringes‹ (demnach mindestens 1869) [...] als Spezialanfertigung erstmals«<sup>733</sup> anlieferte.<sup>734</sup> Heyde gab jedoch auch einen weiteren interessanten Instrumentenvergleich an. Anhand zweier Verkaufskataloge der Firma C. W. Moritz (1880 bzw. um 1900) konnte er zeigen, dass das im Katalog von 1880 abgebildete »Baryton (Solo) in C oder B mit 4 Ventilen (auch Baroxyton genannt) in hochstehender und ovaler Form«<sup>735</sup> nahezu baugleich mit der im Katalog von ca. 1900 abgebildeten Wagnertube ist. »Der Unterschied zwischen beiden Instrumentengattungen [besteht] lediglich im Mundrohr«, wobei C. W. Moritz an seinem Baroxyton »nur ein Mundrohr mit Waldhornmundstück«<sup>736</sup> anbrachte.<sup>737</sup> Damit wurde letztendlich die möglichen Wiener Vorbilder Euphonium bzw. Baryton aufgegriffen, die sich ab Mitte der 1850er Jahre allmählich in Europa verbreiteten und in angepasster Form auch als Bariton[-Tuba] in Preußen Einzug hielt. Die Angaben von Camillo Moritz zugrunde legend, war die Konstruktion der Waldhorntuben jedoch weitaus kom-

<sup>732</sup>Vgl. Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 221; Abbildung siehe Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 292.

<sup>733</sup>Ernst: »Die Blasinstrumentenbauer-Familie Moritz in Berlin«, S. 625.

<sup>734</sup>Vgl. Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 190.

<sup>735</sup>Ebd., S. 280.

<sup>736</sup>Ebd., S. 190.

<sup>737</sup>ebd., S. 190. Woher Heyde die Information nahm, dass es sich bei dem im Katalog von 1880 abgebildeten Baryton um ein »Modell von 1875« (vgl. ebd., S. 280.) handelt, gab er nicht preis. Der Preiscourant von 1880 verzeichnete wahrscheinlich keine Tenor-Tuben, denn sofern diese im Preis-Courant aufgeführt wären, hätte Heyde sicher Auskunft darüber gegeben. Der bei Heyde angegebene Katalog »in Privatbesitz« befindet sich mittlerweile an anderer, unbekannter Stelle. Der Autor konnte bisher keinen Katalog von C. W. Moritz von ca. 1880 zur Überprüfung ausfindig machen. Hinweise auf diese und andere Firmenschriften Berliner Metallblasinstrumentenmacher werden gern entgegen genommen.

plexer. In seinem Buch *Die Orchester-Instrumente in akustischer und technischer Betrachtung* schrieb er 1942:

»Die Waldhorn-Tuben sollen einen freieren Ton als die Waldhörner haben, welcher von dem mysteriösen Klangcharakter absticht, ohne aus der Waldhorn-Familie herauszufallen. Dies wäre bei Tenorhörnern, Barytons und Bässen der Kornett-Familie der Fall, die außerdem nicht die Beweglichkeit der Waldhörner besitzen. Die von der Firma C. W. Moritz, Berlin, angefertigten Waldhorn-Tuben in B und F bilden eine Zwischenstufe zwischen dem modernen B- und F-Horn bzw. B-Tenorhorn und F-Tuba und entsprachen allen Voraussetzungen Richard Wagners.

Der Umstand, daß sie von Waldhornisten mit einem Waldhorn-Mundstück geblasen werden, ließ ebenfalls dieses Ziel erreichen. Sie haben etwa die Form eines ovalen Tenorhorns und mit diesem auch etwa gleiche Endweite, während der Mundrohranfang dem Waldhorn entspricht. Der akustische Röhrenverlauf hingegen muß besonders berechnet werden und weicht erheblich von jenem ab.«<sup>738</sup>

Die Annahme, dass C. W. Moritz bereits 1869 Waldhorntuben baute, scheint also mehr ein Wunsch von Kunitz und Ernst gewesen zu sein, der nicht der Wirklichkeit entspricht. Doch wie gestaltete sich nun die Entwicklung in den Jahren zwischen 1869 und 1877?

Hans Richter (1843–1916), der als Dirigent auch Wagners Werke aufführte und mit dem Komponisten eng vertraut war, unternahm um 1874 einen Versuch, die Lösung für die Waldhorntuben zu finden. Melton konnte nachweisen, dass Ende Juli 1874 ein Satz dieser Instrumente bei Georg Ottensteiner (1815–1879) in München bestellt wurde.<sup>739</sup> Richard Wagner bestätigte diese Bestellung in späteren Briefen an

<sup>738</sup> Camillo Moritz: *Die Orchester-Instrumente in akustischer und technischer Betrachtung*, Berlin: Arthur Parrhysius Verlag, 1942, S. 86.

<sup>739</sup> Melton bezieht sich auf das Tagebuch von Hans Richter, das von Otto Strobel transkribiert wurde, aber bisher unveröffentlicht ist. Leider gibt er nur die englische Übersetzung an: "July 26 (Sunday) [1874]. Ordered the instruments at Ottensteiner's, in the company of the three wind players. At 4 o'clock departed to Passau." Vgl. Melton: *The Wagner Tuba*, S. 46.

Zur besonderen Bedeutung der Werkstatt Ottensteiner speziell für die Münchner Aufführungen siehe die Ausführungen bei Benjamin Reissenberger: »Zu den Holzbläsern, ihren Instru-

Hans Richter.<sup>740</sup> Die Konstruktion und Fertigung nahm einige Zeit in Anspruch, denn noch am 25. November 1874 schrieb Wagner an Richter:

»Die Tuben pp. sind in München bestellt: wir werden die neuen Instrumente zuvor einüben lassen müssen, was eine Hinausschiebung der Konzerte bis vielleicht Ende März befürworten würde.«<sup>741</sup>

Gegen Ende des Jahres müssen die Tuben Ottensteiners ausgeliefert worden sein. Sie fanden sofort Anwendung, was jedoch auch zu den von Richard Wagner befürchteten Problemen führte, vor allem mit Orchestern in anderen Städten, da die Musiker vor Ort diese neuen Instrumente nicht kannten. Von der chaotischen Probenarbeit für eine Aufführung des *Ring der Nibelungen* in Berlin notierte Cosima Wagner am 19. April 1875 in ihr Tagebuch:

»[...] erster Ausgang zur Probe 10 Uhr; [...] 40 Pulte fehlten; Spaziergang mit R[ichard]., Frühstück in *der Passage*, um elf wiederum im Konzerthaus, rebellisches Orchestergesindel, ungleiche Stimmung (Hofkapelle und Bilsse'sches Orchester), die Mitglieder refüsieren Probe für den Bußtag, Hut auf dem Kopf, Cigarre im Mund, Hornisten können Tuben nicht blasen, u. s. w. [...]«<sup>742</sup>

Während sich die Probenarbeit in den folgenden Tagen besserte, verlief das Konzert am 24. April 1875 nicht nach den Vorstellungen Wagners. Cosima schrieb:

»Um halb acht das Konzert; [...] Großer Enthusiasmus nach Berliner Temperatur, jedoch die Aufführung nicht gut und R[ichard]. im höchsten Grade erschöpft und dadurch auch verstimmt. [...]«<sup>743</sup>

---

menten und der Aufführungspraxis der Bayreuther Festspiele 1876«, in: *Wagner-Lesarten – Richard Wagners Der Ring der Nibelungen im Blickfeld der Historischen Aufführungspraxis*, hrsg. v. Kai Hinrich Müller, Köln 2019, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-343526>, Zugriff am 2. Februar 2020, hier S. 8 und Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, S. 214–217.

<sup>740</sup> Am 25. September 1874 schrieb Wagner an Richter: »Die Instrumente sind bestellt.« Richard Wagner: *Briefe an Hans Richter*, hrsg. v. Ludwig Karpath, Berlin, Wien und Leipzig: Paul Zsolnay, 1924, S. 113. Damit können in diesem Zusammenhang nur die Tuben gemeint sein.

<sup>741</sup> Ebd., S. 116.

<sup>742</sup> Cosima Wagner: *Die Tagebücher. 1869–1877*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 1, München und Zürich: R. Piper & Co., 1976, S. 911. Im Jahr 1875 war der 21. April in Preußen Bußtag und somit Feiertag, an dem alle öffentlichen Einrichtungen geschlossen hatten.

<sup>743</sup> Ebd., S. 913.

Es ist möglich, dass Johann Carl Albert Moritz Gast bei einem der beiden Konzerte war und die spielerischen Probleme mit den Tuben sah, welche sicher nicht in den nur drei vorausgegangenen Proben behoben werden konnten. Vielleicht war dieses Erlebnis der ausschlaggebende Punkt, dass er sich an die Neukonstruktion der Waldhorntuben machte, die er 1877 abschließen konnte. Unbeantwortet muss nach aktuellem Forschungsstand jedoch die Frage bleiben, ob im Instrumentarium des Bayreuther Stammhauses Ottensteiners Instrumente daraufhin von den Tuben Moritz' abgelöst wurden.

Um noch einmal auf die Frage zurückzukommen, welche Instrumente ab 1869 bei den ersten Aufführungen des *Rheingold* und später der weiteren Teile des *Ring der Nibelungen* als Tenor-Tuben gespielt wurden, kommt nur eine Antwort in Frage: Metallblasinstrumente der Militärmusik, die durch Militärmusiker gespielt wurden. Wie bereits Tremmel nach Auswertung der Akten zur Münchener Hofkapelle ausführlich erörterte, »kann für die Münchener Aufführungen wohl völlig ausgeschlossen werden, daß [...] die ›Wagnertuben‹ von Hornisten des Hoforchesters gespielt wurden.«<sup>744</sup> Hierfür spricht, dass nicht genügend Personal zur Verfügung stand, um ein zweites Waldhornquartett zu besetzen. Tremmel ging aus diesem Grund davon aus, dass sich die Hofkapelle »Verstärkung wie auch Bühnenmusiker von den Münchener Regimentsmusiken, vornehmlich vom Infanterie-Leib-, aber auch vom 1. Linien-Infanterie-Regiment und dem Artillerieregiment«<sup>745</sup> holte. Da, wie oben erläutert, für die Partien der Tenor-Tuben zunächst Instrumente der Militärmusik eingesetzt wurden, schlug man zwei Fliegen mit einer Klappe: denn die hinzugezogenen Militärmusiker konnten die passenden Instrumente gleich mitbringen.

Auf den Einsatz von Militärmusikern weist auch ein Brief Wagners hin, den er bereits am 12. Oktober 1862 aus Biebrich an Wendelin Weißheimer schrieb. Denn der Komponist sah sich mangels passend ausgebildeter Orchesterinstrumentalisten gezwungen, die Notierung der Basstuben anzupassen:

»Die Baßclarinette soll im Violinschlüssel (mit der nöthigen Octavenveränderung) ausgeschrieben werden: die unglücklichen Clarinettisten beklagen sich bei mir, durch den Baßschlüssel konfus zu werden. – (Ich glaube, auch die Baßtuben (in B) werden durchgängig so geschrieben

<sup>744</sup>Tremmel: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, S. 206.

<sup>745</sup>Ebd., S. 206.

werden müssen, weil's die Militärmusiker nicht anders wissen.)«<sup>746</sup>

Über die von C. W. Moritz neu konstruierten Waldhorntuben gab Franz im Jahr 1884/1885 erstmals eine detaillierte Beschreibung:

»Weiter finden im »Ring der Nibelungen« mehrere neue Instrumente ihre Verwendung. Zunächst sind es vier Tenortubas [!] oder Tuben, welche die Hörner nach der Tiefe und hinsichtlich der Tongewalt vervollständigen sollen. Die Form der Instrumente ist ganz die der Tenorhörner, nur dass die Ventile nicht mit der rechten, sondern mit der linken Hand zu greifen sind und dass die Schallstürze nicht bei jenem in gerader Richtung nach oben, sondern vom Bläser ab nach rechts gebogen geht. Von diesen Tuben stehen 2 in B- und 2 in F-Stimmung.

Die Töne der Tuben in B erklingen eine grosse Secunde, die der Tuben in F eine reine Quinte tiefer als sie geschrieben sind, mithin erklingen sie genau in derselben Tonlage wie die Waldhörner in hoch B resp. in F. Die Röhren der Tuben sind bedeutend weiter als die des Waldhorns, weshalb auch der Ton der ersteren viel gewaltiger erklingt als der des Waldhorns und so ziemlich dem Klange des Tenorhorns gleichkommt, nur dass er nobler und weicher ist. Die Mundröhre der Tuben ist nach dem Mundende hin so verengt, dass man sie mit einem Waldhornmundstück blasen kann, was um deswillen sehr wichtig ist, weil die Bläser des Waldhorns im Wechsel auch die Tuben zu blasen haben.

Die Tuben sind mit 4 Ventilen versehen, obschon für den Gebrauch drei ausreichend wären, doch erleichtert der Gebrauch des vierten ungemein die Reinheit der tieferen Töne. An den Tuben in B vertieft das 1. Ventil die Stimmung des Instruments um einen ganzen, das 2. um einen halben, das 3. um einen ganzen und einen halben Ton, das 4. aber um zwei ganze Töne. Bei den Tuben in F vertieft das 1. Ventil gleichfalls um einen ganzen und das 2. um einen halben Ton, dagegen das 3. um zwei ganze Töne und das 4. um zwei und einen halben Ton.

<sup>746</sup>Weißheimer: *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen*, S. 180.

Richard Wagner, der grösste Meister der modernen Instrumentationskunst, bringt diese Tuben meistens vierstimmig in wirkungsvollster Weise zur Verwendung.«<sup>747</sup>

Altenburg gab an, dass »die Neu-Konstruktion der sog. Waldhorntuben (die man zur Kornettfamilie rechnen kann) für die Aufführungen von Wagners Nibelungenring«<sup>748</sup> angeschafft wurden. Diese Aussage wurde immer wieder als Beleg angeführt, dass die von C. W. Moritz konstruierten Instrumente auch seit 1877 in Bayreuth zum Einsatz kamen. Aus Altenburgs Beschreibung geht dieser Umstand jedoch nicht eindeutig hervor. Fest steht, dass der Instrumentensatz von C. W. Moritz um 1890 durch Modelle der Mainzer Werkstatt Gebrüder Alexander ersetzt wurde.<sup>749</sup> Bekannt ist auch, dass der *erste* Tubensatz längstens bis 1939 in Bayreuth ungenutzt verwahrt wurde.<sup>750</sup> Dies konnten aber genau so gut die Instrumente von Ottensteiner gewesen sein.

Wenn Franz über die Waldhorntuben schrieb, »dass die Ventile nicht mit der rechten, sondern mit der linken Hand zu greifen sind« und »dass die Schallstürze vom Bläser ab nach rechts gebogen geht«<sup>751</sup>, dann kann er lediglich die Instrumente beschrieben haben, die er selbst in Augenschein nehmen konnte. Denn solch eine Einheitlichkeit der Bauweise war mitnichten gegeben. Aus der Spielhaltung heraus beschreibend sind drei Varianten nachweisbar:

1. Linksgriffig mit nach rechts ausladendem Schallbecher. Dieses Modell hat sich im Orchester weitgehend durchgesetzt.
2. Linksgriffig mit nach links ausladendem Schallbecher. Siehe hierzu weiter unten die Beschreibung einer Waldhorntube von C. W. Moritz (NMM 14348).

<sup>747</sup> Oscar Franz: »Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1884/1885, Nr. 4, S. 46.

<sup>748</sup> Wilhelm Altenburg: »Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz in Berlin«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 28 (1907/1908), S. 634–636, S. 625.

<sup>749</sup> Vgl. Eva-Maria Duttonhöfer: *Gebrüder Alexander. 200 Jahre Musikinstrumentenbau in Mainz. Ein Beitrag zur Musikinstrumentenkunde*, Mainz u. a.: Schott, 1982, S. 64. Aufgrund eines redaktionellen Fehlers gab der Autor in einer anderen Publikation für dieses Ereignis die falsche Jahreszahl »um 1870« an, vgl. Christian Breternitz: »Erfindungen und Entwicklungen bei Blechblasinstrumenten – Eine Zeittafel«, in: *Valve. Brass. Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente*, hrsg. v. Conny Restle und Christian Breternitz, Berlin: Nicolai-Verlag, 2013, S. 208–225, hier: S. 224.

<sup>750</sup> Vgl. Silva: *The origins and revival of a Wagner tuba*, S. 48.

<sup>751</sup> Franz: »Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«.

3. Rechtsgriffig mit nach links ausladendem Schallbecher. Diese Variante fand vor allem in der Militärmusik Anwendung.<sup>752</sup>

Hinsichtlich der unterschiedlichen Bauformen gab es je nach Einsatzgebiet immer wieder unterschiedliche Präferenzen. So äußerte sich Altenburg Mitte 1911 über die Wagnertuben in der Militärmusik wie folgt:

»Auch hielt man es anfänglich für besser, die Tuben linksgriffig zu bauen, in der Annahme, daß eine gleiche Griffart für die Hornisten, die ja auch die Tuben blasen sollten, bequemer und praktischer sei. Aber auch davon ist man später abgekommen, so daß jetzt alle [!] Tuben rechtsgriffig mit einem nach links gerichteten Schallstück gebaut werden.«<sup>753</sup>

Diese rechtsgriffige Variante mit nach links gerichtetem Schallbecher findet sich unter anderem in einem Preis-Courant der Firma C. W. Moritz aus der Zeit um 1900 (vgl. hierzu auch Abbildung 93.) Interessant an dem Katalogeintrag ist auch, dass die Wagner-Tuben mit drei verschiedenen Ventilarten gebaut wurden. Die im Katalog von C. W. Moritz abgebildete Tube entspricht in ihrer rechtsgriffigen Anlage mit nach links gerichtetem Schallstück der oben zitierten Beschreibung Altenburgs. Da sich sein Artikel ausdrücklich mit der Einführung der Wagnertuben in die Militärmusik beschäftigt, ist davon auszugehen, dass er auch nur von solchen Instrumenten für Militäresembles spricht. Denn wie alle anderen Gruppen von Metallblasinstrumenten unterliegen auch die Waldhorntuben einer grundsätzlichen Vielfalt an Bauformen, wie oben bereits aufgelistet wurde. Nach Auswertung verschiedener Herstellerkataloge lässt sich feststellen, dass von Seiten der Hersteller der rechtsgriffigen Variante um 1910 eine Präferenz eingeräumt wurde. Auch der Katalog der Firma Gebrüder Alexander von 1914 zeigt eine rechtsgriffige Wagnertube (vgl. Abbildung 94). In einem späteren Prospekt aus der Zeit zwischen 1935 und 1937 verwendete der Mainzer Hersteller die gleiche Abbildung, zeigte jedoch an: »Wagnertuben werden, falls keine gegenteilige Angabe vorliegt, linksgriffig – für Hornisten praktischer –, geliefert« (vgl. Abbildung 95).

<sup>752</sup>Vgl. hierzu Altenburg: »Die Wagnertuben und ihre Einführung in die Militärmusik«. Die Waldhorntuben sollten in den Militärorchestern Waldhörner und Alt-Kornette ersetzen.

<sup>753</sup>Ebd., hier: S. 1106.

Auch die Erfurter Firma Kruspe bot den Musikern noch 1929 wahlweise links- oder rechtsgriffige Wagnertuben zum Kauf an (vgl. Abbildung 96).<sup>754</sup>

Wenn historische Wagnertuben an sich bereits zu den raren Instrumenten zählen,<sup>755</sup> so gilt dies besonders für Exemplare aus der Werkstatt C. W. Moritz. Silva konnte in ihrer Dissertation zwei erhaltene Tuben der Berliner Firma in Museumsbeständen nachweisen.<sup>756</sup>

Die Waldhorntube im Bestand des National Music Museum (NMM Inv.-Nr. 14348, vgl. Abbildung 97) stellt eines der frühesten erhaltenen Beispiele dieses Instrumententyps überhaupt dar. Zunächst fällt die ungewöhnliche Formgebung auf. Die Windungen des Instruments (d. h. das Instrument ohne Mundrohr und Schallstück) weisen einen rechteckigen Rohrverlauf mit abgerundeten Ecken auf. Geometrisch lässt sich diese Machart als Form einer Superellipse beschreiben.<sup>757</sup> Diese Formsprache findet sich ansonsten ausschließlich bei Wiener Metallblasinstrumentenmachern wieder. Silva geht davon aus, dass die Werkstatt C. W. Moritz der einzige Hersteller außerhalb Wiens war, der Instrumente in dieser Form baute.<sup>758</sup> In diesem Zusammenhang bekommen die Äußerungen Wagners, dass er den Klang seiner gedachten Waldhorntuben bereits in der Wiener Militärmusik gehört hatte, ein besonderes Gewicht. Johann Carl Albert Moritz, seit 1861 technischer Chef der Firma, kannte die Wiener Instrumente. Inwiefern bei der »Neukonstruktion der Waldhorntuben« im Jahr 1877 eine direkte Besprechung der gewünschten Eigenschaften mit Richard

<sup>754</sup>Vgl. hierzu auch die Auswahlliste von erhaltenen Wagnertuben bei Silva: *The origins and revival of a Wagner tuba*, S. 210–227.

<sup>755</sup>Dieser Umstand ist zum einen durch den begrenzten Einsatzmöglichkeiten, zum anderen den vergleichsweise teuren Anschaffungskosten geschuldet. Aus diesem Grund werden diese Instrumente vor allem als Stimmensatz durch die Orchester selbst angekauft, nicht jedoch durch die Musiker. Hinsichtlich der in der Militärmusik eingesetzten Wagnertuben wird noch zu erforschen sein, wie viele dieser Instrumente erhalten sind. Durch die Vorliebe für die rechtsgriffige Variante in diesem Einsatzbereich ist vor allem eine spätere Verwechslung und damit falsche Zuordnung zu den Tenorhörnern nicht ausgeschlossen.

<sup>756</sup>ebd. Hierbei handelt es sich um die Wagner-Tuba NMM 14348, C. W. Moritz, Berlin ca. 1877–1894; und die Wagner-Tuba EUCHMI 5892, C. W. Moritz, Berlin nach 1912.

<sup>757</sup>Vgl. ebd., S. 12. Etwas konkretisiert lässt sich die Form von NMM Inv.-Nr. 14348 als Umriss eines »Superegg« beschreiben. Vgl. hierzu u. a. <https://en.wikipedia.org/wiki/Superegg> (Zugriff am 01.06.2018).

<sup>758</sup>Vgl. ebd., S. 78. Einige Wiener Metallblasinstrumentenmacher bauen noch heute Waldhorntuben dieser Formgebung. Vgl. ebd., S. 171.





		A. mit Pumpen- Ventilen			B. mit langen Perinet-Ventilen			C. mit Cylinder- Ventilen		
		Super- rior	Ia	IIa	Super- rior	Ia	IIa	Super- rior	Ia	IIa
		Qualität	Qualität	Qualität	Qualität	Qualität	Qualität	Qualität	Qualität	Qualität
		Mark	Mark	Mark	Mark	Mark	Mark	Mark	Mark	Mark
№	<b>Grosse Bässe (Tuben).</b>									
<b>Waldhorn-Tuben für die Wagneroper.</b>										
70	Waldhorn-Tuba in B . . . . .	150	125		160	140		*170	*150	
71	do. in F . . . . .	175	150		185	160		200	175	

Abbildung 93: Auszüge aus einer um 1900 veröffentlichten Preisliste der Firma C. W. Moritz. Die Abbildung zeigt eine rechtsgriffige Wagnertuba. C. W. Moritz: *Neueste Preisliste. Ausgabe D. Über Blech-, Holzblas-, Schlag-, Saiten-, Signal-Instrumente, Zubehörteile etc.* (= Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Bildarchiv), um 1900, S. 8 und S. 29.

18 **Gebr. Alexander, Hof-Instrumentenfabrik, Mainz a. Rh.**

Kapelldirektion des Königl. Württemb. Hoftheaters.  
**Herren Gebr. Alexander, Mainz.**  
 Die von Ihnen gelieferten 4 Wagner-Tuben (1 Alt und 3 Tenor) haben sich aufs Beste bewährt; sie erfüllen alle Anforderungen, die man insbezug auf technische Ausführung und Klang zu stellen berechtigt ist. Ich freue mich, Ihr Fabrikat aufs Beste empfehlen zu können.  
 Stuttgart, 25./3. 1911.  
 (gez.) Prof. Max Schillinga,  
 Kgl. Generalmusikdirektor.

Sehr geehrte Herren!  
 Einliegend übersende Ihnen den Betrag für die Basstrompete und die 4 Nibelungentuben (1 Alt- u. 3 Tenortuben). Die Instrumente sind ganz ausgezeichnet, haben allgemein gefallen und grossen Anklang gefunden. Mit bestem Dank für Ihre Lieferung verbleibe ich Ihr ergebener  
 (gez.) Franz Beidler,  
 Dirigent der Bayerischer Festspiele  
 (ein Schwiegersohn Richard Wagners).

Direktion der städt. Symphonikerkonzerte.  
**Herren Gebr. Alexander, Mainz.**  
 Sehr geehrte Herren!  
 Die mir für das hiesige Stadttheater gefertigten 4 Wagner-Tuben haben sich sehr gut bewährt und entsprechen vollkommen allen Anforderungen, welche an diese Instrumente zu stellen sind.  
 Mainz, 1. Dezember 1910.  
 Albert Gortier,  
 1. städt. Kapellmeister.

Die von der Hofinstrumentenfabrik Gebr. Alexander in Mainz gefertigten Alt- und Tenortuben haben sich in jeder Beziehung ausgezeichnet bewährt. Die Instrumente klingen voll und kräftig, sprechen sehr leicht an und lassen in Bezug auf Reinheit und Stimmung keinen Wunsch unbefriedigt.  
 Mainz, Mai 1911.  
 Otto Schliefer,  
 Obermusikmeister im Inf.-Leib.-Regt.  
 Grossherzogin (3. Grossh. Hess.) Nr. 117

**Herren Gebr. Alexander, Mainz.**  
 Mit den für das Musikkorps des Inf.-Regts. „Hamburg“ (3. hussar.) Nr. 76 gelieferten 4 Tuben habe ich recht gute Erfahrungen gemacht. Die Instrumente sind solide gebaut, stimmen gut, haben grosse Tonfülle bei schöner Klangfarbe.  
 Hamburg, Februar 1912.  
 W. Steffens,  
 Obermusikmeister.

**Herren Gebr. Alexander, Mainz.**  
 Die Einführung der 4 Wagner-tuben zur Marschmusik befriedigt mich sehr. Die Ansprache ist leichter, Tonfülle grösser und die Trageweise und Handhabung bequemer wie bei den Waldhörnern. Stimmung und saubere Arbeit werden nicht allein von mir, sondern auch von den Bläsern ganz besonders gelobt.  
 Tilsit, März 1912.  
 Ad. Poggendorf,  
 Obermusikmeister im Inf.-Regt. von Boyen  
 (1. Ostpr.) Nr. 41.



Nr. 111

## Wagnertuben.

Durch die Einführung dieser Instrumente in die deutsche Militärmusik haben sie allseitig grosses Interesse erweckt. Der kernige volle Ton und die bequeme Handhabung machen die Tuben zu einem vollwertigen Instrument, das überall mit Freuden begrüssigt wurde. Da bereits seit einer langen Reihe von Jahren diese Tuben in unsern Ateliers gebaut wurden, sind wir in der Lage, hier Instrumente liefern zu können, die von keinem andern Fabrikat erreicht, geschweige denn übertroffen werden.

Auf Wunsch des Herrn Armeemusikinspizienten Prof. GRAWERT lieferten wir im Herbst 1910 ein Quartett Tuben für die kgl. Hochschule für Musik in Charlottenburg. Nachdem diese längere Zeit ausprobiert waren, wurde auf Grund der vorzüglichen Resultate und des Wohlklanges der Tuben die Einführung dieser Instrumente in die deutsche Militärmusik angeordnet.

Nr. 106. <b>Alttube in B</b> , 3 Zylinderventile, gediegene Ausführung .....	135.—
Nr. 107. Dieselbe, 4 Zylinderventile .....	150.—
Nr. 108. <b>Altube in B</b> , 4 Zylinderventile, feinste Ausführung, Konzertqualität .....	175.—
Nr. 109. <b>Tenortube in F oder Es</b> , 3 Zylinderventile, gediegene Ausführung .....	145.—
Nr. 110. Dieselbe mit 4 Zylinderventilen .....	160.—
Nr. 111. <b>Tenortube in F oder Es</b> , 4 Zylinderventile, 1st. Ausführung, Konzertqualität .....	200.—

Die Altube entspricht genau der Tonlage des Hoch-B-Hornes und die Tenortube der Lage des F-Hornes. Da beide Tuben mit Waldhornmundstücken geblasen werden, so kann jeder Hornist ohne weitere Vorübung vom Waldhorn zur Alt- resp. Tenortube übergehen.

Abbildung 94: Auszug aus der Haupt-Preisliste 1914 der Firma Gebrüder Alexander, Mainz, S. 18. Die Abbildung zeigt eine rechtsgriffige Wagnertuba. Auf linksgriffige Varianten wird nicht hingewiesen. Sammlung Dirk Arzig.

**Gebr. Alexander · Musik-Instrumentenfabrik · Mainz am Rhein**



**Wagnertuben**

Die Herstellung der Wagnertuben wurde seit Einführung dieses Instruments von uns besonders gepflegt. Ebenso wie unsere Waldhörner sind diese in den größten Orchestern der Welt zur vollen Zufriedenheit im Gebrauch. Wir lieferten in den letzten Jahren je einen Satz Tuben u. a. an:

**Berliner Philharmonisches Orchester**  
**Londoner Philharmonisches Orchester**  
**New Yorker Philharmonisches Orchester**  
**Deutschlandsender Berlin**  
**Reichssender Leipzig**  
**Reichssender Breslau**  
**Staatsradiofonien, Kopenhagen u. a.**

Nr. 108 **Alttube in B**, 4 Ventile, Solo-Qualität  
 Nr. 111 **Tenortube in F**, 4 Ventile, Solo-Qualität

Wagnertuben werden, falls keine gegenteilige Angabe vorliegt, linksgriffig — für Hornisten praktischer —, geliefert. Die Alttube entspricht der Tonlage des B-Hornes und die Tenortube der Tonlage des F-Hornes.  
**Die Ventile auf Wunsch mit Trommeldruckwerk oder Spiralfedermechanik.**

Nr. 111

**ALEXANDER-INSTRUMENTE**

sind durch ihre gleichmäßig gute und dauerhafte Ausführung bekannt. Tausende von Anerkennungen darüber sind in unserem Besitz. Noch wertvoller ist aber die Tatsache, daß gerade die anspruchsvollsten und bekanntesten Musiker in allen großen Orchestern der Welt unser Fabrikat bevorzugen.

Alexander-Instrumente sind unerreicht in Tonfülle, Stimmung und Klang!

**Alle Instrumente senden wir jederzeit unverbindlich zur Probe!**

8

Abbildung 95: Auszug aus einer Preisliste der Firma Gebrüder Alexander, Mainz, ca. 1935–1937, S. 8. Die Abbildung zeigt eine rechtsgriffige Wagnertuba. Im Werbetext wird jedoch angegeben, dass die Instrumente standardmäßig linksgriffig geliefert werden. Sammlung Dirk Arzig.



Abbildung 96: Auszug aus dem Katalog der Firma Ed. Kruspe, Erfurt, 1929, S. 8. Die Wagnertuben in B und F (Nr. 14 bzw. Nr. 15) werden wahlweise »für rechte oder linke Hand« angeboten. Sammlung Dirk Arzig.



Abbildung 97: Wagnertuba. C. W. Moritz, Berlin 1877–1894. 4 Drehventile mit Trommeldrückenwerk, linksgriffig mit nach links ausladendem Schallbecher. Gesamtansicht. National Music Museum, Inv.-Nr. 14348. Foto: National Music Museum, The University of South Dakota, Tony Jones.



Abbildung 98: Wagnertuba. C. W. Moritz, Berlin 1877–1894. Detailsicht Signatur. National Music Museum, Inv.-Nr. 14348. Foto: National Music Museum, The University of South Dakota, Tony Jones.

Wagner stattfind, lässt sich nach aktuellem Forschungsstand nicht rekonstruieren. Neben den Instrumenten der Wiener Militärmusik gab der Komponist Anfang der 1860er Jahre jedoch auch die Saxhörner als Vorbilder an, wie bereits weiter oben erläutert wurde. Im Rahmen der detaillierten Untersuchung und Restaurierung von NMM Inv.-Nr. 14348 konnte Silva feststellen, dass die Mensur dieser Wagnertube einerseits zwischen Posaune und Horn sowie andererseits zwischen Saxhorn und Tuba liegt.<sup>759</sup> Weitere Studien ergaben eine Verortung der Wagnertube hinsichtlich des Bohrungsverlaufs etwa zwischen Euphonium und Horn.<sup>760</sup> Anhand dieser akustischen Untersuchungen lässt sich die Wagnertube eindeutig zur Familie der Bügelhörner rechnen, deren Mundrohr sich soweit verjüngt, dass ein Waldhornmundstück aufgesetzt werden kann.<sup>761</sup>

<sup>759</sup>Vgl. Silva: *The origins and revival of a Wagner tuba*, S. 9.

<sup>760</sup>Vgl. Lisa Norman, Arnold Myers und Murray Campbell: »Wagner Tubas and Related Instruments. An Acoustical Comparison«, in: *The Galpin Society Journal* Jg. 63 (2010), S. 143–158.

<sup>761</sup>Vgl. Silva: *The origins and revival of a Wagner tuba*, S. 11: "Thus it is clear that the Wagner tuba is a distinctive member of the brass family of musical instruments that can be classified as a type of bugle, provided with a leadpipe tapering to a narrow bore so it can be played by horn players using a horn mouthpiece."

Die von C. W. Moritz gebaute Wagnertube NMM Inv.-Nr. 14348 weist die typischen stilistischen Merkmale dieser Werkstatt auf. Hierzu zählen der breite sächsische Kranz aus Neusilber, einige Stützen im Balusterprofil mit mittiger Linse sowie Neusilberzwingen mit an deren Enden umlaufen Riefen. Die Ventile von NMM Inv.-Nr. 14348 werden vom Mundrohr kommend in der Reihenfolge Ganzton – Halbton – Anderthalbton – Zweiton angesteuert.<sup>762</sup> Auf dem Schallstück befindet sich eine aus Neusilber aufgebrachte Plakette mit der Signatur »C. W. Moritz / Königl. Hoflieferant / BERLIN. C.«, die ober- und unterhalb mit Rankenmustern verziert wurde. Solche größeren Signaturplaketten finden sich bei C. W. Moritz selten, und dann nur bei Instrumenten mit nach oben abschließenden Schallbecher. Die Abkürzung »C.« steht für »Centrum« und bezieht sich auf die nach 1873 neu geordneten Berliner Postbezirke.<sup>763</sup> In den Berliner Adressbüchern findet sich diese neue Bezirksbezeichnung ab dem Adressbuch von 1878. Die Plakette dient somit als indirekter Beleg dafür, dass es sich um eine der von C. W. Moritz neukonstruierten Waldhorntuben handelt, die ab 1877 hergestellt wurden. Aus der Angabe lässt sich aber auch schließen, dass sich der Firmenstandort zum Zeitpunkt der Herstellung noch in der Gipsstraße 15 befunden haben muss, welche zum Postbezirk »Centrum« zählte. Im Jahr 1894 wurde die Werkstatt in die Potsdamer Straße 61 im Postbezirk »West« verlegt. Somit lässt sich der Fertigungszeitraum von NMM 14348 auf die Jahre 1877–1894 eingrenzen.

Die Ausrichtung des Schallbechers nach links scheint eine Spezialität von C. W. Moritz zu sein, denn auch die zweite bekannte erhaltene Waldhorntube (EUCHMI 5892) der Firma weist dieses Merkmal auf. Ungewöhnlich für Wagnertuben ist in diesem Fall die Maschine mit lediglich drei Ventilen. Die auf dem sächsischen Kranz aus Neusilber gravierte Signatur »C. W. Moritz / Hoflieferant / Berlin W.57 / Patent Dr. Erik Schirm«<sup>764</sup> gibt Aufschluss über diese Besonderheit: am 30. Mai 1912 erhielt der aus Berlin-Halensee stammende Erfinder Erik Schirm ein Patent auf ein »Ventilsystem für Metallblasinstrumente«.<sup>765</sup>

<sup>762</sup>Vgl. ebd., S. 81.

<sup>763</sup>Das Kaiserliche Generalpostamt gab im Jahr 1873 die Anweisung heraus, dass der bisherige Nummernschlüssel zusätzlich um die Angabe einer Himmelsrichtung ergänzt werden sollte. Hieraus ergab sich eine neue Bezeichnung der nunmehr neun Postbezirke: C, O, SO, S, SW, W, NW, N, NO (Centrum, Ost, Südost, Süd, Südwest, West, Nordwest, Nord, Nordost).

<sup>764</sup>Hier findet sich mit »Berlin W.57« die Abkürzung für den Postbezirk »Berlin West 57«.

<sup>765</sup>Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 256368*, (= Patent vom 30. Mai 1912 für Dr. Erik Schirm



Abbildung 99: Waldhorn/Wagner tuba. C. W. Moritz, Berlin 1912–1918. 3 Ventile mit Kompensationssystem nach Patent von Dr. Erik Schirm. Vorder- und Rückansicht. Edinburgh University Collection of Musical Instruments, Inv.-Nr. 5892.



»Zweck der Erfindung ist die Milderung oder vollständige Beseitigung der falschen Intonationen, die sich bei gleichzeitiger Benutzung von zwei oder mehreren Ventilen des allgemein üblichen Systems ergeben. Dieser Zweck wird erreicht durch mehrfache Röhrenverbindungen zwischen den Ventilen, [...]«<sup>766</sup>

Werden zwei oder mehr Ventile vom Spieler gedrückt, weicht der resultierende Ton in der Praxis ab im Vergleich zur Erwartung aufgrund der theoretischen Rohrlänge. Wenn ein Musiker beispielsweise das Halbton- und Ganztonventil gleichzeitig betätigt, ist die resultierende akustische Länge etwas zu kurz für einen Anderthalbton, so dass ein höherer Ton als gewünscht erklingt. Der Spieler kann dies, je nach Erfahrung und Übung, mehr oder weniger gut über den Ansatz ausgleichen. Die Lösung muss demnach sein, das fehlende Stück Rohrlänge hinzu zu geben: jedoch nur, wenn *mehrere* Ventile gleichzeitig gedrückt werden, da die Länge der Ventilschleifen auf einzeln gedrückte Ventile optimiert ist und sich in diesem Fall nicht verändern darf.

Schirm beschreibt in seinem Patent im Prinzip eine Anlage, die unter dem Namen Kompensationssystem bekannt wurde. Bereits 1864 entwarf die Firma Gautrot in Paris solch ein System, das sie unter dem Namen *Système equitonique* führte und sich ein Jahr später in Großbritannien patentieren ließ. Erfolgreich wurden die Kompensationsventile vor allem für die Firma Boosey & Co., deren Werkleiter David James Blaikley (1846–1936) aus diesem Grund die Erfindung des Systems häufig zugeschrieben wird. Blaikleys Kompensationsventile werden noch heute vor allem bei den tiefen Metallblasinstrumenten eingesetzt und sind Standard bei nahezu allen Euphonien und Tuben.<sup>767</sup>

Auf Basis dieser Überlegungen gab es weitere Entwicklungen in diesem Bereich, von denen Schirms Patent von 1912 nur eine darstellt.<sup>768</sup> Dem Autor ist derzeit

über ein Ventilsystem für Metallblasinstrumente), 1912. In den Akten des Deutschen Patent- und Markenamtes ist dieses Patent unter der Veröffentlichungsnummer DE000000256368A abgelegt.

<sup>766</sup>Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 256368*.

<sup>767</sup>Vgl. Klaus: »Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes«, hier S. 56 f.

<sup>768</sup>Weitere Beispiele sind unter anderem die Kornette der *Enharmonic Series* der Firma Besson (Vgl. ein Beispiel aus der Privatsammlung Dirk Arzig bei Conny Restle und Christian Breternitz (Hrsg.): *Valve. Brass. Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente*, Berlin: Nicolai-Verlag, 2013, S. 152 unten) und die Kompensationsinstrumente von Max B. Martin (MMM Inv.-Nr. 1931, Abbildung bei ebd., S. 150 unten).

kein weiteres Instrument bekannt, an welchem eine Ventilmaschine mit einem Kompensationssystem nach Erik Schirm verbaut ist.

Neben der bereits erwähnten Ausrichtung des Schallbeckers nach links ist auffällig, dass die dreiventilige Maschine rechtsgriffig ist. Dies und der verbaute Marschgabelhalter weisen eindeutig auf eine Nutzung im militärischen Bereich hin. Sie nahm damit die von Altenburg beschriebene Verwendung ein.

»Innerhalb der Militärmusik wird nun künftighin [!] den Waldhörnern und den Wagnertuben eine ähnliche Rolle zugewiesen wie in Wagners Instrumentierung, und zwar so, daß die Waldhörner als für die Streichmusik unentbehrlich selbstverständlich beibehalten, bei der Marschmusik dagegen durch die Wagnertuben in B und in F (bzw. in Es, entweder mit Bogen zu F oder als besonderes Es-Instrument) ersetzt werden.«<sup>769</sup>

## 13.4 Weitere Sonderinstrumente von Moritz

### 13.4.1 Antilopenhorn

Die Werkstatt C. W. Moritz war sehr entwicklungsfreudig und fertigte, neben den beschriebenen Instrumenten für Richard Wagner, mehrere weitere Spezialinstrumente, auf die hier nur kurz eingegangen werden soll.

Wie bereits das oben erläuterte Beispiel der Wagnertube mit den Kompensationsventilen nach Erik Schirm zeigt, kooperierte die Firma C. W. Moritz mit Berliner Erfindern. Hierzu zählte ebenfalls der Königliche Kammermusikus Hermann Schulz. Er konstruierte in Zusammenarbeit mit C. W. Moritz das sogenannte Antilopenhorn, welches 1896 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Die *Zeitschrift für Instrumentenbau* berichtete am 21. April 1896 folgendes:

»Ein neues Blasinstrument. Im Musikalischen Theile verschiedener Berliner Blätter finden wir folgenden Bericht über ein neues Blasinstrument: »Im Königlichen Opernhause machte in der jüngsten Vorstellung des Wagner'schen „Rienzi“ schon in der Ouvertüre und nachher in der Scene des Rufes zum Kamp ein neues Instrument, das

<sup>769</sup> Altenburg: »Die Wagnertuben und ihre Einführung in die Militärmusik«, hier S. 1107.

wir zunächst „Kriegshorn“ nennen wollen und das von Herrn Kammermusikus Hermann Schulz erfunden und von dem Königlichen Hof-Instrumentenmacher O. W. Moritz [!] in Berlin angefertigt ist, grosses Aufsehen. Das Kriegshorn besteht aus einem durchbohrten Antilopenhorn von etwas einem Meter Länge, hat nur ein einfaches messingenes Mundstück, aber weder Klappen, noch Ventile u. A. m. Das Horn hat einen staunenswerth schönen Ton von überraschender Tragweite, spricht leichter an als die jetzigen Messing-Signalhörner und ist unverwüstlich durch sein Material. Herr Herm[ann]. Schulz hatte sich nach Vervollständigung seiner Erfindung an das Commando des ersten Garde-Regiments in Potsdam gewendet und dort in einer Felddienstübung Proben der enormen Tragfähigkeit des Tons gegeben, die geeignet waren, die Aufmerksamkeit der militärischen Instanzen lebhaft zu beschäftigen. Man experimentierte weiter, und schließlich wurde das Interesse des Kaisers für das neue Instrument wachgerufen. Der Kaiser sprach seine vollste Anerkennung aus und befahl, daß die neue Erfindung dem Kriegsministerium zur weiteren Prüfung unterbreitet werde. Der Kaiser ließ sich von dem Erfinder einen Vortrag über die Entstehung und den Werth des Hornes gegenüber den bisherigen, nicht immer leistungsfähigen Signalinstrumenten halten, welche letztere nicht selten durch die mangelnde Tragweite bei Manövern u. s. w. zu Irrthümern Veranlassung gegeben hatten. Wir hoffen, daß das neue Instrument von dem großen Publikum in den Kroll'schen Nachmittags-Garten-Concerten zur eigenen Prüfung schon in diesem Sommer erscheinen wird. Das Horn bläst sich sehr leicht, so daß die Signalhornisten sofort damit umzugehen verstehen, und neben den militärischen Gesichtspunkten liegt der Werth eines solchen Instrumentes für Förster und Jäger auf der Hand. —

Wir haben noch keine Gelegenheit gehabt, das neue Horn kennen zu lernen. Wenn aber der Bericht den Thatsachen entspricht, dann hätte man es allerdings mit einer höchst eigenarthisgen Neuheit auf dem Gebiete der Blasinstrumente zu thun.<sup>770</sup>

In der Sammlung des Museums für Musikinstrumente Leipzig ist ein solches An-

<sup>770</sup> »Ein neues Blasinstrument«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1895/1896, S. 554, 565.

tilopenhorn erhalten (MfMUL Inv.-Nr. 1621, vgl. Abbildung 100). Das Instrument zeigt den beschriebenen Typ in Art eines einfach gewundenen Signalhorns, wobei nach etwa  $1/4$  Windung das bearbeitete Horn der Antilope ansetzt.<sup>771</sup> Das Messingrohr wurde mit grünem Kordelband umwickelt.

Die *Illustrierte Zeitung* ergänzte in ihrer Ausgabe Nr. 2768 vom 18. Juli 1896, dass sich das Antilopenhorn wahrscheinlich »auf dem Exercierplatz und in Concertsälen bald einbürgern«<sup>772</sup> würde. Trotz der sehr guten Presse blieb diese Neuentwicklung von Hermann Schulz und C. W. Moritz ein Nischenprodukt. Wahrscheinlich beendete aus diesem Grund die Berliner Musikinstrumentenfirma auch recht schnell die Zusammenarbeit mit dem Kammermusikus.

Hermann Schulz war jedoch von seiner Idee überzeugt und entwickelte das Antilopenhorn mit seinem neuen Partner Edmund Völker, einem in Charlottenburg ansässigen Metallblasinstrumentenmacher, weiter. Sie änderten die Instrumente insofern ab, dass ihnen nun die Rohrteile von Signalhörnern bzw. Kornetten zu Grunde lagen, je nachdem, ob das Horn ohne oder mit Ventilen ausgestattet werden sollte. Lediglich der Schallbecher wurde durch das konisch ausgebohrte Horn der Antilope ersetzt. 1899 beantragten Hermann Schulz und Edmund Völker ein Patent, welches ihnen am 20. Mai 1899 zugesprochen wurde.<sup>773</sup> Der beschriebene Patentanspruch darauf lautet relativ simpel:

»Blasinstrument mit oder ohne Ventile oder Klappen, dadurch gekennzeichnet, daß an den Bogen aus Metall ein den Schalltrichter bildendes Antilopenhorn angesetzt ist.«<sup>774</sup>

Trotz dieser Überlegungen und der anfänglich guten Bewertung des neuen Instruments konnte es sich nicht durchsetzen, denn die Einsatzmöglichkeiten waren

<sup>771</sup>Da die Antilopen zur Gattung der Hornträger bzw. Boviden zählen und deren Gehörn zu einem großen Teil hohl ist, konnte C. W. Moritz das Horn mit nur geringer Bearbeitung (Ausbohrung, Einstimmung und Politur) als ein Stück ansetzen.

<sup>772</sup>Zitiert nach C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Urteile der Presse über meine Ausstellung auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896 sowie Bericht über das von mir erfundene Antilopenhorn*. C. W. Moritz, Kgl. Hofinstrumentenmacher, Berlin W., Potsdamer Strasse 61, Berlin: Selbstverlag, um 1896, S. 22.

<sup>773</sup>Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 117543*, (= Patent vom 20. Mai 1899 für Hermann Schulz und Edmund Völker über ein Blasinstrument), 1899. Heute findet sich das Patent in der Datenbank des Deutschen Patent- und Markenamts unter der Nummer DE000000117543A.

<sup>774</sup>Ebd.



Abbildung 100: Antilopenhorn. C. W. Moritz, Berlin 1895–1900. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1621. Foto: Hecht.



Abbildung 101: Drachenhorntrompete von C. W. Moritz, Berlin 1896/1897. Ansicht in Spielhaltung. Abbildung aus Philipp Roth: »C. W. Moritz' Drachenhorn-Trompete«, in: *Berliner Signale. Zeitschrift für die musikalische Welt* Jg. 4 (16. Apr. 1897) Nr. 8, S. 121.

zu beschränkt. Auch liegt es in der Natur der Sache, dass die verwendeten Hörner unterschiedlich wachsen. Die Abweichungen zwischen den Maßen der einzelnen Antilopenhörner resultieren zumindest in unterschiedlichen Klangfarben, wenn nicht gar minimal verschiedenen Grundtonhöhen. Hierdurch wird die Ensembletauglichkeit eingeschränkt. Lediglich für spezielle Einsatzzwecke von Musikern auf der (Opern-)Bühne gaben diese Instrumente aufgrund des optischen Effekts einen gewissen Sinn. Im Signaldienst des Militärs und der Post sowie bei den Jägern gab es mit den Signal- und vor allem Taschenhörnern eine weitaus kompaktere Form, die sich über lange Zeit durchgesetzt hatte und die weitaus günstiger in der Herstellung war als das Antilopenhorn.<sup>775</sup>

#### 13.4.2 Drachenhorn-Trompete

Ebenfalls aus der Zusammenarbeit mit dem königlichen Kammermusikus Hermann Schulz entstand die Drachenhorn-Trompete. Das Instrument ist wie ein Helikon gewunden, so dass der Spieler sich die Drachenhorn-Trompete um den Hals auf die

<sup>775</sup>Vgl. auch Heyde: *Hörner und Zinken*, S. 106 f.



Abbildung 102: Drachenhorntrumpete von C. W. Moritz, Berlin 1896/1897. Gesamtansicht. Abbildung aus Philipp Roth: »C. W. Moritz' Drachenhorn-Trompete«, in: *Berliner Signale. Zeitschrift für die musikalische Welt* Jg. 4 (16. Apr. 1897) Nr. 8, S. 121.

Schulter legen muss. Die eigentliche Namensgebung erfolgte aufgrund des Schallbeckers, der in Form eines geöffneten Drachenhorns mit herausgestreckter Zunge gestaltet ist. Solche optisch auffallenden Instrumente waren zu diesem Zeitpunkt keineswegs neu, sondern schon Anfang des 19. Jahrhunderts vor allem in der französischen Militärmusik weit verbreitet. Oft zierten solche martialisch anmutenden Schallstücke Instrumente wie Serpent Forveille und Buccin.<sup>776</sup>

Das Instrument verfügt außerdem über ein Echo-Ventil, welches beim Betätigen den Luftstrom in ein sogenanntes Echo-Schallstück umleitet (vgl. hierzu Abbildungen 101 und 102). Roth berichtete über die Drachenhorn-Trompete folgendes:

»[...] Als ein weiterer, geglückter Versuch, die Blasinstrumente auch zu bereichern und deren Klangfarben zu erweitern, wird die von dem Königl[ichen]. Hof-Instrumentenmacher C. W. Moritz in Berlin neuerdings konstruierte Drachenhorn-Trompete mit Tondämpfung zu

<sup>776</sup>Ein Schallstück in Drachenkopfform besitzt beispielsweise der Serpent Forveille in der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums Berlin, MIM Kat.-Nr. 3074, Abbildung in Restle und Breternitz (Hrsg.): *Valve. Brass. Music*, S. 129. In der Sammlung des Deutschen Museums befindet sich ein Buccin mit dieser markanten Schallstückform, DM Inv.-Nr. 10184, vgl. Abbildung unter <https://digital.deutsches-museum.de/item/10184/>.

betrachten sein. Das neue Instrument, dessen Bau und Handhabung durch die nebenstehenden Abbildungen ersichtlich werden, weist nämlich außer der ganz eigenartigen und dabei gefälligen Form des in einen Drachenkopf auslaufenden Schallstückes nicht allein einen weichen und sympathischen Ton und eine leichte Ansprache auf, sondern auch neue Klangfarben, die theils dem Waldhorn, theils der Trompete verwandt sind. In Hinsicht auf ihre künftige Verwendung im Orchester und der Kammermusik dürfte die Drachenhorn-Trompete den vorgenannten beiden Instrumenten daher als ein Mittelglied einzureihen sein. Von besonderem Interesse wird die an den Instrument befindliche neue Dämpfervorrichtung übrigens auch für Orchesterdirigenten und Komponisten sein, da mittels derselben während des Blasens, und zwar ohne Zeitverlust, und ohne jegliche Unterbrechung, vom Stärksten forte bis zum leisesten und wohlklingendsten piano übergegangen werden kann. Ein Quartett solcher Drachenhorn-Trompeten soll demnächst durch den bekannten Kornettvirtuosen König[lichen]. Kammermusiker Hermann Schulz der Oeffentlichkeit vorgeführt werden.«<sup>777</sup>

### 13.4.3 Aida-Trompeten

Spezielle Operninstrumente waren spätestens seit der Lieferungen für die Aufführungen der Werke Richard Wagners eine Spezialität der Firma C. W. Moritz. Neben den bereits besprochenen Instrumenten fertigte die Werkstatt auch die weitaus populäreren Aida-Trompeten, wie an MIM Kat.-Nr. 4437 beispielhaft zu sehen ist (vgl. Abbildung 103). Diese Instrumente wurden vorrangig für die gleichnamige Oper von Giuseppe Verdi (1813–1901) hergestellt. Sie waren als Geradtrompete ausgeführt und besaßen wie MIM Inv.-Nr. 4437 meist ein Quartventil sowie ein in der Länge verschiebbares Mundrohr zur Feinjustierung der Stimmung und Intonation. Die Aida-Trompete bestehen aus zwei Rohrsegmenten (plus Mundstück), die für den einfacheren Transport auseinandergenommen werden können.

Auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896 präsentierten die Instrumentenmacher ihr reichhaltiges Sortiment. Der Ausstellungsbericht der *Zeitschrift für*

<sup>777</sup> Philipp Roth: »C. W. Moritz' Drachenhorn-Trompete«, in: *Berliner Signale. Zeitschrift für die musikalische Welt* Jg. 4 (16. Apr. 1897) Nr. 8, S. 121.





Abbildung 103: Aida-Trompete. C. W. Moritz, Berlin, um 1900. 1 Quartventil. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4437. Foto: schnepp renou.

*Instrumentenbau* soll ein abschließendes Bild von einer der größten Berliner Musikinstrumentenbau-Werkstätten geben.

»Eine der reichhaltigsten Ausstellungen ist die von C. W. Moritz, Hoflieferant, Berlin W[est], Potsdamerstraße 61, welche sämtliche Musik- und Signal-Instrumente des In- und Auslandes, die zur Militär- und Kammermusik gebraucht werden, in bester Ausführung vorführt; insbesondere: Sämtliche Blechinstrumente in deutschen und französischen Modellen. Aïda-Trompeten, nach ihrer Verwendung in der gleichnamigen Oper benannt, von langer, schlanker Form, mit 1 und 2 Ventilen. Die sämtlichen, jetzt gebräuchlichen Herolds-Trompeten mit Flaggen. Sämtliche Signalhörner und Signaltrompeten der deutschen, französischen, englischen und spanischen Armee. Alarmhörner. Vier etwa meterlange Antilopenhörner mit einem bisher unerreicht weittragenden Ton. Die in C stimmenden Instrumente geben, leicht ansprechend, in kernigem doch weichem Ton die Naturtöne bis zum zweigestrichenen G und selbst darüber hinaus. Die Stangen

sind deutsch-afrikanischer Herkunft; an Bearbeitung erfordern sie Ausbohrung, Einstimmung und Politur.

Holzinstrumente, als Fagots, Flöten und Clarinetten sind in verschiedenen Systemen vertreten, wie auch eine Baß und eine Alt-Flöte. Auch Armee-Pfeifen finden sich vor.

Dazu kommen Pauken mit und ohne Mechanik für Orchester und Kavallerie, sämtliche Instrumente zur Janitscharenmusik, wie 2 große Trommeln, 4 Orchester-Trommeln, 2 Glockenspielen in kunst- und werthvoller Ausstattung.

Schließlich ist ein Cello-Futtural von nur 9 1/2 Pfund Gewicht zu nennen, welches gesetzlich geschützt ist.«<sup>778</sup>

### 13.5 Der Aufbau der Hawaiianischen Militärmusik – Ein Beispiel für interkulturelle Transferprozesse im 19. Jahrhundert

Wie bereits weiter oben ausgeführt, wurde die Firma C. W. Moritz ab den Jahren 1878/1879 mit mehreren Lieferungen über neue Musikinstrumente für die Hawaiianische Militärkapelle beauftragt, da diese nach preußischem Vorbild umstrukturiert werden sollte. Dies wirft mehrere Fragen auf. Wieso sollte die hawaiianische Militärmusik überhaupt neu gegliedert mit neuen Musikinstrumenten ausgestattet werden? Weshalb gerade nach preußischem Vorbild? Und warum lieferte die Firma C. W. Moritz die Instrumente?

Im Gegensatz zu den Kolonien des Deutschen Kaiserreiches und der anderen europäischen Staaten war Hawaii als eigenständiges Königreich ein Handelspartner wie jedes andere Land auch. Letztendlich gingen alle diese Handelsbeziehungen auf größere Entdeckerreisen zurück, die 1513 mit der Durchquerung Panamas durch den Spanier Vasco Núñez de Balbao (1475–1519) begannen und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter James Cook (1728–1779) ihren vorläufigen Höhepunkt erreichten. Cook war es auch, der am 20. Januar 1778 auf Kaua'i anlandete, einer der acht Hauptinseln Hawaiis. In Folge dessen entwickelte sich reger Handel

<sup>778</sup> »Die Musikinstrumente auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 16 (1896), S. 767–769, 791–794, 817–819, 847–849, 878–882, 909–912, hier S. 881.

zwischen Hawaii und den europäischen Ländern. Ab etwa 1820 führten Bestrebungen US-amerikanischer Missionare zu einer fortschreitenden Zurückdrängung der ursprünglichen Kultur der einheimischen Bevölkerung sowie der traditionellen hawaiianischen Gesetze.<sup>779</sup> Schnell entwickelten sich die Inseln zu einer Zwischenstation und einem Umschlagplatz für Handelsschiffe, doch auch die militärische Bedeutung als strategischer Punkt für die Seefloten wurde frühzeitig erkannt. Der europäische Einfluss war unter anderem durch Seemannslieder, Wandermusiker, Theaterproduktionen sowie die Bands der Schiffe geprägt, wobei der soziale, unterhaltende Aspekt dabei immer eine tragende Rolle spielte.<sup>780</sup> Mit den Schiffen kamen auch europäische Musikinstrumente nach Hawai'i. Hierzu zählten unter anderem Trommeln und Pfeifen, Hörner, Querflöten und Violinen.<sup>781</sup>

Seit dem Anlanden des ersten deutschen Schiffs »Mentor« im Jahr 1823 etablierten sich enge wirtschaftliche Beziehungen zwischen Preußen und Hawaii. König Kamehameha III. schätzte Preußen als Handelspartner. In einem Brief vom 24. Juni 1846 an König Friedrich Wilhelm IV. wünschte er die Intensivierung der Beziehungen und lobte die Deutschen als sehr angenehme Partner.

“No Foreigners within my jurisdiction are more orderly industrious, and exemplary in their Conduct than your Majesty’s Subjects and other Germans.”<sup>782</sup>

Die 1836 von König Kamehameha III. gegründete Königliche Hawaiianische Kapelle leitete zunächst ein unter den Namen »Oliver« bekannter Afroamerikaner. 1848 wurde der in Weimar geborene William Merseburgh (Wilhelm Merseburg) als Kapellmeister angestellt.<sup>783</sup> Seine Band bestand aus zehn Mitgliedern, die Flöte, Klarinette, Fagott, Trommeln, Hörner sowie weitere Metallblasinstrumente spielten.<sup>784</sup>

<sup>779</sup>Vgl. Patrick D. Hennessey: *Henry Berger: From Prussian Army Musician to »Father of Hawaiian Music«*, *The Life and Legacy of Hawai'i's Bandmaster*, hrsg. v. Bernhard Habla (= Alta Musica 30), Tutzing: Schneider, 2013, S. 18.

<sup>780</sup>Vgl. ebd., S. 42.

<sup>781</sup>Vgl. ebd., S. 48.

<sup>782</sup>Hawai'i State Archives: *Foreign Office Letters: Hawaiian Officials Abroad, March 14, 1846 to April 1, 1847, Series 410, Volume II*, 1846, S. 112.

<sup>783</sup>Vgl. David W. Bandy: »Bandmaster Henry Berger and the Royal Hawaiian Band«, in: *The Hawaiian Journal of History* Jg. 24 (1990), S. 69–90, hier S. 71.

<sup>784</sup>Vgl. Hennessey: *Henry Berger*, S. 52.

Merseburgh verließ die Kapelle im Jahr 1870.<sup>785</sup>

Kurze Zeit zuvor, in den letzten Monaten des Jahres 1869, erreichte die österreichische Fregatte *Donau* die Hawaiianischen Inseln. Zur Reparatur mehrerer Schäden lag das Schiff mehrere Monate im Hafen von Honolulu. Gelegentlich ging die Schiffskapelle der *Donau* auf Landgang und spielte mehrere Konzerte, wie der *Pacific Commercial Advertiser* berichtete:

“The band of the *Donau* has been on shore several times this past week. On Sunday they were on Emma Square during the afternoon. On Wednesday afternoon and evening they were at the residence of the Austrian Consul. A number of ladies and gentlemen took advantage of the opportunity and got up an impromptu dance, which lasted well towards the small hours of Thursday. The music which this band discourses is a rare treat to our citizens.”<sup>786</sup>

Aufgrund dieser Beschreibung ist es verständlich, dass die Hawaiianische Bevölkerung gern eine Kapelle ähnlicher Qualität vor Ort haben wollte. Deshalb drängten die Einwohner König Kamehameha V., die nach der Amtsniederlegung Merseburghs zwischenzeitlich ruhende Königliche Hawaiianische Kapelle mit einem neuen Kapellmeister zu besetzen und ihr somit neuen Schwung zu verleihen. Es folgten kurze Einsätze des Neuseeländers William Northcott sowie des gebürtigen Portugiesen Frank Medina. Beide gaben diesen Posten jedoch nach kurzer Zeit wieder auf.<sup>787</sup>

König Kamehameha V., der Anfang der 1850er Jahre eine größere Reise durch Europa unternahm und auch die preußische Militärmusik kennenlernte, kontaktierte daraufhin über den Gouverneur von O’ahu, John Dominis, den deutschen Konsul für das Hawaiianische Königreich, Theodor C. Heuck. Die Anfrage lautete nach einem Ausbilder für die königliche Militärmusikkapelle, der sowohl gute musikalische als auch militärische Referenzen einbringen konnte. Die Wahl fiel schließlich auf Heinrich Berger, der am 12. Mai 1872 von Hamburg aus über New York und San Francisco nach Hawaii geschickt wurde und dort am 2. Juni 1872 eintraf.<sup>788</sup>

<sup>785</sup>Vgl. Bandy: »Bandmaster Henry Berger and the Royal Hawaiian Band«, hier S. 71.

<sup>786</sup>“Notes of the Week”, in: *Pacific Commercial Advertiser*, Jan. 15, 1870, p. 3.

<sup>787</sup>Vgl. Bandy: »Bandmaster Henry Berger and the Royal Hawaiian Band«, S. 71–73.

<sup>788</sup>Vgl. Hennessey: *Henry Berger*, S. 15–17 & 67.

Nach seiner Ankunft begann Berger sofort mit etwa zehn bis zwölf Musikern die Neuausrichtung der Militärkapelle. Diese befand sich in einem verheerenden Zustand, jedoch waren die Mitglieder sehr lernwillig, wie Berger 1926 rückblickend berichtete:

“They had ears, and that is the principal thing in music. I wrote them melodies within the range of a fifth, from F to C. Later we got to the octave. They made a great success, and within a month, they could play half a dozen melodies and a little waltz.”<sup>789</sup>

Berger widmete sich in den ersten Jahren nicht nur dem Wiederaufbau der Militärkapelle, sondern auch der eigenen Kompositionsarbeit. Aus seiner Feder entstanden einige der heute berühmtesten Märsche und weiterer beliebter Stücke Hawaiis, unter anderem die Nationalhymne *Hawai'i Pono'i*. Dieser Komposition lag die preußische Volkshymne *Heil dir im Siegerkranz* zu Grunde, welche Berger in der Melodie abwandelte. Die rhythmische Grundstruktur blieb jedoch erhalten, so dass die Abstammung der Hawaiianischen Hymne unverkennbar ist.<sup>790</sup> Aufgrund dieser Beliebtheit wuchs die Popularität der Band. Bereits 1872 war die Anzahl der Musiker auf 24 Mitglieder gestiegen, weitere Interessenten mussten abgewiesen werden.<sup>791</sup>

Am 12. Februar 1874 wurde Kalākaua zum neuen König des Hawaiianischen Reiches ernannt. Er war gleichermaßen weltgewandt wie musikbegeistert. 1881 unternahm er eine Weltreise, die ihn in Europa unter anderem auch nach Berlin führte. Dort lernte er die preußischen Gepflogenheiten und vor allem die Militärmusik kennen.

»Seine höchste Bewunderung erregte namentlich unsere Armee« und er war auch in der Krolloper zu Gast, wie das *Berliner Tageblatt* am 5. August 1881 berichtete. Auch fiel dem Autor des Artikels auf, dass Kalākauas »große Uniform, die er auch hier bei dem Galadiner in Potsdam getragen hat, beinahe der Uniform unseres Kaisers entspricht.«<sup>792</sup> Als Geschenk erhielt Kalākaua von Kaiser Wilhelm I.

<sup>789</sup> Redferd Mason: “Captain Henri Berger Tells Coast Critic of Hawaiian Music’s Origins”, in: *Honolulu Advertiser*, 1. August 1926, S. 14. Zitiert nach *ibid.*, S. 68.

<sup>790</sup> Vgl. *ibid.*, S. 70–72.

<sup>791</sup> Vgl. *ibid.*, S. 75.

<sup>792</sup> »König Kalakaua I. ist gestern abgereist«, in: *Berliner Tageblatt*, 5. Aug. 1881, S. 4.

einen Schellenbaum mit der Inschrift »no ka hoomanao ana ia Berlin« (»zur Erinnerung an Berlin«). Vermutlich stammte dieser Schellenbaum aus der Werkstatt von C. W. Moritz. Dies würde auch die Verleihung des Ritterkreuzes des Kapiolaniordens durch König Kalākaua an Johann Carl Albert Moritz erklären, der bereits 1878/1879 Militärmusikinstrumente nach Hawaii lieferte.

Beeindruckt von seiner Reise muss sich König Kalākaua anschließend mit Henri Berger besprochen haben, wie die Militärmusik weiter zu verbessern und auszustatten sei, so dass sie dem preußischen Vorbild nahe kommt. Daraufhin wurden weitere Musikinstrumente bei C. W. Moritz in Berlin bestellt. Diese erreichten Anfang Juni 1887 Honolulu. Beim Empfang kam auch der Schellenbaum zum Einsatz, den Kaiser Wilhelm I. sechs Jahre zuvor König Kalākaua schenkte.

“On Wednesday morning, the Band met at the barracks to receive their new instruments, lately arrived from Berlin, after which they marches to the Palace and played a fine selection of tunes. His Majesty being present in the grand hall, Bandmaster Berger stepped forward and presented His Majesty with the Turkish flag or crescent [!], sent by C. W. Moritz, the maker of the instruments to the King. The crescent [!] is a manificent piece of work, and the King expressed great pleasure in receiving it.”<sup>793</sup>

Im September 1895 muss Henri Berger in Berlin gewesen sein. Während dieser Reise hatte er auch die Firma Moritz besucht und überreichte Johann Carl Albert Moritz eine Dankeskarte mit der Abbildung von Berger und seinem Militärmusikkorps (vgl. Abbildung 105.).<sup>794</sup> Der äußerst freundliche Stil der Widmung lässt nur den Schluss zu, dass sich die Mitglieder der Firma bzw. Familie Moritz und Henri Berger schon kannten, bevor der Kapellmeister nach Honolulu ging.

Aufgrund der Tatsache, dass der von Kaiser Wilhelm I. überreichte Schellenbaum während revolutionärer Bestrebungen gegen die Monarchie im Jahr 1893 zerstört wurde, muss das Foto vor diesem Zeitpunkt entstanden sein. Ein gleiches Foto ohne Widmung, das sich in den Beständen der *Hawaii State Archives* befindet, wurde auf

<sup>793</sup>“Presentation to His Majesty”, in: *The Hawaiian gazette*, June 14, 1887, S. 4.

<sup>794</sup>Dieses Foto findet sich auch, allerdings ohne Widmung, in den Beständen der *Hawaii State Archives* unter der Signatur PPWD-1-3-012.

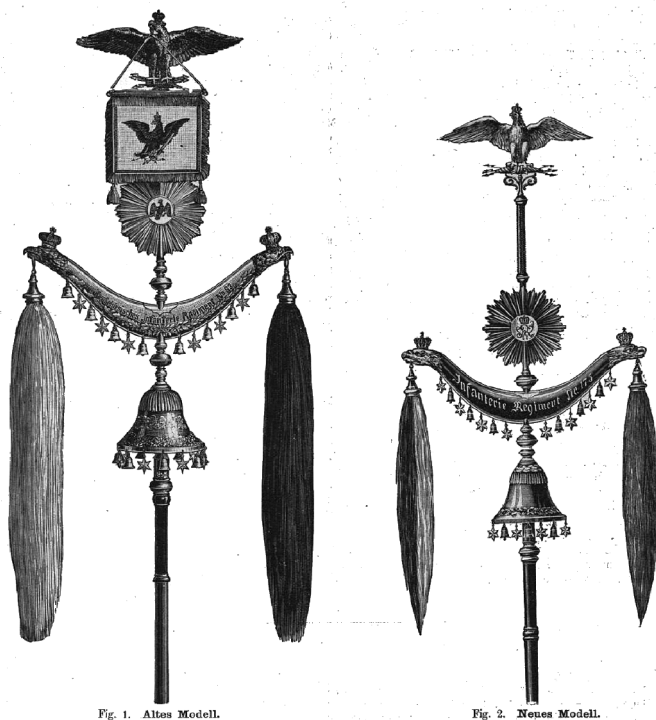


Fig. 1. Altes Modell.

Fig. 2. Neues Modell.

Abbildung 104: Abbildung der Schellenbäume nach den Entwürfen der Firma C. W. Moritz. Das alte Modell (links) wurde von der Werkstatt um 1870 entworfen und im Jahr 1902 vom neuen Modell (rechts) abgelöst. »Ein neues Schellenbaum-Modell für die preussische Armee«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 22 (1901/1902) Nr. 21, S. 557–559, Abbildung aus. Vgl. dort auch die Details zur Ausführung.



Abbildung 105: Karte mit Foto der Royal Hawaiian Band und ihrem Kapellmeister Henri Berger. Die Karte ist mit einer Widmung für die Werkstatt C. W. Moritz in Berlin versehen: »Das Hawaiische [!] Musiccorps aus Honolulu / Meinen lieben Bekannten d[er]. Familie Moritz / z[ur]. fr[undlichen]. Erinnerung an H. Berger. Berlin Sept. 1895.« Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: SM 14, (= Nachlass der Firma Moritz, 1805–1951).



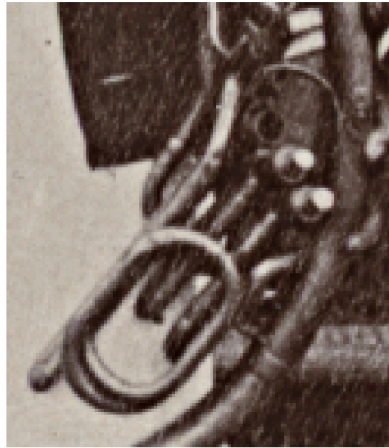


Abbildung 106: Royal Hawaiian Band. Detail der Ventilmaschine am Helikon. Ein fehlendes Ventil. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, (= Nachlass der Firma Moritz, 1805–1951).

die Zeit um 1889 datiert.<sup>795</sup> Die Instrumente waren vor Anfertigung des Fotos auf jeden Fall bereits in Gebrauch. Ein genauer Blick auf die Details des Bildes offenbart nicht nur die ein oder andere Beule an den Metallblasinstrumenten, sondern im Falle des Helikon auch ein fehlendes Ventil (vgl. Abbildung 106).

Die von der Royal Hawaiian Band gespielten Metallblasinstrumente sind zum größten Teil mit Drehventilen ausgestattet, in wenigen Fällen mit Berliner Pumpenventilen. Aufgrund der Überlieferung ist davon auszugehen, dass sämtliche auf dem Foto abgebildeten Instrumente von C. W. Moritz hergestellt oder zumindest geliefert wurden. Von besonderem Interesse auf dem Foto ist in diesem Zusammenhang die letzte Reihe der Musiker, in der mittig zwischen Klarinetten und Fagottisten zwei Saxophonisten stehen. Wurden diese Instrumente also schon zu diesem Zeitpunkt von C. W. Moritz hergestellt?<sup>796</sup>

Saxophone waren in Deutschland bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts völlig unpopulär. Die Instrumente der Militärkapellen des Deutschen Kaiserreichs waren durch

<sup>795</sup> Hawai'i State Archives: *Royal Hawaiian Band, on the steps of Iolani Palace*, (= Call number PPWD-1-3-012), 1889.

<sup>796</sup> Trotz der Zugehörigkeit zu den Holzblasinstrumenten soll sich im Folgenden intensiver mit den Saxophonen der Firma C. W. Moritz befasst werden.



Abbildung 107: Royal Hawaiian Band. Detail von zwei Saxophonisten. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, (= Nachlass der Firma Moritz, 1805–1951).

das von Wilhelm Wieprecht erdachte Instrumententableau weitgehend festgelegt und vereinheitlicht. Saxophone spielten dabei keine Rolle. Dennoch gab es zum Ausgang des 19. Jahrhunderts Bestrebungen deutscher Hersteller, diese Instrumente für den Exportmarkt zu fertigen.<sup>797</sup> Die lange Zeit getroffene Annahme, dass Oscar Adler in Markneukirchen als erster deutscher Hersteller im Jahr 1901 Saxophone serienmäßig fertigte, musste bereits revidiert werden.<sup>798</sup> Denn Altenburg berichtete

<sup>797</sup> Kalkbrenner gab 1885/1886 an, dass die Saxophone »auffällender Weise bis zum heutigen Tage auch fast nur allein bei den Militärmusiken romanischer Völker gebräuchlich [sind]; ausser in Frankreich noch in Belgien, Italien, Spanien. Ferner ebenfalls in Holland, in Batavia [= Hauptstadt Niederländisch-Indiens] bei der Stabsmusik der Niederländischen Armee und – in Japan. In Tokio gibt es nämlich zwei Militärkapellen, ganz nach europäischem Muster organisirt [!] und von Europäern geleitet.« August Kalkbrenner: »Die Bedeutung der Saxophone für die Militärmusik«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 6 (1885/1886) Nr. 21, S. 260–261, hier S. 260.

<sup>798</sup> Grundlage für diese Information bildete eine Mitteilung in der in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* vom 11. September 1901: »Ein reichhaltiges Bild ihrer Fabrikation giebt die Deutsche Holzblasinstrumenten-Fabrik Oscar Adler & Co. in Markneukirchen in ihrer für Handel und Export bestimmten neuen illustrierten [!] Preisliste über Holzblasinstrumente, in der sich die verschiedensten Arten und Systeme von Flöten, Klarinetten, Oboen, Fagotts etc. nebst Bestandtheilen finden. Besondere Erwähnung verdienen die Saxophone, deren Fabrikation die Firma als erste

bereits in einem Artikel von 1890/1891 über Saxophone der Firma Heckel.<sup>799</sup> Wie Reiter in ihrer Abhandlung zur Geschichte der Firma Heckel belegte, hatte die Firma aus Biebrich am Rhein<sup>800</sup> ab 1889 Saxophone hergestellt, und zwar einen kompletten Satz von Sopran- über Alt- und Tenor- bis zum Bariton-Saxophon. Unter anderem wurde mit solch einem Satz das 4. Niederschlesische Infanterie-Regiment Nr. 51 beliefert, welches in Brieg bei Breslau stationiert war.<sup>801</sup> Der Erfolg der Heckel'schen Saxophonproduktion war jedoch bescheiden, wie ein Blick in die Auslieferungslisten bescheinigt. Zwischen 1889 und 1908 wurden lediglich

---

in Deutschland in ihren durch Neubau bedeutend vergrößerten Fabrikräumen neu aufgenommen hat.«[Kritik. Neue Preislisten, Plakate u. s. w.] In: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1901, Nr. 35, S. 925

Altenburg wies bereits kurze Zeit später auf diese Anzeige hin und gibt weitere Informationen: »Außerdem bestätigt mir Herr O. Adler auf eine besondere Anfrage, daß er die besten maschinellen Einrichtungen zur fabrikmäßigen Anfertigung dieser Instrumente getroffen und eigens dafür geschulte Arbeiter eingestellt habe. Es handelt sich fast ausschließlich um den Export nach dem Auslande, was wiederum die oben von mir behauptete Thatsache stützt, daß nämlich der Umsatz in Saxophonen innerhalb der deutschen Grenzen noch fortgesetzt eine untergeordnete Rolle spielt. [...] Auch liefert Herr Adler zu wesentlich niedrigeren Preisen als die französischen Fabrikanten, soweit diese Saxophone von guter Qualität erzeugen. So ist der Preis für Sopran in B nach der Preisliste S. 25 in Messing 125 Mk., vernickelt zu 137,50 Mk. angesetzt, und dementsprechend für die Instrumente größeren Formats.« Wilhelm Altenburg: »Neue Mitteilungen über die Saxophone«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1901, Nr. 1, S. 1–3, hier S. 2.

Stellt man die Angaben von Altenburg einem frühen Katalog der Werkstatt Oscar Adler entgegen, so relativiert sich der aus der Anzeige gewachsene Führungsanspruch etwas, denn die Firma schrieb: »[...] Mit dem Bau von Saxophonen beschäftigen wir uns seit dem Jahre 1901. Wir sind die alleinigen Hersteller der ‚Adler‘-Saxophone [...]«. Zitiert nach Günter Dullat: *Saxophone. Erfindung und Entwicklung einer Musikinstrumentenfamilie und ihre bedeutenden Hersteller*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2011, S. 104. Oscar Adler hob also bewusst seine eigene Modelllinie hervor.

<sup>799</sup> Altenburg schrieb über die Sammlung Adolph Boettge und merkte dabei an: »Daher zum Schluß noch ein paar Worte über die Saxophone. Die Böttge'schen Instrumente sind aus Paris bezogen, was sich wohl aus dem Umstande erklärt, daß damals die Heckel'schen Saxophone noch nicht hinlänglich bekannt waren.« Wilhelm Altenburg: »Adolph Boettge's historische Musikaufführungen und die dabei verwendeten älteren und neueren Instrumente«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 11 (1890/1891) Nr. 15, S. 205–209, hier S. 209.

<sup>800</sup> Heute ein Stadtteil von Wiesbaden.

<sup>801</sup> Vgl. hierzu die Anzeige der Firma Heckel über die Saxophone mit der ausgesprochenen Empfehlung des Königlichen Musikdirektors Börner von diesem Regiment bei Edith Reiter: *Wilhelm Heckel*, Wiesbaden: Waldemar Kramer in der marixverlag GmbH, 2014, S. 123.

28 Saxophone ausgeliefert, davon 24 zwischen 1889 und 1898.<sup>802</sup>

Aufgrund der Lieferungen der Firma Heckel an das Militär liegt die Annahme nahe, dass die Firma C. W. Moritz als einer der größten Komplettanbieter im Bereich der Militärmusikinstrumente auch den Saxophonmarkt bediente bzw. bedienen wollte. Nähert man sich einem Nachweis zeitlich rückwärts gehend an, so ergibt sich hierzu folgendes Bild.

Im Zuge des im Jahr 1908 gefeierten 100jährigen Firmenjubiläums der Firma C. W. Moritz verfasste Altenburg ebenfalls einen Artikel in der *Zeitschrift für Instrumentenbau*, wobei er auch auf die Saxophonfertigung der Berliner Werkstatt einging.

»Die Firma befaßt sich auch mit dem Bau von Saxophonen, einschließlich des Basses in B, welcher, genau betrachte, als tiefere Oktave des Tenors in B, ein Kontrabaßinstrument darstellt und sonst m[eines]. W[issens]. in Deutschland nicht fabriziert wird, ebenso mit der Anfertigung von Ophikleiden in C oder B, obwohl diese selbst bei Auführungen älterer Orchesterwerke kaum je mehr zur Verwendung gelangen und höchstens noch, wie es auch von Paris aus geschieht, nach Brasilien ausgeführt werden.«<sup>803</sup>

Das von Altenburg erwähnte Kontrabass-Saxophon präsentierte C. W. Moritz bereits auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896.<sup>804</sup> Während die größeren Berichte und Artikel zur Ausstellung diesen Umstand ignorierten, wurde dieses Instrument vor allem in kleineren Beiträgen erwähnt.

Ein Redakteur der Zeitschrift *Die Kritik* schrieb in der Nr. 88 vom 6. Juni 1896:

»Ausser einigen Saiteninstrumenten von Hornsteiner und Blechblasinstrumenten von Moritz, worunter sehr schöne Contrabass-Tuben

<sup>802</sup>Vgl. Reiter: *Wilhelm Heckel*. Demgegenüber fand die von Heckel erfundene Heckel-Clarina, die am ehesten mit einem Sopran-Saxophon vergleichbar ist, einen sehr guten Absatz.

<sup>803</sup>Altenburg: »Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz in Berlin«, hier S. 636.

<sup>804</sup>Vergleiche hierzu ausführlich die von C. W. Moritz veröffentlichten Presseurteile über die Präsentation der Firma auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896 in C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Urteile der Presse über meine Ausstellung auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896*.

und Helikons und ein französisches Instrument, ein Saxophon, welches ein Mittelding zwischen Blech- und Holzblas-Instrumenten bildet, und einigen sehr schönen Flöten in Silber (System Boehm) von Rittershausen, ist auch diese Ausstellung durchaus dürftig und vor Allem mangelhaft.«<sup>805</sup>

Am 28. Juni 1896 erschien in der Nr. 72 der *Officielle[n] Ausstellungs-Nachrichten* eine detailliertere Angabe:

»Interessenten machen wir übrigens darauf aufmerksam, dass sich im Hauptausstellungsgebäude (Gruppe XII Musikinstrumente) ein von der renommirten [!] Firma Moritz ausgestelltes Contrabass-Saxophon in Es von ziemlich grossen Dimensionen befindet. Dort kann man die merkwürdige Construction eines solchen Saxophons näher kennen lernen.«<sup>806</sup>

Neben diesem Kontrabass-Saxophon wurden keine weiteren Instrumente dieses Typs auf der Berliner Gewerbeausstellung von C. W. Moritz präsentiert.<sup>807</sup> Dies hat unter anderem auch damit zu tun, dass Saxophone als »französische« Instrumente

<sup>805</sup>Zitiert nach: Ebd., S. 9.

<sup>806</sup>Zitiert nach: Ebd., S. 10.

<sup>807</sup>Die *Musik-Instrumenten-Zeitung* Nr. 52 vom 3. Oktober 1896 führte folgende von C. W. Moritz präsentierte Instrumente auf: »Seine Objecte repräsentiren sich in drei grossen Schränken. Im Hauptschrank befinden sich: 1 Halbmond (Schellenbaum), 2 Glockenspiele in Lyraform, 2 Paar Kesselpauken, 4 Orchestertrommeln, 2 grosse Trommeln, 2 Tambourins, 2 Coachhörner [gemeint sind ungewundene, längere Posthörner, die in England ab ca. 1840 Verwendung fanden], 1 Triangel, 7 Fanfarentrompeten, 2 Helikons, 2 Taschencornets, 2 Waldhörner, 2 B-Bässe, 2 F-Bässe, 9 Cornets, 4 Aida-Trompeten, 2 Flügelhörner, 4 Posaunen, 4 Tenorhörner, 2 Baritons, 1 Altcornet, 1 Saxophon, 4 Antilopenhörner, 1 Cellofuttel. Im Schrank für Signalinstrumente sind: 4 Militairtrommeln mit Zubehör, 2 Turnertrommeln, 1 Bataillonstambourstock, div. Signalinstrumente (preussischen, sächsischen, englischen, spanischen und amerikanischen Modelles), diverse Hupen, 1 Parforcehorn, 2 Pfeifenfuttelale. Im Schrank für Holzinstrumente sind: 2 Fagotts, 1 Bassflöte, 1 Altflöte, 1 grosse Flöte, 2 Piccoloflöten, 4 Querpfeifen, 1 Oboe, 1 Oboe d'amore, 1 englisch Horn, 4 Clarinetten, 2 Geigen nebst Bogen, 1 Cello nebst Bogen, 1 Kukuk [!], 2 Taktstöcke, 2 Paar Castagnetten, 10 Signalpfeifen, 2 Stimmgabeln. Nur Worte hohen Lobes können wir über diese Collection aussprechen.« Zitiert nach: Ebd., S. 16 f. Zu den Coachhörnern vgl. die Angaben bei Sabine Katharina Klaus: *Trumpets and other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection. Volume 1. Instruments of the Single Harmonic Series*, Bd. 1, Vermillion: National Music Museum, Inc., 2012, S. 205–207.

in der preußischen Musik eine untergeordnete Rolle einnahmen,<sup>808</sup> wobei es jedoch, wie weiter unten beschrieben, ab 1886 Bestrebungen gab, diese in die preußische Militärmusik einzuführen. Die Konstruktion eines Kontrabass-Saxophons durch C. W. Moritz konnte jedoch nur von Erfolg gekrönt sein, wenn sich die Instrumentenmacher der Firma zuvor detailliert mit den Instrumenten der Saxophonfamilie auseinandersetzen. In Verbindung mit dem Foto der Royal Hawaiian Band und deren Saxophonspielern erscheint es demnach plausibel, dass die Saxophone der beiden Musiker durch die Firma C. W. Moritz gefertigt wurden. Ob es sich hierbei um Instrumente einer Serienfertigung oder nur um eine Kleinserie bzw. Einzelstücke handelt, konnte bisher nicht geklärt werden. Auch der oben erwähnte Artikel Altenburgs<sup>809</sup> gibt hierüber keine Auskunft.

Weiteren Aufschluss, wenn auch keine endgültige Klarheit, geben weitere Verträge der Firma C. W. Moritz mit Ländern Südamerikas. Bereits 1897 begannen die Verhandlungen zur Ausstattung der Militärkapellen Kolumbiens mit Musikinstrumenten. Am 9. März 1897 tauschten der Berliner Hersteller und die durch Carlos Albán (1844–1902) vertretene kolumbianische Regierung einen auf spanisch verfassten Vertrag aus.<sup>810</sup> Dem Dokument hängt eine Liste an, die von C. W. Moritz mit den Worten »Erteilter Auftrag« ergänzt wurde. Diese Aufstellung beinhaltet unter anderem folgende drei Positionen:

- »565 3 Saxofono soprano en si b«,
- »566 3 Saxofono altos en mi b«,
- »567 3 Saxofono tenores en si b«. <sup>811</sup>

<sup>808</sup>Welchen vergleichsweise geringen Stellenwert Saxophone in Deutschland eingenommen haben, zeigt auch die Geschichte des Berliner Saxophonisten und Komponisten Gustav Bumcke (1876–1963), denn angeblich erst »auf einer Reise nach Paris lernte Bumcke das Saxophon kennen. Er machte dort die Bekanntschaft mit dem Sohn von Adolphe Sax, Adolphe Edouard, und dem Saxophonisten Victor Thiels, um aus erster Hand genauere Kenntnisse über die Klangeigenschaften und Verwendungsmöglichkeiten des Saxophons zu bekommen.« Andreas Jänecke: »Gustav Bumcke (1876–1963) – Komponist, Saxophonist und Pädagoge: Eine Erinnerung an den deutschen Pionier des Saxophons«, in: *rohrblatt: Die Zeitschrift für Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon* Jg. 28 (2013) Nr. 2, S. 55–60, hier S. 56. Wenn Jänecke jedoch weiter schreibt, dass Bumcke »erstmal ein Saxophon in seiner bereits 1899/1900 komponierten *Symphonie es-moll* op. 15« einsetzt, heißt dies im Umkehrschluss, dass Bumcke bereits im Kompositionsprozess 1899/1900 das Saxophon oder zumindest dessen Eigenschaften gekannt haben muss.

<sup>809</sup>Altenburg: »Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz in Berlin«.

<sup>810</sup>Vgl. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, Mappe 8, Bd. 4.

<sup>811</sup>Ebd., Mappe 8, Bd. 4.

Saxophons.			
173	Saxophon	Sopran in B . . . . .	*135
174	do.	Alt in Es . . . . .	*150
175	do.	Tenor in B . . . . .	*160
176	do.	Baryton in Es . . . . .	*175
177	do.	Bass in B . . . . .	220

Abbildung 108: Preisliste der Firma C. W. Moritz, Berlin, 1901/1904–1910. Auszug der Preisangaben zu den Saxophonen. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, (= Nachlass der Firma Moritz, 1805–1951).

Aufgrund der 1898 beginnenden inneren Unruhen in Kolumbien, die sich bis im »Krieg der tausend Tage« bis 1902 entluden, verzögerte sich die endgültige Bestellung. Diese erfolgte 1901 und enthielt ebenfalls die oben aufgeführten neun Saxophone.<sup>812</sup>

Wie weitere Dokumente belegen, belieferte die Firma C. W. Moritz auch die Militärorchester von Guatemala und El Salvador. Dem Kriegsministerium Guatemala wurde am 8. Februar 1904 eine Preisliste geschickt, die unter anderem folgende Punkte aufwies:

- »173 Saxophone Soprano in B«,
- »174 id[em]. Alto in Es«,
- »175 id[em]. Tenor in B«,
- »176 id[em]. Baritono in Es«. <sup>813</sup>

Interessant ist hier vor allem der Wechsel der Katalognummern. Diese finden sich ebenfalls den Saxophonen zugehörig in den von C. W. Moritz herausgegebenen gedruckten Firmenkatalogen, die auf deutsch, englisch, französisch und spanisch im Nachlass der Firma überliefert sind. Aus den bisherigen Angaben lässt sich schließen, dass zwischen 1901 und 1904 ein Sortimentwechsel stattfand oder zumindest das Nummernschema der lieferbaren Musikinstrumente überarbeitet wurde. Demnach können die im Nachlass der Firma erhaltenen gedruckten Kataloge in die Zeit zwischen 1901/1904 und 1910 verortet werden. Diese listen Saxophone in allen Lagen auf, unter anderem auch das von Altenburg besonders hervorgehobene Bass-Saxophon (vgl. Abbildungen 108 und 109).<sup>814</sup> Über den genauen Beginn der

<sup>812</sup>Vgl. ebd., Mappe 8, Bd. 4.

<sup>813</sup>Ebd., Mappe 8, Bd. 4.

<sup>814</sup>Ernst verortete diesen Katalog ohne weitere Nachweise auf das Jahr 1908: »Als im Jahre 1908



Abbildung 109: Preisliste der Firma C. W. Moritz, Berlin, 1901/1904–1910. Auszug der Abbildungen zu den Saxophonen. Das in der Preisliste ebenfalls erwähnte Bass-Saxophon wurde nicht abgebildet. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, (= Nachlass der Firma Moritz, 1805–1951).



Saxophonfertigung durch C. W. Moritz schweigt sich jedoch auch dieser Katalog aus.

Nach den oben dargestellten Ergebnissen aus dem Dokumenten im Nachlass der Firma ist festzuhalten, dass C. W. Moritz spätestens 1897 Saxophone verschiedener Tonlagen im Sortiment führte. Da sie darüber hinaus auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896 ein Kontrabass-Saxophon präsentierten ist davon auszugehen, dass sämtliche Instrumente auch in der Berliner Werkstatt gefertigt wurden. Die Expertise hierfür war zweifellos vorhanden: denn nach Abschluss seiner Lehre ging Johann Carl Albert Moritz Ende der 1850er Jahre unter anderem »nach Paris, um dort in den damals berühmten französischen Blasinstrumenten-Fabriken zu arbeiten. Zwei Jahre verweilte er in der französischen Hauptstadt und erweiterte seine Kenntnisse namentlich im Bau der feinen französischen Maschinen.«<sup>815</sup> Wahrscheinlich arbeitete er auch bei Adolphe Sax, so dass er neben den Saxhörnern und weiteren Metallblasinstrumenten auch die Fertigung der Saxophone kennenlernte. Festzuhalten ist aber, dass die Herstellung von Saxophonen in der Berliner Werkstatt nicht die oberste Priorität genoss. In der Festschrift *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz* wurden diese Instrumente im Gegensatz zu allen anderen hergestellten Instrumentengruppen nicht erwähnt. Auch die in dieser Publikation abgebildeten Mustervitrinen beinhalteten keine Saxophone.

Wie bereits weiter oben angedeutet, gab es um 1886 Bestrebungen, die Saxophone auch in die preußische Militärmusik aufzunehmen. Aufschlussreich hierfür ist ein Aufsatz von Kalkbrenner in der *Zeitschrift für Instrumentenbau*.<sup>816</sup> Er kritisierte darin, dass die Wieprecht'sche Reorganisation sehr radikal verlaufen und ganz auf »militärische Härte« ausgerichtet war, was auch den hohen Anteil an Metallblasinstrumenten im Ensemble erklärt. Kalkbrenner schlug deshalb vor, den Gesamtklang durch die Saxophone etwas zu mildern.

»Dabei ist der Klang dieser Instrumente dennoch ein durchdringender

---

beide Brüder einen umfangreichen Katalog über ihre Produktion abfaßten, so enthielt er eine erstaunlich lange Liste von Holz- und Metallblas-Instrumenten, Streich- und Schlaginstrumenten. Gleichzeitig erschien eine Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Firma.« Ernst: »Die Blasinstrumentenbauer-Familie Moritz in Berlin«, hier S. 626. Auch wenn die Jahresangabe »1908« einen guten Mittelwert liefert, so ist eine genaue Angabe in den Katalogen doch nicht nachweisbar.

<sup>815</sup> [Nekrolog auf Johann Carl Albert Moritz], hier S. 248.

<sup>816</sup> Kalkbrenner: »Die Bedeutung der Saxophone für die Militärmusik«.

und darum in den Rahmen unserer Militärmusik sehr wohl passender. Die Verbindung des Saxophons mit den Holzblasinstrumenten würde denselben mehr Rundung verleihen, im Verein mit den Blechinstrumenten würden deren schmetternde und schneidende Klänge im Forte gemildert werden. Durch die Aufnahme des Saxophons würde man eine grössere Abwechslung des Klangcharacters und eine viel vollkommener Harmonie erzielen und somit einen grossen Fortschritt erringen.«<sup>817</sup>

Hinsichtlich der möglichen Herstellung von Saxophonen durch preußische Hersteller ist der nachfolgende Aufruf Kalkbrenners in seiner Funktion als Königlicher Musikdirektor des 81. Infanterie-Regiments von Interesse.

»>Es ist eigentlich zu verwundern, dass das fortschreitende Deutschland sich diese Instrumente nicht zu Nutze macht<, – so wurde mir in diesen Tagen erst geschrieben. Je nun, Versuche kosten Geld, und das will man bei unseren Truppen-Commandos nicht ohne Weiteres dranwagen. Aber einen Vorschlag möchte ich den Fabrikanten solcher Instrumente machen: Wer stellt mir einen Satz Saxophone gratis zur Verfügung? Mit Genehmigung meines Herrn Commandeurs würde ich dieselben bei privaten Aufführungen versuchsweise in Gebrauch nehmen und wenn sie das erfüllen, was man sich von ihnen verspricht, würde ich natürlich energisch für deren allgemeine Einführung wirken, [...].«<sup>818</sup>

Ein großes Hindernis bei der Einführung der Saxophone in die preußische Militärmusik war vor allem der unterschiedliche Stimmton. Während in Frankreich unter Napoleon III. bereits ab 1858 der Stimmton  $a^1$  mit 435 Hz festgelegt war, wurde diese Regelung im Deutschen Reich erst 1885 allmählich übernommen. Hierauf wies auch Kalkbrenner hin und setzte seine Ausführungen wie folgt fort:

»Da die bisher gebauten Saxophons wohl sämtlich in der tiefen Stimmung stehen, für das mir unterstehende Musikcorps aber erst am 1. Oktober d[es]. J[ahres]. die Pariser Stimmung zur Einführung

<sup>817</sup> Kalkbrenner: »Die Bedeutung der Saxophone für die Militärmusik«, hier S. 261.

<sup>818</sup> Ebd., S. 261.

gelangt, so würden praktische Versuche auch erst von der gedachten Zeit an zu unternehmen sein; trotzdem wäre es sehr wünschenswerth für mich, diese Instrumente schon einige Zeit vorher zu besitzen, damit die dafür zu bestimmenden Bläser genügend Gelegenheit haben, sich mit deren Handhabung vertraut zu machen.«<sup>819</sup>

Die Angleichung des Stimmtons scheint somit der Auslöser für den Beginn der Saxophonproduktion in Deutschland zu sein. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass das 81. Infanterie-Regiment, bei dem August Kalkbrenner als Königlich-musikalischer Direktor wirkte, in Frankfurt am Main stationiert war. Die räumliche Nähe und die oben dargelegten Nachweise sprechen dafür, dass Wilhelm Heckel den Aufruf Kalkbrenners aufgriff und sich näher mit den Saxophonen beschäftigte. Kalkbrenner, der aber auch enger Vertrauter Wieprechts war und dessen Biographie herausgab,<sup>820</sup> war aber sicherlich in diesem Zusammenhang auch mit der Firma C. W. Moritz in Kontakt.

Hinsichtlich der Frage, wer die Saxophone für die *Royal Hawaiian Band* fertigte, werden weitere wissenschaftliche Untersuchungen zeigen müssen, wann genau C. W. Moritz mit dem Bau von Saxophonen begann. Für die beiden abgebildeten Instrumente der *Royal Hawaiian Band* um Henri Berger auf dem Foto aus der Zeit vor 1893 können mehrere Varianten in Erwägung gezogen werden. Neben der Fertigung durch C. W. Moritz selbst erscheint es auch denkbar, dass die Werkstatt Moritz Fremdprodukte verkaufte, beispielsweise von französischen Herstellern oder gar von Wilhelm Heckel. Diese beiden Möglichkeiten setzen voraus, dass der komplette abgebildete Instrumentenbestand der *Royal Hawaiian Band* von C. W. Moritz geliefert wurde. Bisherige Recherchen hierzu blieben bisher erfolglos, in den Archivrunterlagen der *Hawai'i State Archives* sind nach aktuellem Forschungsstand keine Unterlagen hierzu vorhanden.<sup>821</sup> Von dieser Annahme abweichend besteht auch die Möglichkeit, dass die beiden Saxophone zu einem (Alt-)Bestand an Instrumenten gehörten, die sich die *Royal Hawaiian Band* auf anderem Weg beschaffte.

---

<sup>819</sup>Ebd., S. 261.

<sup>820</sup>Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*.

<sup>821</sup>Dank geht an Alice Tran von den *Hawai'i State Archives* für Nachforschungen im Archiv sowie an Prof. Patrick Hennessey, Stetson University, für Recherchen in seinen Aufzeichnungen zu Henri Berger.



## 14 Johann Wendelin Weisse

### 14.1 Geschichte der Firma Johann Wendelin Weisse

Johann Wendelin Weisse wurde 1780 im thüringischen Linderbach<sup>822</sup> geboren. Es war bisher nicht feststellbar, bei welchem Meister er sein Handwerk als (Holz-)Blasinstrumentenmacher erlernte. Spätestens um 1813 führte ihn sein Weg nach Berlin,<sup>823</sup> wo er am 26. April 1814 Caroline Friedericke Wilhelmi (1786–1859) heiratete, die Tochter des Wollfabrikanten Johann Samuel Wilhelmi. Zu diesem Zeitpunkt wohnte und arbeitete Weisse in der Wilhelmstraße 52. Diese Adresse sollte er bis zur Aufgabe seines Geschäfts im Jahr 1839 beibehalten; ab 1840 führten ihn die Adressbücher nicht mehr als »Blase-Instrumentenmacher«, sondern als »Rentier«.<sup>824</sup>

Weisse war Instrumentenmacher, aber vor allem Kaufmann, der einen florierenden Musikinstrumentenhandel betrieb. Da er sich nie um ein Hofprädikat oder sonstige Vorteile bemühte, sind über seine weiteren Stationen und die Entwicklung seines Geschäfts kaum Informationen vorhanden. Bekannt ist, dass Weisse bereits um 1819 Instrumente fremder Herstellung vertrieb. Im Zuge der Überprüfung der Blasinstrumente Johann Gottfried Moritz' zur Feststellung der Eignung für das von ihm beantragte Hofprädikat ging der Kammermusikus Georg Abraham Schneider »zu dem Instrumentenhändler Weisse [...], welcher fertige Waldhörner von diesem Instrumentenmacher Moritz zum Verkauf hat [...].«<sup>825</sup> Wie eine bei Heyde transkribierte handschriftliche Preisliste aus dem Jahr 1828 zeigt, weitete Johann Wendelin Weisse sein Geschäft beträchtlich aus und bot sämtliche Blas- und Schlaginstrumente sowohl für den Orchestereinsatz als auch für die Militärmusik

---

<sup>822</sup>Linderbach ist heute der zu Erfurt gehörige Stadtteil Erfurt-Linderbach.

<sup>823</sup>Denkbar ist beispielsweise eine Flucht Weisses aufgrund der preußischen Belagerung von Erfurt als »persönlicher Domäne Napoleons« ab Ende Oktober 1813.

<sup>824</sup>Vgl. Boicke (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungsanzeiger*, Adressbuch 1840, I., S. 421.

<sup>825</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, fol. 5. Vgl. zu Moritz auch ausführlich Kapitel 13.1.1.

an, zum Teil in verschiedenen Qualitätsstufen und mit diversen Zusatzoptionen.<sup>826</sup>

Für den Metallblasinstrumentenbau unter dem Namen von Johann Wendelin Weisse ist von besonderem Interesse, dass von ca. 1823 bis 1834 Carl Friedrich Zetsche ebenfalls unter der Adresse Wilhelmstraße 52 gemeldet war. Schon allein durch die räumliche Nähe liegt die Annahme nahe, dass Zetsche in diesem Zeitraum einen Großteil der Metallblasinstrumente für Weisse anfertigte.<sup>827</sup>

Für den Bezug von Musikinstrumenten war Johann Wendelin Weisse eine der ersten Adressen in Berlin, wie auch sein Zeitgenosse Zedlitz-Neukirch feststellte und folgende Empfehlung aussprach:

»In Hinsicht der Blase-Instrumente haben wir der Fabrik der Herren Griesling und Schlott einen besondern Artikel gewidmet. Außerdem stehen die Kunstwerkstätten der Herren Moritz, Weiße, der W[i]twe. Gabler und Piering in vorzüglichem Ruf.«<sup>828</sup>

Johann Wendelin Weisse schloss sein Geschäft spätestens 1839. Andere Fabrikanten wie beispielsweise Carl Wilhelm Moritz nutzten diese entstandene Lücke und erweiterten ihr Kerngeschäft der Metallblasinstrumente nach und nach um die Herstellung von Holzblasinstrumenten.

## 14.2 Metallblasinstrumente der Firma Johann Wendelin Weisse

Wie bereits oben beschrieben, war Johann Wendelin Weisse gelernter Holzblasinstrumentenmacher. Sämtliche mit seinem Namen hergestellten Metallblasinstrumente wurden also entweder zugekauft oder von einem seiner Mitarbeiter hergestellt.

Zu den von Weisse erhaltenen Polsterzuginstrumenten gehören ein Serpent (MVF Inv.-Nr. V/J 229, vgl. Abbildung 110) und ein Basshorn (SKM Inv.-Nr. F137, vgl. Abbildung 111 und 112), die aufgrund ihrer Materialität das Geschick eines Holzblasinstrumentenmachers *und* eines Metallblasinstrumentenmachers erfordern. Der Serpent, welcher sich heute in der Sammlung des Museums Viadrina Frankfurt (Oder) befindet, zählte ursprünglich wie auch das Englische Basshorn

<sup>826</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 308–311.

<sup>827</sup>Vgl. hierzu auch Kapitel 15.1.1.

<sup>828</sup>Zedlitz-Neukirch: *Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam*, S. 340.



Abbildung 110: Serpent. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1814–1827. 6 Grifflöcher, 2 Klappen.  
Museum Viadrina Frankfurt (Oder), Inv.-Nr. V/J 229.



Abbildung 111: Basshorn. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1814–1839. 6 Grifflöcher, 4 Klappen. Gesamtansicht. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. F137.





Abbildung 112: Basshorn. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1814–1839. Detail des Herstellerstempels. Scenkonstmuseet – The Swedish Museum of Performing Arts, Inv.-Nr. 137.

von Griessling & Schlott (MVF Inv.-Nr. 230. Siehe hierzu auch Kapitel 11.2) zum Bestand der Militärmusik des 1. Garderegiments in Potsdam, worauf die Gravur »1 GR« hinweist. Weisse versah sein Instrument mit der Signatur »J. W. Weisse / in / Berlin«. Da in dem bei Heyde abgedruckten Preisverzeichnis von 1828 keine Serpente mehr gelistet werden, ist davon auszugehen, dass das Instrument zwischen 1814 und 1827 gebaut wurde.

Das Preisverzeichnis von 1828 listete unter anderem Englische Basshörner von Buchs- oder Ahornholz sowie einen »Zinkenbaß oder Serpente in Fagottgestalt [!], Beschläge, 2 Es[-Bögen], Mundstück und Klappen aus Messing«. <sup>829</sup> Diese Beschreibung passt prinzipiell auf ein in der Sammlung des Scenkonstmuseet erhaltenes Basshorn (SKM Inv.-Nr. F137, vgl. Abbildung 111). Lediglich der messingne Schallbecher ist nicht erwähnt.

Ein für die Entwicklung der Ventile an Metallblasinstrumenten höchst interessantes Instrument ist eine mit »J. W. Weisse in Berlin« gravierte Ventilposaune (SKM Inv.-Nr. F133). Der verbaute Ventiltypus ist in direktem Zusammenhang mit zwei Patentanträgen von Johann Wendelinus Weisse und Wilhelm Wieprecht zu sehen, weshalb diese Posaune bereits ausführlich in Kapitel 12.1 behandelt wurde.

<sup>829</sup>Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 310.



## 15 Die Firmenlinie Zetsche – Hemesaat – Sydow

### 15.1 Geschichte der Firmenlinie Zetsche – Hemesaat – Sydow

Die Metallblasinstrumentenmacher Zetsche sind – ausgehend von heute erhaltenen Instrumenten – in Berlin mit Carl Friedrich Zetsche (1794–1856) und seinen Söhnen sowie in Hannover mit Johann Heinrich Zetsche (1788–1857) nachweisbar. Wie bereits Dudgeon vermutete, besteht zwischen den beiden Linien ein Verwandtschaftsverhältnis.<sup>830</sup> Über mehrere Einträge in den überlieferten Geburten-, Heirats- und Sterberegistern konnte diese Vermutung nun nachgewiesen werden.

Sämtliche als Metallblasinstrumentenmacher bekannten Vertreter der Familie Zetsche gehen auf Johann Christoph Zetsche (vor 1762 – nach 1819)<sup>831</sup> zurück. Er hatte mindestens drei Söhne: den bereits erwähnten Johann Heinrich Zetsche, Johann David Zetsche (1780–1869) und Carl Friedrich Zetsche. Anlässlich der Hochzeit Carl Friedrichs am 19. September 1819 war sein Vater laut Kirchbucheintrag als »Musikus hieselbst« (d. h. in Berlin) tätig.<sup>832</sup>

---

<sup>830</sup>Dudgeon schrieb zu Johann Heinrich Zetsche: “there may be some family relationship to C. F. Zetsche in Berlin”; Ralph T. Dudgeon: *The Keyed Bugle*, Lanham (Maryland), Toronto und Oxford: The Scarecrow Press Inc., <sup>2</sup>2004, S. 300.

Dem entgegen gab Dullat irrtümlicherweise an, dass »eine Verwandtschaft [von Johann Heinrich Zetsche] mit dem Berliner Instrumentenmacher Carl Friedrich Zetsche nicht nachgewiesen werden konnte.« Vgl. Günter Dullat: *Verzeichnis der Holz- und Metallblasinstrumentenmacher auf deutschsprachigem Gebiet von 1500 bis Mitte des 20. Jahrhunderts*, Tutzing: Hans Schneider, 2010, S. 514.

<sup>831</sup>Teilweise finden sich die Vornamen auch in umgekehrter Reihenfolge, d. h. Christoph Johann Zetsche.

<sup>832</sup>Evangelische Sankt Georgenkirche Berlin: *Kirchenbücher der Evangelischen Sankt Georgenkirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit von Carl Friedrich Zetsche mit Carolina Wilhelmina Amalia Thuma am 19. September 1819, Kirchbuch A660, S. 272–273), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3074994>, Zugriff am 5.6.2018.

### 15.1.1 Gründung der Werkstatt durch Carl Friedrich Zetsche

Carl Friedrich Zetsche wurde in der ersten Jahreshälfte 1796 als Sohn des »Musikus« Johann Christoph Zetsche in Berlin geboren.<sup>833</sup> Seine Lehrzeit verbrachte er wahrscheinlich in den Werkstätten von Johann Gottfried Moritz oder Joseph Caspar Gabler. Im Kirchbucheintrag zu seiner Hochzeit mit Carolina Wilhelma Amalia Thuma am 19. September 1819 wurde Zetsche bereits als »Musikalischer Instrumentenmacher« bezeichnet, so dass spätestens für dieses Jahr von der Geschäftsgründung ausgegangen werden kann. Das Adressbuch von 1820 verzeichnete ihn als »Instrumentenmacher« in der Linienstraße 263,<sup>834</sup> das Adressbuch von 1822 in der Linienstraße 240.<sup>835</sup> Im Jahr 1823 verlagerte Zetsche seinen Standort in die Wilhelmstraße 52.<sup>836</sup> Dies ist auch die Adresse des Holzblasinstrumentenmachers und Musikinstrumentenhändlers Johann Wendelin Weisse (1780–1864).<sup>837</sup> Wahrscheinlich erweiterte Weisse zu diesem Zeitpunkt sein Geschäft um den Bereich Metallblasinstrumente. Da Zetsche in den Adressbüchern weiterhin gesondert genannt wurde, ist nicht davon auszugehen, dass er bei Weisse angestellt war. Plausibler erscheint die Annahme, dass beide eine Art strategische Partnerschaft eingingen: Weiße erweiterte seine Produktpalette und Zetsche konnte seine Instrumente über einen etablierten Händler verkaufen. Hierdurch erklärt sich auch die Herkunft der Metallblasinstrumente in Weisses Preisliste von 1828, die bei Heyde abgedruckt ist.<sup>838</sup> Wenn Heyde in diesem Zusammenhang angibt, dass Weisse »teilweise nach dem Verlagssystem [arbeitete], wobei auch J. G. Moritz und A. F. A. Knochenhauer

<sup>833</sup>Ein genaues Geburtsdatum konnte bisher nicht in den Akten aufgefunden werden. Die hier angegebene Datierung erfolgte über die im Kirchbucheintrag zur Hochzeit am 19. September 1819 angegebene Altersangabe von 25 Jahren. Vgl. Evangelische Sankt Georgenkirche Berlin: *Kirchenbücher der Evangelischen Sankt Georgenkirche Berlin*.

<sup>834</sup>J. W. Boicke: *Allgemeines Adreßbuch für Berlin*, Berlin: Boicke, 1820, S. 490.

<sup>835</sup>Wegener (Hrsg.): *Haus- und General-Adreßbuch*, S. 251.

<sup>836</sup>Das Adressbuch von 1823 benennt für die Wilhelmstraße 52 »Zetsche, C. F., Instrumentenmacher«. Boicke (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungsanzeiger*, Adressbuch 1823, II., S. 220.

<sup>837</sup>Das Adressbuch von 1822 führte »Weiße, Holz=Blase=Instrumentenmacher« kurioserweise als verstorben auf. Wahrscheinlich handelte es sich hierbei lediglich um einen Druckfehler. Im Adressbuch von 1825 ist Weisse wieder unter der Wilhelmstraße 52 aufgeführt. Vgl. ebd., Adressbuch 1825, S. 394. Entgegen der Angaben Heydes erfolgte die Firmengründung also nicht in den Geschäftsräumen Weißes, sondern spätestens 1819. Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 319.

<sup>838</sup>Vgl. ebd., S. 308–311.

eine Zeitlang für ihn tätig waren«<sup>839</sup>, so ist dies im Fall von Johann Gottfried Moritz zumindest für den Zeitraum bis etwa 1822 richtig.<sup>840</sup> Spätestens mit dem Umzug Zetsches an die Adresse Weißes ist es jedoch um ein Vielfaches plausibler, dass die von Weiße verkauften Metallblasinstrumente zum Großteil von Carl Friedrich Zetsche gefertigt wurden.

Um 1834 scheint die Partnerschaft zwischen Weisse und Zetsche zerbrochen zu sein, denn Carl Friedrich Zetsche verlagerte seine Werkstatt von der Wilhelmstraße 52 in die Zimmerstraße 36. Die Gründe für die Aufgabe der Zusammenarbeit sind nicht überliefert. Um 1840 verlegte Zetsche seine Werkstatt in die Friedrichstraße 217 und um 1842 schließlich in die Markgrafenstraße 2.<sup>841</sup>

### 15.1.2 Etablierung der Werkstatt unter Carl Friedrich Zetsches Söhnen

Im Adressbuch von 1852 findet sich ein weiterer Eintrag zu Zetsche im Zusammenhang mit dem Metallblasinstrumentenbau: »Zetsche, A., Verfert. von Messing=Blase=Instrumenten, Markgrafenstr. 2.« Da die Adressbücher in etwa den Stand mit einem Jahr Verzug abbilden, ist demnach 1851 als das Jahr anzusehen, in welchem Carl Friedrichs Sohn Adolf Theodor Ferdinand Zetsche (1822–1866) in das Geschäft eintrat. Untermauert wird diese Vermutung dadurch, dass der Haupteintrag der Firma im Adressbuch von 1852 um den Zusatz »F[irma]. C. F. Zetsche und Sohn«<sup>842</sup> ergänzt wurde. Um 1855 wurde der Firmenstandort erneut gewechselt und die Werkstatt in die Feilnerstraße 5 verlegt. Am zweiten Weihnachtstag des Jahres 1856 verstarb schließlich der Firmengründer Carl Friedrich Zetsche.<sup>843</sup>

Spätestens um 1859 war Carl Friedrichs zweiter Sohn Theodor Eduard Franz Zetsche (1824–1875) ebenfalls als Metallblasinstrumentenmacher im Familienbetrieb

<sup>839</sup>Ebd., S. 308.

<sup>840</sup>Entsprechende Angaben finden sich in den Akten zum Gesuch des Hofprädikats durch Johann Gottfried Moritz, speziell in der Referenz Georg Abraham Schneiders. Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, fol. 10. Siehe ausführlich Kapitel 13.1.1.

<sup>841</sup>Das Adressbuch von 1843 verzeichnete einmalig die Markgrafenstraße 12. Hierbei scheint es sich um einen Druckfehler zu handeln.

<sup>842</sup>Boicke (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungsanzeiger*, Adressbuch 1852, I., S. 567.

<sup>843</sup>Trotz dieser Tatsache wurde Carl Friedrich Zetsche noch im Adressbuch des Jahres 1859 mit einem Eintrag erwähnt. Vgl. J. A. Bünger (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Adress- und Geschäftshandbuch für Berlin, dessen Umgebungen und Charlottenburg auf das Jahr [1856–1872]. Aus amtl. Quellen zgest. durch J. A. Bünger*, Berlin: Hayn, Adressbuch 1859, I., S. 553 f.

tätig.<sup>844</sup> Um 1862 wurde die Firma in »C. F. Zetsche Söhne« umbenannt.<sup>845</sup>

In den folgenden Jahren ereilten die Firma mehrere Schicksalsschläge. Zunächst verstarb am 12. März 1866 Adolph Theodor Ferdinand Zetsche im Alter von 44 Jahren.<sup>846</sup> Sein Bruder Theodor Eduard Franz führte das Geschäft allein weiter und verlegte die Werkstatt um 1867 in die Alexandrinenstraße 121.<sup>847</sup> Die Witwe von Adolph Theodor Ferdinand, Dorothea Eleonore Zetsche (1824–1904), heiratete ca. anderthalb Jahre später am 21. November 1867 Theodor Eduard Franz.<sup>848</sup>

Ab ca. 1872 war auch Oskar Richard Theodor Zetsche (1852–1876), ein Sohn Adolph Theodor Ferdinands, in der Firma als Instrumentenmacher tätig. Eine längere Fortführung der Werkstatt durch ihn war nicht möglich, da er bereits 1876 verstarb. Ein Jahr vorher, 1875, wurde die Sterbeurkunde für Theodor Eduard Franz ausgestellt, so dass die Metallblasinstrumentenmacher der Familie Zetsche in Berlin allesamt verstorben waren.

<sup>844</sup> Beide Brüder sind in den Adressbüchern ab 1860 mit einem separaten Eintrag aufgeführt, jedoch jeweils als Teil der Firma »C. F. Zetsche und Sohn«. Vgl. exemplarisch Bünger (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, Adressbuch 1860, I., S. 558.

<sup>845</sup> Im Adressbuch von 1863 wird diese Änderung erstmals sichtbar. Dennoch werden beide Inhaber weiterhin getrennt ausgewiesen. Mit dem Adressbuch von 1865 erfolgte ein weiterer, dritter Eintrag, welcher die Firma ausweist: »Zetsche, Söhne, C. F., Messing=Blase=Instrumentenmacher, Feilnerstr. 5«; ebd., Adressbuch 1865, I., S. 646.

<sup>846</sup> Evangelische Luisenstädtische Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Luisenstädtischen Kirche Berlin*, (= Sterbeprotokoll zum Tod von Adolph Theodor Ferdinand Zetsche am 12. März 1866), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3756417>, Zugriff am 5. Juni 2018.

<sup>847</sup> Der Eintrag in den Adressbüchern lautet ab 1868 »Zetsche, Söhne, C. S. [!], Verfertiger von Messing=Blase=Instrumenten, Alexandrinenstraße 121.«; Bünger (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, Adressbuch 1868, I., S. 728.

<sup>848</sup> Vgl. Evangelische Sankt Jakobikirche Berlin: *Kirchenbücher der Sankt Jakobikirche Berlin*, (= Kirchbucheintrag zur Hochzeit von Theodor Eduard Franz Zetsche mit Dorothea Eleonore Zetsche, geb. Gerke, am 21. November 1867), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=901700269>, Zugriff am 5. Juni 2018. Die erste Ehe von Dorothea Eleonore Zetsche, geb. Gerke, mit Adolph Theodor Ferdinand Zetsche wurde am 6. Juni 1851 in Hannover geschlossen, vgl. Niedersächsisches Landesarchiv: *Kirchenbücher der Evangelischen Neustädter Kirche Hannover*, (= Kirchbucheintrag zur Hochzeit von Adolph Theodor Ferdinand Zetsche mit Dorothea Eleonore Gerke am 6. Juli 1851), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranHannover&h=901476894>, Zugriff am 5. Juni 2018.

### 15.1.3 Weiterführung der Werkstatt unter Hemesaat und Sydow

Die Einträge in den Adressbüchern deuten darauf hin, dass die Witwe der Gebrüder Zetsche, Dorothea Eleonore Zetsche, die Geschäfte der Werkstatt in der Alexandrinenstraße 121 zunächst allein weiterführte.<sup>849</sup> Wer in dieser Zeit als Werkmeister tätig war, konnte nicht nachgewiesen werden. Es ist möglich, dass Friedrich Wilhelm Carl Hemesaat (um 1840–1919), der sich ca. 1878 in der Alexandrinenstraße 117a niederließ, bereits für die Firma Zetsche zuarbeitete.<sup>850</sup> Etwa 1880 zog sich Dorothea Eleonore Zetsche aus der Geschäftsführung zurück und Carl Hemesaat<sup>851</sup> übernahm die Firma »C. F. Zetsche Söhne«.<sup>852</sup>

Spätestens 1894 nahm Carl Hemesaat auch seinen Sohn August Franz Paul (um 1866–1903) in die Firmenleitung mit auf. Nach zwei Jahren Zusammenarbeit übernahm Paul Hemesaat ca. 1896 die Werkstatt allein und verlagerte den Standort nach Charlottenburg in die Nehringstraße 3a, firmierte aber weiterhin unter dem Namen »C. F. Zetsche Söhne«.<sup>853</sup> Interessant ist im Zusammenhang mit dem zugehörigen Adressbucheintrag die Angabe, dass die Firma im Jahr 1828 gegründet worden sein soll. Weiter oben wurde bereits festgestellt, dass als Gründungsjahr spätestens 1819/1820 anzunehmen ist. Ob es sich also bei dem Zusatz im Adressbuch von 1897, der mit Sicherheit von Paul Hemesaat zugeliefert wurde, um eine falsch überlieferte Angabe – ein »Rechenfehler« um zehn Jahre oder ein Schreibfehler würde ein Gründungsjahr von 1818 bedeuten und damit im Rahmen des Möglichen liegen. Feststellen lässt sich aber, dass mit solchen zeitlich stark versetzten »Quellenangaben«

<sup>849</sup>Die Einträge ab dem Adressbuch 1878 lauten »Zetsche, E., geb. Gerke, W[it]w[e], Inh[aberin] e[iner]. Instrument-F[a]br[i]k, SW Alexandrinenstr. 121 I., Firma: C. F. Zetsche Söhne«; *Berliner Adreß-Buch*, Adressbuch 1878, I., S. 1036.

<sup>850</sup>Der Eintrag im Adressbüchern der Jahre 1879 und 1880 lautet »Hemesaat, K., Instrumentenm[acher], SW Alexandrinenstr. 117a III. «; ebd., Adressbuch 1879, I., S. 1051.

<sup>851</sup>Die Schreibweisen »Karl« und »Carl« variieren sowohl in den handschriftlichen als auch den gedruckten Quellen mit klarer Dominanz von »Carl«.

<sup>852</sup>Ab dem Adressbuch 1881 lautet der Eintrag im Einwohnerverzeichnis »Hemesaat, C., Metall=Blase=Instrumentenm[acher], SW Alexandrinenstr. 121. Firma: C. F. Zetsche Söhne«. Die Witwe Zetsche war in die Wasserthorstraße 21 (Postbezirk Süden) verzogen. Der Eintrag im Firmenregister lautet ab dem Adressbuch 1881 »Zetsche Söhne (Inh[aber]. Hemesaat), Alexandrinenstr. 121.« *Berliner Adreß-Buch*, Adressbuch 1881, I., S. 350, I., S. 1096, II., S. 510.

<sup>853</sup>Vgl. *Berliner Adressbuch [1896–1943]. Unter Benutzung amtlicher Quellen*, Berlin: Scherl, Adressbuch 1897, I., S. 1465.

grundsätzlich mit Vorsicht umgegangen werden muss, gerade wenn die späte Ersterwähnung eines Gründungsdatums in Medien wie Adressbüchern in zeitlicher Nähe zu potentiellen »runden« Gründungsjubiläen steht.<sup>854</sup>

Laut dem Adressbuch von 1903 war die Firma C. F. Zetsche Söhne eine »Milit[ärische] Musik Instrumentenfabrik«. Es ist jedoch davon auszugehen, dass sich bereits Carl Friedrich Zetsche auf die militärischen Metallblasinstrumente spezialisierte. Mit dem unerwarteten Tod von Friedrich Wilhelm Paul Hemesaat im Jahr 1903 ging die Firma C. F. Zetsche Söhne an Ernst Sydow<sup>855</sup> über, der bereits eine Werkstatt unter eigenem Namen in Potsdam besaß. Er verlagerte den Standort in die Heimstraße 13 und führte diese Werkstatt zunächst unter »C. F. Zetsche Söhne« weiter. Ab ca. 1907 firmierte er dann auch in Berlin nur noch unter eigenem Namen.<sup>856</sup> Sydow warb jedoch weiter mit den Vorgängern (»vorm[als]. C. F. Zetsche Söhne«) und auch mit dem (falschen) Gründungsjahr 1828. Unter Ernst Sydow bestand die Werkstatt bis ca. 1915, ehe er sie aufgab.<sup>857</sup>

## 15.2 Instrumente der Firmenlinie Zetsche – Hemesaat – Sydow

Vollständig erhaltene Metallblasinstrumente aus der Zeit, als Carl Friedrich Zetsche die alleinige Werkstattleitung innehatte, sind dem Autor nicht bekannt. Diese

<sup>854</sup> Ein vergleichbares Beispiel findet sich in der Firma Moritz und dem 100jährigen Firmenjubiläum im Jahr 1908, das ebenfalls auf falscher Überlieferung basiert. Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 13.

<sup>855</sup> Bisher konnten für Ernst Sydow keine Lebensdaten ermittelt werden. Sein Wirkungszeitraum lässt sich von ca. 1880 bis 1915 eingrenzen. Laut Heyde übernahm er in Potsdam die Werkstatt seines Vaters Ferdinand Sydow, der wiederum die Werkstatt von Heinrich Heiser (1828–?) fortführte, dem Sohn des hoch angesehenen Carl August Heiser (1801–1879), vgl. Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, S. 70 und vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 364. Die Werkstatt von Carl August Heiser ist von der Größe und den Handelsaktivitäten her vergleichbar mit den Firmen Griessling & Schlott und C. W. Moritz. Ledebur berichtete über August Heiser: »Seine ausgezeichneten Inventions- und Ventil-Instrumente jeglicher Art haben einen europäischen Ruf und sind sogar nach Amerika und Australien versandt worden.« Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin* 3, S. 230.

<sup>856</sup> Die Adressbücher verzeichnen keinen Eintrag mehr für die Firma »C. F. Zetsche Söhne«.

<sup>857</sup> Ab dem Adressbuch 1916 ist kein Eintrag mehr für die Militärische Musikinstrumentenfabrik Sydow gelistet. Ernst Sydow ist ab diesem Zeitpunkt nur noch mit seiner Wohnadresse (Kaiser-Friedrich-Str. 165, Neukölln) aufgeführt. Ob er die Metallblasinstrumentenbauwerkstatt aus wirtschaftlichen Gründen oder altersbedingt aufgab, konnte bisher nicht geklärt werden.





Abbildung 113: Ventiltrompete in Es. Carl Friedrich Zetsche, Berlin 1836–1858. Erhaltenes Fragment des Kranzes. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 989.

Instrumente wären vor allem hinsichtlich eines Vergleichs mit denjenigen seiner möglichen Lehrmeister Johann Gottfried Moritz und Joseph Caspar Gabler von besonderem Interesse. Von ca. 1823 bis 1833 arbeitete Zetsche in großem Maße für Johann Wendelin Weisse, so dass die wenigen von Weisse signierten Metallblasinstrumente wahrscheinlich von Carl Friedrich Zetsche gebaut wurden (vgl. hierzu Kapitel 14.2). In welchem Umfang Zetsche nach dem Bruch der Geschäftsbeziehung zu Weisse Metallblasinstrumente baute, konnte bisher nicht geklärt werden.

Der von Sachs erstellte Katalog der *Sammlung alter Musikinstrumente* führt unter der Inv.-Nr. 989 eine »Ventiltrompete in Es (Alt), halblangwindig mit zwei Pumpventilen und der Inschrift *C. F. Zetsche / in / Berlin*«, welche auf die Zeit nach 1836 datiert wurde.<sup>858</sup> Dieses Instrument ist nur noch fragmentarisch in Form eines Teilstücks des Kranzes erhalten (siehe Abbildung 113).

Sämtliche weiteren vom Berliner Zweig der Instrumentenmacherfamilie Zetsche erhaltenen und dem Autor bekannten Metallblasinstrumente sind mit einer Form von »C. F. Zetsche und Söhne« gekennzeichnet, das heißt sie wurden nicht vor 1859 gefertigt. Da die Firma auch nach dem Tod von Adolf Theodor Ferdinand und Theodor Eduard Franz Zetsche unter diesem Firmennamen fortbestand, ist gerade bei Instrumenten ohne weitere Angaben die genaue Entstehungszeit nur sehr vage anzugeben.

<sup>858</sup>Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente*, Sp. 228.



Abbildung 114: Flügelhorn bzw. Preußisches Alt-Kornett in es. C. F. Zetsche Söhne. Berlin, 1862–ca. 1880. 3 Drehventile (Ganzton, Halbton, Zweiton). Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4116. Foto: schnepp renou.

Die erhaltenen Metallblasinstrumente von C. F. Zetsche & Söhne zeigen, wie sich der über die Generationen von Krause, Gabler und Moritz entwickelte »Berliner Stil« etabliert hatte. Denn die typischen Merkmale, die bereits in den vorhergehenden Kapiteln angesprochen wurden, finden sich auch an den Instrumenten der Berliner Werkstatt Zetsche. Auch wurden zum Teil die etablierten Formen übernommen und ggf. an den damals aktuellen Stand angepasst.

Das Alt-Kornett MIM Kat.-Nr. 4116 wurde noch ganz im Stil der sogenannten Preußischen Kornette gebaut, wie sie auch schon von Johann Gottfried und Carl Wilhelm Moritz ab ca. 1833 hergestellt wurden. Während diese ersten Instrumente durchweg mit Berliner Pumpenventilen ausgestattet waren, verbaute die Firma C. F. Zetsche & Söhne an diesem Flügelhorn drei Drehventile mit einem Trommeldrückwerk. Im Vergleich mit MIM Kat.-Nr. 3096<sup>859</sup> übernahmen C. F. Zetsche & Söhne auch die aus heutiger Sicht ungewöhnliche, für Militärintstrumente dieser Zeit aber durchaus typische Ventilanordnung Ganzton – Halbton – Zweiton. Um dem Spieler die Intonation und gegebenenfalls notwendige Korrekturen im

<sup>859</sup>Siehe hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 13.2.



Abbildung 115: Kornett in es. C. F. Zetsche Söhne. Berlin, 1889/1890. 3 Drehventile (Ganzton – Halbton – Zweiton). Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4117. Foto: schnepf renou.

Ensemblespiel zu erleichtern, ist hinter dem Mundstück ein Stimmzug angebracht, welcher das Mundrohr in festgelegten Abständen von vier Millimetern verkürzen oder verlängern kann. Der aus Neusilber gefertigte Kranz trägt die Gravur »C. F. Zetsche Söhne in Berlin.«<sup>860</sup>

Ähnlich aufgebaut wie MIM Kat.-Nr. 4116 ist das Kornett MIM Kat.-Nr. 4117. Neben der für heutige Instrumente gängigen Ventilanordnung Ganzton – Halbton – Anderthalbton weist dieses Instrument eine größere Stürzenerweiterung auf. Klaus vermutete hierzu, dass die »gleichen Modelle unter dem Einfluss des österreichischen Flügelhorns eine zunehmend stärkere Schallstückausladung erhielten.«<sup>861</sup> Dies würde bedeuten, dass das Kornett MIM Kat.-Nr. 4117 einige Jahre oder auch Jahrzehnte später gefertigt wurde als das Flügelhorn MIM Kat.-Nr. 4116. Demzufolge ist die auf dem Kornett in Schreifschrift gravierte Signatur »Königs Ulanen Regiment. / 1890« als Erstbesitzervermerk zu sehen. Am 13. September 1889 übernahm Kaiser Wilhelm II. als Regimentschef die Führung des »Königs-Ulanen-Regiments (1. Hannoversches) Nr. 13«. Kurze Zeit

<sup>860</sup>Vgl. Krickeberg und Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*, S. 72.

<sup>861</sup>Klaus: »Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes«, S. 40.

später wurde dem Regiment das Exklusivrecht verliehen, bei besonderen Anlässen die alten Parade- und Präsentiermärsche der ehemaligen hannoverschen Garde du Corps auszuführen.<sup>862</sup> Hieraus folgt, dass die Anschaffung des Kornetts im Zusammenhang mit dieser Neuausrichtung des Regiments erfolgte. Zu diesem Zeitpunkt war die Firma C. F. Zetsche Söhne bereits unter der Leitung von Carl Hemesaat.

Wie lange der Grundaufbau der Wieprecht-Moritz'schen Tuba in den Berliner Werkstätten beibehalten wurde, zeigt unter anderem ein Instrument aus der Sammlung der University of Edinburgh (UEDIN Inv.-Nr. 4091, siehe Abbildung 116). Von der fünfventiligen Anordnung der Berliner Pumpenventile gleich, zeigt diese auf dem Stürzenkranz mit »C. F. Zetsche Söhne« signierte Tuba vor allem hinsichtlich des sich stark erweiternden Schallstücks Abweichungen zum ersten Modell von Johann Gottfried Moritz. Hier werden die gleichen Einflüsse aus dem österreichischen Raum wirksam, die auch schon zu der oben dargestellten Verdrängung der typischen Form des Preußischen Kornetts führten. Gegenüber diesen Sopraninstrumenten findet sich an der Basstuba kein Hauptstimmzug. Lediglich das dritte und fünfte Ventil wurden mit einem Intonationszug versehen, um dem Spieler bessere Korrekturmöglichkeiten im Spiel mit mehreren Ventilen zu geben.

Die Tuba war (und ist bis heute) hinsichtlich der verbauten Ventilanzahl nicht einheitlich gestaltet. Die Hersteller passten sich den Wünschen ihrer Kunden an. So fertigte C. F. Zetsche Söhne beispielsweise auch dreiventilige Basstuben, wie an einem erhaltenen Instrument in der Musikinstrumentensammlung des Kölner StadtMuseums (KSM Inv.-Nr. RM 1942/183 – II/28, siehe Abbildungen 117 und 118) sichtbar wird. Diese Basstuba orientiert sich von der Anlage her noch genauso an dem Modell nach Wieprecht und Moritz, jedoch unter Fortlassung der Zweiergruppe von Berliner Pumpenventilen. Aufgrund dieses Ventiltyps lässt sich als Einsatzgebiet der Militärmusikbereich verorten. Die Robustheit der »Berliner Pumpen« wurde bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschätzt, auch wenn bei diesem Typ kleinere musikalische Defizite in Kauf genommen werden mussten. Im Orchester eingesetzte Tuben wurden jedoch bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts meist mit Drehventilen ausgestattet, da diese ein schnelleres und sanfteres Umschalten der klingenden Länge des Instruments ermöglichten. Die Firmensignatur bei dieser Basstuba ist nicht wie sonst üblich auf dem Stürzenkranz

<sup>862</sup>Vgl. zur Geschichte dieses Regiments auch den Wikipedia-Artikel unter [https://de.wikipedia.org/wiki/Königs-Ulanen-Regiment\\_\(1.\\_Hannoversches\)\\_Nr.\\_13](https://de.wikipedia.org/wiki/Königs-Ulanen-Regiment_(1._Hannoversches)_Nr._13).



Abbildung 116: Basstuba in F. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1862–ca. 1880. 5 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton; Ganzton – Halbton – Anderthalbton). University of Edinburgh, Inv.-Nr. 4091.



Abbildung 117: Basstuba in F. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1860. 3 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton). Gesamtansicht. Kölnisches Stadtmuseum, Musikinstrumentensammlung, Inv.-Nr. RM 1942/183 – II/28. Abbildung aus Helmut Hoyler, Werner Schäfke und Detlef Altenburg: *Die Musikinstrumentensammlung des Kölnischen Stadtmuseums* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 148), Kassel: Merseburger, 1993, S. 238.



Abbildung 118: Basstuba in F. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1860. 3 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton). Detailansicht der Plakette mit Signatur. Kölnisches Stadtmuseum, Musikinstrumentensammlung, Inv.- Nr. RM 1942/183 – II/28. Abbildung aus Helmut Hoyler, Werner Schäfke und Detlef Altenburg: *Die Musikinstrumentensammlung des Kölnischen Stadtmuseums* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 148), Kassel: Merseburger, 1993, S. 238.

graviert. Stattdessen findet sie sich auf einer eigenen neusilbernen Plakette, welche von einer Krone geziert wird. Die Signatur »C. F. Zetsche Söhne / IN / BERLIN.« ist von einem rankenförmigen Muster und Blattdekor umgeben. Auf dem Kranz findet sich die Gravur der Jahreszahl »1860«, die als Herstellungsjahr zu verstehen ist.

Im militärmusikalischen Bereich fanden auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die mehrfach gewundene Langtrompeten Verwendung. Diese dienten vorrangig der Repräsentation und wurden als Fanfareninstrumente eingesetzt. Auch an solch einem Instrument von C. F. Zetsche Söhne aus dem Bestand des Landesmuseums Braunschweig (LBS Inv.-Nr. 2400b) lassen sich die Merkmale dieser Berliner Metallblasinstrumentenmacher ausmachen. An der Langtrompete finden sich Zwingen, deren Enden mit je einer Rille versehen und die aus Neusilber gefertigt sind. Aus dem gleichen Material besteht der Stürzenkranz, dessen Girlandenverzierungen mit einer V-förmigen Punze eingeschlagen wurden. Die Gestaltung der Herstellersignatur »C. F. Zetsche Söhne in Berlin« orientiert sich ebenfalls an dieser Machart. Auf der gegenüberliegenden Stürzenseite befindet sich in Schreiftschrift graviert der Besitzervermerk »Kürass. Regt. Graf Gessler / (Rhein) № 8.«<sup>863</sup>

Ein weiteres Instrument der Firma C. F. Zetsche Söhne ist eine Trompete in Es, MIM Kat.-Nr. 4452 (siehe Abbildungen 119 und 120). Versehen mit drei Berliner Pumpenventilen in der klassischen Reihenfolge Ganzton – Halbton – Anderthalbton, fällt der ungewöhnliche Rohrverlauf auf. Vom Mundrohr kommend wird zunächst das dritte Ventil angesteuert, anschließend das zweite und das erste Ventil. Diese Bauweise findet sich auch an Instrumenten Ernst Leberecht Paulus', bei Hemesaat und auch bei der Werkstatt Glass. Die Trompete ist »multifunktional« angelegt, denn die Ventilmaschine lässt sich entfernen und durch Inventionsbögen ersetzen. Hierdurch konnte das Instrument gleichermaßen sowohl in militärmusikalischen Konzerten oder zur Marschmusik als auch zur Signalgebung im Feld genutzt werden. Am verzierten Kranz aus Neusilber finden sich Wellenlinien, zwischen die ein Rankenwerk graviert ist. Die Stützen mit U-förmigen Füßen sind aus Neusilber und als Balusterprofil mit Linse angefertigt. Ungewöhnlich ist der aus zwei Teilen zusammengesetzte Zierknauf, der sich nur

<sup>863</sup>Die Angaben zu LBS Inv.-Nr. 2400b erfolgten anhand der umfangreichen Dokumentation von Ursula Menzel, München. Die Dokumentation ist Teil der Sammlung Menzel am Deutschen Museum.





Abbildung 119: Trompete in Es. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1862–1876. 3 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton). Ventilmaschine entfernbar und mit Intensionsbögen zu ersetzen. Gesamtansicht. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4452. Foto: Christian Breternitz.

selten an Metallblasinstrumenten Berliner Herstellung findet.

Instrumente der Brüder Hemesaat, die mit diesem Namen signiert wurden, sind dem Autor nicht bekannt. Die Werkstatt deckte die gesamte Bandbreite an Metallblasinstrumenten ab und fertigte sämtliche Bauteile selbst. Auf der Berliner Gewerbeausstellung 1876 stellte die Firma ihre Instrumente aus.

»Eine ebenfalls reichhaltige, bestechend schöne Zusammenstellung von Metall-Blasinstrumenten ist von C. und P. Hemesaat, Firma C. F. Zetsche Söhne, Berlin SW., 13, Alexandrinenstr. 121, veranstaltet. Es finden sich nicht weniger als 24 Instrumente, darunter B-Tuben, F-Tuben, Baryton-Tenorhörner, Waldhorn-Trompeten, Es- und B-Piston mit Echobogen, eigene Erfindung der Firma;<sup>864</sup> dann

<sup>864</sup>Gemeint sind Kornette mit Echobogen. Diese Erfindung an ließ sich in Preußen der Kölner Metallblasinstrumentenmacher Friedrich Adolf Schmidt (1827–1893) am 29. September 1859 patentieren. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, fol. 256–267. Wie die »neue Erfindung« der Werkstatt Hemesaat aussah, ließ sich bisher nicht rekonstruieren.



Abbildung 120: Trompete in Es. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1862–1876. 3 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton). Ventilmaschine entfernbar und mit Inventionsbögen zu ersetzen. Detailsicht der Signatur. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4452. Foto: Christian Breternitz.

4 Stück stark versilberte und reich vergoldete Cornets à Piston und B-Trompeten, welch letztere für die Lotterie angekauft sind.

Außerdem ist eine neue Konstruktion Fanfaren-Trompeten ausgestellt, ebenfalls eine Posaune mit Hellventil zur hohen und tiefen Stimmung. Die Ventile, sämtlich neuester Konstruktion, sind ohne Ausnahme in der eigenen Fabrik in vorzüglicher Ausführung hergestellt.«<sup>865</sup>

Im Bestand der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums Berlin befindet sich ein Tenorhorn, das auf dem neusilbernen Zierkranz die Signatur »C. F. Zetsche Söhne Berlin-Charlottenburg« aufweist (MIM Kat.-Nr. 4135, siehe Abbildung 121). Somit muss dieses Instrument entstanden sein, nachdem Paul Hemesaat die Werkstatt nach Charlottenburg verlegte, also nach 1896. Die typische Bauweise wurde fortgesetzt, so dass sich an den Enden der neusilbernen Zwingen umlaufende Rillen und Hohlkehlen befinden und die Stützen in Form eines Balusterprofils mit Linse sowie U-förmigen Füßen gestaltet sind. Die Ränder des Kranzes sind mit Verzierun-

<sup>865</sup> »Die Musikinstrumente auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896«, hier S. 882.



Abbildung 121: Tenorhorn in B<sub>1</sub>. C.F. Zetsche Söhne, 1896–1903. Drei Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Zweiton). Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4135. Foto: schnepp renou.

gen aus aneinandergereihten gravierten kleinen Strichen versehen, die sich zu einem wellenförmigen Muster zusammenfügen. Zwischen diesen Wellen befindet sich die Signatur, auf den beiderseitigen äußeren Vierteln des Kranzes flankiert von zwei weiteren Geraden, deren Mitte zwei sich kreuzende Linien in Form von »Sinuswellen« enthält. Diese Innenräume der sich kreuzenden Wellen sind mit einem sternförmigen Blütenmuster versehen, die Außenräume mit kleinen Punkten verziert. Die zur Herstellersignatur gegenüberliegende Seite ist frei gehalten für eine mögliche Besizersignatur. Die drei Berliner Pumpenventile sind als Ganzton-, Halbton- und Zweitonventil ausgeführt. Wie auch bei der Trompete MIM Kat.-Nr. 4452 (siehe Abbildung 119) und den Tenorhörnern von Ernst Leberecht Paulus wird das dritte Ventil zuerst angesteuert. Dieses Baumerkmal kann als vager Hinweis dienen, wo Paul und ggf. auch Carl Hemesaat ihre Lehrjahre verbrachten.



## 16 Die Firmenlinie Lemcke – Paulus – Sprinz

### 16.1 Geschichte der Firmenlinie Lemcke – Paulus – Sprinz

#### 16.1.1 Gründung der Werkstatt durch Julius Ludwig Adolph Lemcke

Julius Ludwig Adolph Lemcke (1815–1860) wurde am 8. Januar 1815 als Sohn des »Chirurgus« Carl Ludwig Lemcke und Louise Friderike Lemcke (geb. Richtern) in Berlin geboren.<sup>866</sup> Wahrscheinlich absolvierte er seine Lehre bei Carl August Heiser (1801–1879) in Potsdam und war dort anschließend als Geselle angestellt, bevor er nach Berlin zurück kehrte.<sup>867</sup> Laut den Angaben bei Ledebur hatte er sich »seit 1847 als Messing-Blase-Instrumentenmacher zu Berlin etablirt [!], [und] fertigt recht gediegene Instrumente.«<sup>868</sup>

Im Dezember 1848 heiratete Julius Ludwig Adolph Lemcke erstmals. Seine Frau wurde Emilie Henriette Amalie Pöhla (1826–25. Februar 1851), »eheliche Tochter des hier verstorbenen Musik Instrumentenmachers Christian Gottlieb Poehla«.<sup>869</sup>

<sup>866</sup> Evangelische Sophienkirche Berlin: *Kirchenbücher der Sophienkirche Berlin*, (= Eintrag zur Geburt von Julius Ludwig Adolph Lemcke am 8. Januar 1815), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=823433>, Zugriff am 7. Juni 2018.

<sup>867</sup> Als Ausbildungsorte kommen auch andere Potsdamer oder Berliner Meister in Frage. Carl August Heiser erscheint am Wahrscheinlichsten, da der Potsdamer Blasinstrumentenmacher im April 1849 Taufzeuge bei der Geburt von Julius Lemckes Sohn (Julius Fritz August Hermann Lemcke) war, vgl. Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Geburt von Julius Fritz August Hermann Lemcke im April 1849), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=153649930>, Zugriff am 7. Juni 2018. Auch bei der Geburt der Tochter (Emilie Henriette Johanne Lemcke) im Februar 1851 war »Herr August Heiser« Taufzeuge, vgl. Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Geburt von Emilie Wilhelmine Johanne Lemcke im Februar 1851), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=153650385>, Zugriff am 7. Juni 2018.

<sup>868</sup> Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin* 3, S. 320.

<sup>869</sup> Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit von Julius Ludwig Adolph Lemcke mit Emilie Henriette Ama-

Nach dem frühen Tod seiner ersten Frau heiratete Lemcke erneut. Am 3. Mai 1853 ehelichte er die Tochter des Oranienburger Fabrikanten Carl Friedrich Rodewald, Maria Albertine Auguste Rodewald (1832–1900). Wahrscheinlich führte Julius Lemcke sein Geschäft bereits seit 1847 in der Adlerstraße, zunächst in der Hausnummer 13, ab ca. 1851 in der Adlerstraße 4. Diese Adresse blieb der Firmenstandort über seinen Tod hinaus. Julius Ludwig Adolph Lemcke starb am 11. November 1860.<sup>870</sup>

Der Fortgang der Metallblasinstrumentenbauwerkstatt von Julius Lemcke in den fünf Jahren nach seinem Tod ist nicht eindeutig nachvollziehbar. Wahrscheinlich führte seine Ehefrau Maria Albertine Auguste Lemcke das Geschäft zunächst weiter, da in den Adressbüchern bis einschließlich 1863 unter dem Namen »Lemcke« die Instrumentenmacherwerkstatt geführt wurde.<sup>871</sup> Wer in dieser Zeit als Werkmeister verantwortlich tätig war, ist nicht belegbar.

---

lie Poehla im Dezember 1848), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3423950>, Zugriff am 7. Juni 2018. Laut Heyde verstarb Christian Gottlieb Pöhla am 28. Februar 1843 in Berlin; seine Witwe soll das Geschäft noch bis mindestens 1845 weitergeführt haben. Aufgrund des Geburtsjahres von Emilie Henriette Amalie muss das bei Heyde angegebene Geburtsdatum für Christian Gottlieb Pöhla »um 1812« auf mindestens um 1800 korrigiert werden, bis ein genaues Geburtsdatum in den Quellen gefunden wird; Vgl. Heyde, S. 307.

<sup>870</sup> Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Tod von Julius Ludwig Adolph Lemcke am 11. November 1860), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3771755>, Zugriff am 7. Juni 2018.

<sup>871</sup> Vgl. Bünger (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, Adressbuch 1862, I. S. 295, II. S. 3, III. S. 211. Im Namensverzeichnis des Adressbuchs von 1862 (Kapitel I, S. 295) ist aufgeführt: »Lemcke, M., geb. Rodewald, Instrumentenmacher-Wwe, Adlerstr. 4.« Im Nachweis sämtlicher Geschäfts- und Gewerbetreibenden (Kapitel III, S. 211) findet sich der Eintrag »Lemke, Adlerstr. 4.«

Im Adressbuch von 1863 ist im Namensverzeichnis fehlerhaft wieder »Lemcke, J., Instrumentenmacher, Adlerstr. 4« aufgeführt, während die Einträge in den anderen Kapiteln gleich bleiben. Vgl. ebd., Adressbuch 1863, I. S. 304, II. S. 3, III. S. 225.

Das Adressbücher von 1864 bis 1867 führen im Namensverzeichnis den gleichen Eintrag wie schon das Adressbuch 1862; Vgl. ebd., Adressbuch 1864, I. S. 322; Vgl. ebd., Adressbuch 1865, I. S. 324; Vgl. ebd., Adressbuch 1866, I. S. 347; Vgl. ebd., Adressbuch 1867, I. S. 355. Jedoch wird seit dem 1864 die Werkstatt nicht mehr im Verzeichnis der Geschäfts- und Gewerbetreibenden aufgeführt.

Die Schreibweise des Nachnamens variiert sowohl in gedruckten als auch handschriftlichen Quellen wahllos zwischen Lemcke und Lemke.

### 16.1.2 Übernahme der Werkstatt durch Ernst Leberecht Paulus

Ernst Leberecht Paulus (1839–1915) wurde in Markneukirchen als Sohn des Metallblasinstrumentenmachers Christian Wilhelm Paulus (1817–1873) geboren und erlernte sein Handwerk wahrscheinlich in der väterlichen Werkstatt.<sup>872</sup> Laut Haase, die auf die Berichte des Berliner Polizeipräsidenten verwies, war Paulus bereits 1857 in Berlin nachweisbar.<sup>873</sup> Dies deckt sich mit den Angaben aus Paulus' Antrag auf das Hofprädikat, aus dem hervorgeht, dass er nach seiner Ankunft in Berlin im Jahr 1857 zunächst im Militärdienst stand.<sup>874</sup> 1860 war Ernst Leberecht Paulus wieder in Markneukirchen, denn er wurde Mitglied der dortigen Instrumentenmacher-Gesellschaft bzw. Blasinstrumentenmacher-Gesellschaft.<sup>875</sup> Wahrscheinlich blieb es bei einem kurzen Abstecher in seinen Geburtsort, denn laut den späteren polizeilichen Angaben in Bezug auf seinen Antrag auf das Hofprädikat »befindet sich [Paulus] seit dem Jahre 1857 in Berlin.«<sup>876</sup> Seine genauen Wirkungsstätten im Zeitraum zwischen 1857 und 1866 konnten nicht genau nachgewiesen werden.

Fest steht jedoch, dass er spätestens 1866 den ehemaligen Betrieb Lemckes übernahm. Dass er bereits in den Jahren zuvor, nach Ableistung seines Militärdienstes, als Geselle oder Werkmeister bei Lemcke tätig war, erscheint deshalb durchaus möglich. Entgegen den Angaben bei Waterhouse, die von vielen weiteren Autoren übernommen wurden, war Paulus nicht der Schwiegersohn Lemckes, sondern sein Nachfolger nicht nur als Werkstattinhaber: Nach dem Tod Lemckes heiratete er dessen verwitwete Frau, die Hochzeit zwischen dem Metallblasinstrumentenmacher Ernst Leberecht Paulus und »Maria Albertine Auguste Rodewald, vorm. Lemcke«

<sup>872</sup>Vgl. Weller: »Die Familie Eschenbach und ihre Bedeutung für den vogtländischen und deutschen Metallblasinstrumentenbau«, S. 231.

<sup>873</sup>Vgl. Gesine Haase: »Der Berliner Blasinstrumentenbau«, in: *Handwerk im Dienste der Musik. 300 Jahre Berliner Musikinstrumentenbau*, hrsg. v. Dagmar Droysen-Reber, Martin Elste und Gesine Haase, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1987, S. 37–66, hier S. 61.

<sup>874</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, Aktenband II, Fasz. Paulus, fol. 4. Es war bisher nicht zu klären, in welches Dienstverhältnis sich Paulus in der Preußischen Armee begab, da er als Einwohner des Königreichs Sachsen nicht der preußischen Wehrpflicht unterlag. Eventuell begab er sich für ein bis drei Jahre als Freiwilliger in die Dienste Preußens, was innerhalb der Strukturen des Bundesheers des Deutschen Bundes möglich war.

<sup>875</sup>Vgl. Enrico Weller: *Blasinstrumentenbau im Vogtland von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Horb am Neckar: Geiger-Verlag, 2004, S. 231.

<sup>876</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, Aktenband II, Fasz. Paulus, fol. 4.

fand am 11. Dezember 1866 statt.<sup>877</sup> Dieses Datum kann als spätester Zeitpunkt der Übernahme bzw. Wiedereröffnung der alten Lemcke-Werkstatt gelten. Als Adresse ist im Kirchbucheintrag die bereits bekannte Adlerstraße 4 angegeben. Ein entsprechender Eintrag für Ernst Leberecht Paulus als »Blech-Instrumentenmacher« unter dieser Adresse findet sich in den Adressbüchern ab 1868.

Da Paulus am 29. Dezember 1879 das Prädikat als Hofinstrumentenmacher beantragte, findet sich im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz eine Akte, die Auskunft über das Leben Paulus' gibt. Auch wenn der Titel im ausgehenden 19. Jahrhundert eher Werbezwecken diente, so war er doch gerade hierfür wichtig und garantierte ein hohes Ansehen des Inhabers. Von Seiten der königlichen Ministerien waren die Auflagen für eine Vergabe des Hofprädikats nicht mehr so hoch wie noch einige Jahrzehnte zuvor, doch wurde zumindest weiterhin Wert auf ein einwandfreies polizeiliches Zeugnis gelegt. Der im Zuge des Antrags von Paulus zuständige Polizeipräsident schrieb am 3. Februar 1880 folgendes über den Metallblasinstrumentenmacher:

»Der Instrumentenmacher Ernst Leberecht Paulus, am 8. Juli 1839 zu Markneukirchen in Königreich Sachsen geboren, befindet sich seit dem Jahre 1857 in Berlin, ist inzwischen jedoch wiederholt zum Militärdienst zu Uebungen resp. zum Dienst im 6. Infanterie Bataillon nach seiner Heimath einberufen worden und hat auch in demselben Bataillon im Jahre 1866 den Feldzug gegen Preußen mitgemacht. Im Jahre 1870 wurde er dagegen zum Landwehr-Bataillon Samter eingezogen und hat 8 Monate den Garnisondienst in der Festung Wesel versehen und ist auch im Besitze der entsprechenden Denkmünze. Er ist seit dem Jahre 1866 verheirathet, Vater einer 10jährigen Tochter, bewohnt in der Friedrichsgracht № 61 ein kleines Quartier für 370 Mark jährlich Miete, hält einen Gehülfen und erzielt mit einem Betriebscapital von 6000 Mark einen jährlichen Umsatz von 3600 Mark. Am 1. April d[es]. J[ah]r[es]. wird er seine Wohnung nach der Artilleriestraße No 3 und 3a verlegen und das Geschäft vergrößern, da ihm

<sup>877</sup> Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit von Ernst Leberecht Paulus mit Maria Albertine Auguste Rodewald, vormals Lemcke, am 11. Dezember 1866), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db&GLutheranGermany&h=3911726>.



die Arbeiten für 23 Musikkorps von hiesigen und auswärtigen Regimentern übertragen sind, er auch die Absicht hat, für die königliche Kapelle größere Lieferungen zu erhalten. Seine Arbeiten werden allgemein gelobt. An Steuern hat er bis jetzt nur 71 Mark 84 Pf. jährlich zu entrichten. Die Führung des p. Paulus ist sowohl in moralischer, wie politischer Beziehung stets tadellos gewesen.

Der Polizei-Präsident.

Von Madui.«<sup>878</sup>

Seinen Antrag auf das Hofprädikat vom 29. Dezember 1879 begründete Ernst Leberecht Paulus wie folgt:

»Seit mehr denn [!] fünf Jahren habe ich wiederholt für die Kapelle Erw. Majestät Instrumente und zuvor Waldhörner, Trompeten, Cornet a Piston u[nd]. a[ndere]. m[ehr]. auf vorangegangener Bestellung der General-Intendantur der Königl[ichen]. Schauspiele geliefert. So wurde ferner bei mir anlässlich der am 18<sup>ten</sup> Februar 1878 stattgehabten Vermählungsfeierlichkeiten im Auftrage Sr. Kaiserl[ichen]. und Königl[ichen]. Hoheit des Kronprinzen, durch das Königl[iche]. Hofmarschall-Amt 1 Cornet a Piston bestellt, welches höchstderselbe dem Königl[ichen]. Kammermusikus Kosleck zum Geschenk machte. In Bezug der Lieferung vorgedachter Instrumente beziehe ich mich auf Sr. Excellenz den General-Intendanten der Königl[ichen]. Schauspiele, Herrn von Hülson, betreffs der tadellosen Ausführung derselben auf den Hof Kapellmeister Radecke u[nd]. sämtlicher Mitglieder der Königl[ichen]. Kapelle. In allerjüngster Zeit habe ich Erw. Majestät Kapelle wiederum eine Tuba geliefert, die bei Gelegenheit der letzten Hofjagd in Wustershausen vom Kammermusikus Brecks [?] geblasen wurde.

Erw. Majestät wurden darauf dieses Instrument aufmerksam, befohlen noch ein Stück darauf vorzutragen und hatten alsdann die Gnade Allerhöchst-Ihre Anerkennung darüber auszusprechen. Belobigend sprachen sich gleichfalls darüber aus:

<sup>878</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I.HA Rep.100, Nr. 596*, Aktenband II, Fasz. Paulus, fol. 4.

Sr. König[iche]. Hoheit Prinz August von Württemberg, Sr. Excellenz Graf Lohndorf und der Hof-Kapellmeister Radecke.

Ich wage nun in Anbetracht der tadellosen Ausführung und Lieferung der vorgedachten Instrumente an Ew. Majestät die unterthänigste Bitte zu richten:

Ew. Majestät wollen mir das Prädikat Allerhöchste Ihres Hof-Instrumentenmachers zu verleihen geruhen.

Ich verharre der Erfüllung meiner unterthänigsten Bitte gewärtig als Ew: Majestät ergebenster und

gehorsamer Diener

E. Paulus«<sup>879</sup>

Am 24. März 1880 wurde Ernst Leberecht Paulus das Prädikat als Hofinstrumentenmacher verliehen.<sup>880</sup> Das damit einhergehende Rénomée führte auch zur Lieferung von zwölf Zeremonietrompeten für den russischen Zarenhof.<sup>881</sup> Aufgrund dieser Angaben ist festzuhalten, dass Ernst Leberecht Paulus neben der Werkstatt Moritz der angesehenste Metallblasinstrumentenmacher in Berlin im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts war.

Die Werkstatt befand sich zunächst am alten Firmensitz Lemckes in der Adlerstraße 4 (1866–1872/1873),<sup>882</sup> anschließend in der Friedrichsgracht 61 (1873/1874–1880),<sup>883</sup> ab 1880/1881 in der Artilleriestraße 3 und 3a.<sup>884</sup>

<sup>879</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I.HA Rep.100, Nr.596*, Aktenband II, Fasz. Paulus, fol. 10–11.

<sup>880</sup>Vgl. ebd., Aktenband II, Fasz. Paulus, fol. 8.

<sup>881</sup>Musikinstrumentensammlung des Museums St. Petersburg, Inv.-Nr. Pet/M1:1240–1251. Angaben laut Callmar: »Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830«, S. 127.

<sup>882</sup>Der letzte Eintrag unter dieser Adresse findet sich im Adressbuch von 1873: »Paulus E., Messing-Blase-Instrumentenmacher, Adlerstr. 4; vorm. J. Lemcke«; *Berliner Adreß-Buch*, Adressbuch 1873, I., S. 615.

<sup>883</sup>Diese Adresse ist zuerst im Adressbuch von 1874 nachweisbar: »Paulus, E., Messing-Blase-Instrumentenmacher, Friedrichsgracht 61; vormals J. Lemcke«. ebd., Adressbuch 1874, I., S. 613. Der letzte Eintrag unter dieser Adresse ist im Adressbuch von 1880 zu finden, vgl. ebd., Adressbuch 1880, I., S. 713.

<sup>884</sup>Im Adressbuch des Jahres 1881 lautet der Eintrag: »Paulus, E., Kgl. Hof-Instrumentenm[acher], Verfert[iger] v[on] Metall-Blase-Instrument., Artilleriestr. 3a«; ebd., Adressbuch 1881, I., S. 710.

Spätestens 1899 wurde die Firma von Arthur Sprinz (1872–1938) übernommen. Der entsprechende Eintrag in den Adressbüchern ab 1900 lautet »Paulus, E., Metall=, u[nd]. Blas=Instrument[en]f[a]br[i]k., N Artilleriestr. 34 pt. Inh[aber]. A. Sprinz«. <sup>885</sup> Möglicherweise erwirtschaftete Paulus bis dahin solch ein Vermögen, dass er sich beruhigt aus dem Geschäft zurückziehen konnte. Sein Tod war jedenfalls nicht der Anlass, denn »der verwitwete Instrumentenmacher Ernst Leberecht Paulus« verstarb erst am 23. Februar 1915 im Alter von 75 Jahren. Gemeldet war er zu diesem Zeitpunkt unter der Berliner Adresse Schulstraße 97/98. <sup>886</sup>

### 16.1.3 Übernahme der Werkstatt durch Arthur Sprinz

Arthur Carl Christian Sprinz (1872–1938) wurde am 1. April 1872 in Breslau als Sohn des Instrumentenmachers Franz Sprinz geboren. Ob Arthur Sprinz das Handwerk bei seinem Vater erlernte, ist ebenso wenig überliefert wie dessen genauere Handwerkszweig im Bereich des Instrumentenbaus. Spätestens 1897 muss Sprinz nach Berlin gegangen sein, da er am 27. November des Jahres Gertrud Johanne Antonia Schliedermann heiratete. <sup>887</sup> Zu diesem Zeitpunkt war Sprinz entweder als Geselle bei Gustav Eschenbach <sup>888</sup> angestellt oder arbeitete bereits für Ernst Leberecht Paulus tätig, dessen Werkstatt er spätestens 1899 übernahm. <sup>889</sup>

Spätestens unter Sprinz wurde die Metallblasinstrumentenbauwerkstatt um die Produktion weiterer Gattungen erweitert, wie nicht nur erhaltene Objekte mit dem Firmenstempel Sprinz' belegen. Laut den Berliner Adressbüchern nahm er um 1905 die Produktion von Trommeln auf. <sup>890</sup> Jedoch erst das Adressbuch 1935 führt unter dem Namen Arthur Sprinz eine »Blech-, Holz-, Signalinstrumenten- und Trom-

<sup>885</sup> *Berliner Adressbuch*, Adressbuch 1900, I. S. 1150.

<sup>886</sup> Landesarchiv Berlin: *Sterberegister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin XIII a*, (= Sterberegistereintrag zum Tod von Ernst Leberecht Paulus am 23. Februar 1915), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyDeaths&h=186991390>, Zugriff am 7. Juni 2018.

<sup>887</sup> Vgl. Landesarchiv Berlin: *Heiratsregister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin Va*, (= Heiratseintrag zur Hochzeit von Arthur Carl Christian Sprinz und Gertrud Johanna Antonia Schliedermann am 27. November 1897), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyMarriages&h=945290>, Zugriff am 8. Juni 2018.

<sup>888</sup> Vgl. hierzu Kapitel 10.

<sup>889</sup> *Berliner Adressbuch*, Adressbuch 1900, I. S. 1150.

<sup>890</sup> Vgl. ebd., Adressbuch 1906, IV. S. 168.

melfabrik.«<sup>891</sup> Ob Sprinz neben der Fertigung von Metallblasinstrumenten auch schon vorher einen Einzelhandel mit Musikinstrumenten anderer Gattungen betrieb, ist ungewiss. Nach dem Tod von Arthur Sprinz am 22. Juni 1938 firmierte die Werkstatt bis 1944 unter »Sprinz & Schmohl«, nach 1945 unter dem Namen »F. & M. Sprinz«.<sup>892</sup>

## 16.2 Instrumente der Firmenlinie Lemcke – Paulus – Sprinz

Aus der Zeit zwischen 1851 und 1860 stammt eine Trompete von Julius Lemcke, die sich in einer Privatsammlung befindet (vgl. Abbildung 122). Ausgestattet mit drei Ventilen in der klassischen Anordnung Ganzton – Halbton – Anderthalbton, weist sie darüber hinaus große Ähnlichkeiten mit Instrumenten der Werkstatt C. W. Moritz auf. Hierdurch lässt sich die These erhärten, dass Lemcke zumindest einen Teil seiner Ausbildung bei Carl Wilhelm Moritz verbracht hatte. Die drei Ventilbögen sind mit Stimmzügen versehen. Charakteristisch ist ebenfalls die Zwingengestaltung mit Rillen, hier einzeln und in Dreiergruppen. Die stabförmigen Stützen mit Balusterprofil, wobei die längeren mit einer Linse versehen sind, haben vergleichsweise massive Füße. Zwingen, Stützen, Beschläge und der Kranz sind aus Neusilber gefertigt. Letzterer ist mit einer jeweils an der oberen und unteren Kante umlaufenden Girlande versehen, die entweder aus »V«- oder »/«-förmigen Punzen angefertigt wurde. Ebenso beinhaltet der Kranz in Schreibschrift graviert die Herstellersignatur »J. Lemcke / in Berlin / Adler St № 4« (vgl. Abbildung 123). Aufgrund der Adressangabe kann das Instrument nicht vor 1851 entstanden sein, da Lemcke seine Werkstatt in dem Jahr an diese Adresse verlegte.

Nach der Übernahme und Wiederbelebung der Werkstatt durch Ernst Leberecht Paulus erfolgte eine Steigerung der Produktion. Ein Beispiel für ein vergleichsweise frühes Instrument Paulus' stellt ein Tenorhorn aus der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums Berlin dar (MIM Kat.-Nr. 4570, vgl. Abbildung 124). Die stabförmigen Stützen gestaltete Paulus ähnlich wie Lemcke mit relativ massiven Füßen in U-Form. Die Stützen sind je nach Länge mit ein bis drei mittig gedrehten Linsen versehen, die Stützen am Ganztonbogen sowie am Ende der ersten Windung haben weitere Linsen auf je einem Drittel der Stützenlänge. Die Zwingen sind zum Teil aus Neusilber gefertigt und

<sup>891</sup> *Berliner Adressbuch*, Adressbuch 1935, II. S. 398.

<sup>892</sup> Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 319.



Abbildung 122: Trompete in G. Julius Lemcke, Berlin 1851–1860. 3 Drehventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton) mit Trommeldrückwerk. Gesamtansicht. Privatsammlung Dirk Arzig. Foto: schnepp renou.



Abbildung 123: Trompete in G. Julius Lemcke, Berlin 1851–1860. Detailansicht des Kranzes mit Herstellergravur. Privatsammlung Dirk Arzig. Foto: Dirk Arzig.



Abbildung 124: Tenorhorn in B<sub>1</sub>. Ernst Leberecht Paulus, Berlin ca. 1874. 3 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Zweiton). Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4570. Foto: schnepp renou.

an den Enden mit Riefen und Hohlkehlen versehen. Die Ventilanordnung Ganzton – Halbton – Zweiton war bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine vor allem bei Militärintstrumenten durchaus gebräuchliche Variante, nicht nur in Preußen. Paulus änderte jedoch den für Instrumente mit nach vorn gerichtetem Schallbecher üblichen Rohrverlauf. Statt vom Mundrohr direkt in das erste Ventil läuft bei diesem Tenorhorn das Rohr zunächst in das dritte (Zweiton-) Ventil, steuert anschließend das Halbton- und abschließend das Ganztonventil an. Der mit Rankenwerk verzierte Kranz aus Neusilber weist die Signatur »E. Paulus vorm. J. Lemcke. / Berlin« aus. Auf der gegenüberliegenden Seite ist der Besitzvermerk »Königl. Cadettenhaus. / Berlin. 1874« eingraviert.

Die Zeit ab etwa 1874 war für Ernst Leberecht Paulus eine sehr erfolgreiche, denn er konnte eine größere Anzahl Instrumente an die königliche Kapelle liefern.<sup>893</sup> Im Jahr 1878 erhielt Paulus vom Königlichen Hofmarschall-Amt den Auf-

<sup>893</sup>Vergleiche hierzu die Ausführungen im Kapitel 16.1.2 sowie die Angaben in den Akten: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, Aktenband II, Fasz. Paulus, fol. 4.

trag, ein Cornet à Piston zu liefern, welches dem königlichen Kammermusikus Julius Kosleck (1825–1905) vermutlich anlässlich seines 25jährigen Bühnenjubiläums als Geschenk überreicht wurde.<sup>894</sup> Dieses Kornett ist heute ebenfalls Teil der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums Berlin (MIM Kat.-Nr. 1202, vgl. Abbildung 125). Das Instrument weist die klassische Ventilanordnung Ganzton – Halbton – Anderthalbton auf. Wie beim zuvor besprochenen Tenorhorn führt Paulus auch hier den Luftverlauf vom Mundrohr aus zuerst in das dritte Ventil; eine für deutsche Instrumente eher untypische, aber für Paulus charakteristische Anordnung. Auch die weiteren Zierelemente sind denen des Tenorhorns ähnlich: Zwingen mit umlaufenden Riefen und Hohlkehlen, kleine Stützen im Balusterprofil mit Linsen und U-förmigen Füßen, Rankenwerk auf dem Zierkranz aus Neusilber sowie die darauf gravierte Signatur »E. Paulus, vorm. J. Lemcke / Berlin«. Oberhalb des Kranzes wurde die Widmung für Julius Kosleck eingraviert: »Dem Königlichen Kammermusiker Kosleck am 18. Februar 1878.« Auch an der Mechanik des Drückwerks wird deutlich, dass es sich um ein hochwertiges Instrument handelt. Das Trommeldrückwerk ist mit einer Vorrichtung zum Spannen der Federn versehen, so dass der Spieler die benötigte Druckkraft individuell einstellen und im Bedarfsfall nachjustieren kann.

Nach der Ernennung zum Königlichen Hofinstrumentenmacher signierte Ernst Leberecht Paulus seine Instrumente auch dementsprechend. Ein Beispiel hierfür ist ein Signalthorn aus der Zeit zwischen 1880 und 1899 (MIM Kat.-Nr. 5010, vgl. Abbildung 126). Dieses für militärische Signalgebung gebaute Instrument weist auf dem Kranz, der hier funktional und kostengünstig ebenfalls aus Messing angefertigt wurde, die Signatur »E. Paulus. / Königl. Hofinstrumentenmacher / Berlin.« aus. Das oberhalb des Kranzes aufgelötete ovale Messingschild zeigt einen preußischen Adler im Halbr relief, auf dessen Brust die Buchstaben »FR« (= »Friedericus Rex«) zu sehen sind.

Arthur Sprinz führte nach Übernahme der Werkstatt von Paulus das gesamte Sortiment an Metallblasinstrumenten weiter. Seine frühen Instrumente lassen sich gut erkennen, da sie eine charakteristische Signatur aufweisen. Denn ungefähr in den ersten zehn Jahren als Firmeninhaber signierte er mit »E. Paulus Nachfolger,

<sup>894</sup>Vgl. Edward H. Tarr: *East meets west. The Russian trumpet tradition from the time of Peter the Great to the October Revolution, with a lexicon of trumpeters active in Russia from the seventeenth century to the twentieth* (= Bucina, the Historic Brass Society Series), Hillsdale: Pendragon Press, 2003, S. 322.



Abbildung 125: Kornett in B. Ernst Leberecht Paulus, Berlin 1878. 3 Drehventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton) mit Trommeldrückwerk. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 1202. Foto: schnepp renou.



Abbildung 126: Signalthorn in c. Ernst Leberecht Paulus, Berlin 1880–1899. Gesamtansicht. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 5010. Foto: Christian Breternitz.





Abbildung 127: Signalthorn in c. Ernst Leberecht Paulus, Berlin 1880–1899. Detailansichten Schallstück mit Preußischem Adler sowie Herstellergravur. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 5010. Foto: Christian Breternitz.

A. Sprinz, Berlin«. Instrumente nach 1909/1910 gravierte bzw. stempelte er nur noch mit eigenem Namen, in der Regel »A. Sprinz, Berlin«.

Ein Beispiel für ein frühes erhaltenes Instrument aus der Werkstatt von Arthur Sprinz ist neben der in Kapitel 19 besprochenen »Bach-Trompete«<sup>895</sup> eine Tuba in Privatbesitz (vgl. Abbildungen 128 und 129). Sie ist mit drei Drehventilen mit Trommeldrückwerk ausgestattet. Das Instrument ist mit einer Wasserklappe am Bogen nach der Ventilmaschine versehen. Der breite sächsische Kranz wurde wie die mit Rillen verzierten Zwingen, die Tragösen, Teile des Drückwerks und Stütze für den Marschgabelhalter aus Neusilber gefertigt. Aus dem gleichen Material besteht Plakette auf dem Schallstück, welche die Signatur »E. Paulus N[a]chf[olger]. / A. Sprinz / Berlin N[ord].« trägt. Hier korrespondiert er mit den Adressbucheinträgen bis 1909.<sup>896</sup> Aufgrund ihrer Ausstattung ist die Tuba als (Blas-)Orchesterinstrument zu verorten.

Doch auch das Militär wurde von Arthur Sprinz weiter beliefert, wie das Beispiel eines Signalthorns aus der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums Berlin zeigt (MIM Kat.-Nr. 4389, vgl. Abbildung 130). Das generell einfach ausgestattete Signalthorn wertete Sprinz durch einen Kranz und Zwingen aus Neusilber auf. Letztere wurden mit je einer Rille am Ende verziert. Der Kranz trägt die mit Schlagbuchstaben eingebrachte Signatur »A. SPRINZ / BERLIN«.

Das Kornett MIM Kat.-Nr. 4581 ist durch für den Berliner Metallblasinstrumentenbau bis dahin teils untypische Merkmale gekennzeichnet. Hierzu zählt die sogenannte Dreieckmaschine. Diese Anordnung der Drehventile in Form eines Dreiecks war seit Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt und wurde oft von böhmischen Herstellern an Waldhörnern verbaut. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts übertrug man diesen auch Kreuzventil genannten Typ auf Trompeten. An Kornetten wurde diese Anordnung bereits um 1870 von dem US-Amerikaner Isaac Fiske verbaut. In Deutschland finden sich Kreuzventile vor allem an Kornetten vom Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>897</sup> Ungewöhnlich ist auch der französische Stürzenrand ohne Kranz. Wie bei dem vorher besprochenen Signalthorn wurde die Signatur »A. SPRINZ / BERLIN« mit Einzelbuchstaben eingeschlagen. Die gedrehten Stüt-

<sup>895</sup>Siehe hierzu auch die zugehörigen Abbildungen 142, 143 und 144.

<sup>896</sup>Bis einschließlich des Adressbuches von 1909 lautete der Eintrag »Sprinz, vorm[als]. E. Paulus, A., N24 Artilleriestr. 33 T (Metall-Blase-Instr[umente]. u[nd]. Trommeln)«, *Berliner Adressbuch*, Adressbuch 1909, IV. S. 194.

<sup>897</sup>Vgl. Klaus: »Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes«, S. 38 f.



Abbildung 128: Tuba. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1909. 3 Drehventile mit Trommeldrückwerk. Gesamtansicht. Privatbesitz. Foto: Privat.



Abbildung 129: Tuba. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1909. Detailansicht der Plakette mit Signatur. Privatbesitz. Foto: Privat.



Abbildung 130: Signalthorn in c. Arthur Sprinz, Berlin ca.1909–1920. Gesamtansicht. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4389. Foto: Christian Breternitz.



Abbildung 131: Signalhorn in c. Arthur Sprinz, Berlin ca. 1909–1920. Detailansicht Herstellerstempel. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4389. Foto: Christian Breternitz.

zen mit Balusterprofil und einer mittigen Linse sowie Füßen in U-Form sind hingen Merkmale, die sich auch schon an Instrumenten von Paulus und Lemcke finden, ebenso wie die Zwingen mit umlaufenden Riefen aus Neusilber an deren Enden. Auch gestaltete Sprinz den Rohrverlauf wie sein Vorgänger, d. h. die Luft passiert zunächst das dritte Ventil (Anderthalbton), ehe sie das mittlere (Halbton) und erste (Ganzton) Ventil durchläuft. Diese Verquickung unterschiedlicher Merkmale lassen drei Annahmen zur Bauweise Sprinz' zu:

1. Arthur Sprinz ließ die Kenntnisse und Erfahrungen seiner Lehrzeit – die er nicht oder nur in Teilen in Berlin absolvierte – in sein Instrumentendesign einfließen.
2. Sprinz rationalisierte die Produktionsprozesse, indem er Einzelteile wie beispielsweise die Dreieckmaschine und das Schallstück bei Stückwerkern oder spezialisierten Herstellern zukaufte, lediglich die Rohrverläufe in seiner eigenen Werkstatt fertigte und alle Teile zusammenfügte. Dies stellt ein normales Verfahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts dar, das sich seit den 1840er Jahren vor allem bei größeren Herstellern etabliert hatte.
3. Sprinz vertrieb zusätzlich Handelsware anderer Hersteller und versah die-



Abbildung 132: Kornett in B. Arthur Sprinz, Berlin ca.1909–1925. 3 Drehventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton) als Dreiecksmaschine mit Trommeldrückwerk. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4581. Foto: schnepp renou.

se zugekauften Instrumente mit seiner Signatur; ein noch heute übliches Vorgehen von Musikinstrumentenhändlern für ihre Hausmarken.

Arthur Sprinz nahm auch patentierte Neuentwicklungen in sein Programm auf. Ein Beispiel hierfür ist das Waldhorn GNM Inv.-Nr. MI854 (vgl. Abbildung 133). Auf dem vergleichsweise schmalen Stürzenkranz aus Neusilber findet sich die Signatur »A. SPRINZ BERLIN D.R.P. 200583«. Dies ist insofern ungewöhnlich, da die zugehörige Patentschrift des Kaiserlichen Patentamtes auf »Karl Thüre in Berlin« lautet. Ihm wurde am 19. Juli 1907 ein Patent für eine Umstimmvorrichtung für Blechblasinstrumente ausgesprochen.<sup>898</sup> Thüre war demnach Mitarbeiter bei Sprinz oder ließ durch Sprinz Instrumente mit seinem Umstimmssystem in Lizenz bauen.

Die Motivation von Thüre bestand darin, eine qualitativ hochwertige Umstimmvorrichtung zu entwickeln, da die ihm bekannten Möglichkeiten der Stimm- oder

<sup>898</sup>Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 200583*, (= Patent vom 19. Juli 1907 für Karl Thüre in Berlin über eine Umstimmvorrichtung für Blechblasinstrumente), 1907. Heute wird das Patent im Deutschen Patent- und Markenamt unter der Nummer DE000000200583A geführt.



Abbildung 133: Waldhorn. Arthur Sprinz. Berlin nach Juli 1907. 3 Drehventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton) mit Trommeldrückwerk. Patentierte Umstimmvorrichtung nach Karl Thüre. Gesamtansicht. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MI854.



Abbildung 134: Waldhorn der Firma Arthur Sprinz, Berlin nach Juli 1907. Detailansicht der Signatur. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MI854.



Abbildung 135: Waldhorn. Arthur Sprinz, Berlin nach Juli 1907–ca. 1925. Detailansicht der patentierten Umstimmvorrichtung nach Karl Thüre, Zeiger am ersten Ventilbogen. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MI854.



Stellventile »den Nachteil [haben], daß der freie Luftdurchtritt durch sie behindert wird und darum die Töne nicht so rein und hell erklingen wie bei einem Stimmbogen.« Seine Erfindung beschrieb er wie folgt:

»Durch die vorliegende Erfindung wird bezweckt, ohne Benutzung eines Stimmventils oder eines zweiten Stimmbogens das auf Blasinstrumenten, namentlich Waldhörnern, notwendige Wechseln der zu den einzelnen Grundstimmungen erforderlichen Bogen zu ersetzen und dadurch gleichzeitig das oft nötige Transponieren oder das Wechseln der Instrumente zu erübrigen.

Die Erfindung besteht darin, daß an dem üblichen Stimmzug mehrere neben- oder übereinanderliegende Bogen oder Rohre zu einem Ganzen vereinigt werden, um durch Ausziehen oder Einschieben dieser Vorrichtung bis zu einer bestimmten, an einer Anzeigevorrichtung ablesbaren Stelle die gewünschte Grundstimmung des Instruments herzustellen.«<sup>899</sup>

Diese Stimmvorrichtung findet sich auch am Waldhorn GNM Inv.-Nr. MI854 wieder. Sie ist gut erkennbar an der Anzeige zur Auswahl der Stimmung. Der Stimmton läßt sich über die beiden Züge nach F, E, Es und D einstellen. Hierfür dienen zwei der patentierten Stimmvorrichtungen, ausgeführt zum einen als Hauptstimmzug, zum anderen als Ventilzüge. Die Rohre der drei Ventilbögen, welche in der Reihenfolge Ganzton – Halbton – Anderthalbton vertiefen, sind miteinander verbunden, so dass beim Betätigen des Stimmzugs alle Ventilbögen gleichzeitig verschoben werden. Durch die Anzeige kann der Spieler die Längen an den festen Stimmtonpositionen einrasten (vgl. Abbildung 135). Um die Gesamtstimmung des Instruments zu ändern, müssen vom Spieler also immer beide Stimmzüge in die richtige Einstellung gebracht werden, was mit einem gewissen Aufwand verbunden ist. Im Gegenzug entfällt jedoch das Wechseln (und Transportieren) von Aufsteckbögen zum Ändern der Grundstimmung des Instruments. Die Einstellmöglichkeit an den Ventilbögen ist eine Erweiterung gegenüber der Patentschrift, welche aber notwendig ist, um die Proportionsverhältnisse zwischen Gesamtlänge und der Länge der Ventilbögen beizubehalten.

<sup>899</sup>Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 200583*.

Die einzelnen Rohrabschnitte sind zum Teil über Stützen mit U-förmigen Füßen miteinander verbunden, ebenso die längeren Stützen von den Ventilbögen zum äußeren Kreis, welche im Balusterprofil mit Linse ausgeführt wurden. Der Kranz, Stützen, Teile der Ventilmaschine und die Zwingen sind aus Neusilber ausgeführt, letztere mit umlaufender Rille und Hohlkehle. Die Signatur wurde graviert und Teile der Buchstaben punziert; die weiteren Kranzverzierungen sind ebenfalls punziert und mit rautenförmigen Mustern sowie umlaufenden gebrochenen Strichlinien ausgestaltet.

## 17 Das Familienunternehmen Glaß

### 17.1 Geschichte des Familienunternehmens Glaß

#### 17.1.1 Gründung der Werkstatt durch Johann Friedrich Glaß

Die Instrumentenmacher Glaß<sup>900</sup> waren über mehrere Generationen in Berlin tätig. Als erster Vertreter ist Johann Friedrich Glaß (1823–1869) nachweisbar. Im Kirchbuch der Sankt Georgenkirche Berlin findet sich sein Name, als er am 28. Juli 1850 Rosalie Louise Mathilde Fischer heiratete. Johann Friedrich Glaß war ein Nachkomme des »Waldarbeiters aus Klingenthal, Johann Christoph Glaß, [und] dessen dritter Sohn«. <sup>901</sup> Es ist demnach davon auszugehen, dass Johann Friedrich Glaß in Klingenthal geboren wurde und sein Handwerk als Instrumentenmacher bei einem der Meister in der heute unter dem Namen »Musikwinkel« bekannten Region des Vogtlands erlernte. Vermutlich führten ihn die Wander- und Gesellenjahre zwischen 1840 und 1845 nach Berlin. Ein eigenes Gewerbe gründete er zunächst nicht. Der Eintrag seiner Hochzeit im Kirchbuch gibt Auskunft darüber, dass Johann Friedrich Glaß als »Instrumentenmachergehülfe allhier« <sup>902</sup> arbeitete und somit zunächst in einer der größeren Werkstätten angestellt war.

Bereits kurze Zeit später, um 1852, eröffnete Johann Friedrich Glaß eine eigene Werkstatt. Dies lässt sich daraus schließen, dass er im Adressbuch des Jahres 1853 unter dem Eintrag »Glas, J. F., Instrumentenmacher, Mulacksgasse 35« <sup>903</sup> zu finden ist. Etwa 1856 verlagerte er seinen Standort in die Dragonerstraße 2, <sup>904</sup> um 1861

---

<sup>900</sup>Für die Berliner Metallblasinstrumentenmacher Glaß waren ebenfalls die Schreibweisen »Glass« bzw. »Glas« gebräuchlich. Da in den gedruckten Adressbüchern der Stadt Berlin die Schreibweise »Glaß«<sup>901</sup> dominiert, wurde sie auch in dieser Arbeit verwendet, sofern nicht Zitate oder Signaturen davon abweichen.

<sup>901</sup>Evangelische Sankt Georgenkirche Berlin: *Kirchenbücher der Evangelischen Sankt Georgenkirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit von Johann Friedrich Glaß mit Rosalie Louise Mathilde Fischer am 28. Juli 1850), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3818843>, Zugriff am 9. Juni 2018.

<sup>902</sup>Ebd.

<sup>903</sup>Boicke (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungsanzeiger*, Adressbuch 1852, I. S. 151.

<sup>904</sup>Ab dem Adressbuch von 1857 lautet der entsprechende Eintrag »Glaß, J., Bla-

in die Linienstraße 32.<sup>905</sup> Wahrscheinlich wechselte der Metallblasinstrumentenmacher jeweils in größere Räumlichkeiten, um seine Produktion ausweiten zu können. Am 14. Oktober 1869 verstarb Johann Friedrich Glaß und hinterließ seine Frau Mathilde, seinen Sohn Hermann Gustav Paul Glaß (1851–1917) und seine Tochter.<sup>906</sup> Trotz der Tatsache, dass über die Firma von Johann Friedrich Glaß nur sehr wenig überliefert ist und auch nur wenige Instrumente aus seiner Werkstatt erhalten sind, scheint sie eine gewisse Größe eingenommen zu haben, da sie in späteren Adressbucheinträgen als »Blase=Instrumenten=Fabrik« aufgeführt wurde.

Nach Johann Friedrich Glaß' Tod stand die Firma vor einem Umbruch. Anhand der Adressbucheinträge und weiterer Unterlagen der Folgejahre ist davon auszugehen, dass seine Witwe die Werkstatt weiterführte, bis der Sohn Hermann Gustav Paul alt genug war und genügend Erfahrung gesammelt hatte, um die Geschäftsführung zu übernehmen. Möglicherweise war in dieser Übergangszeit der aus Markneukirchen stammende Gustav Adolf Eschenbach (1843–1927) als Werkmeister tätig, da er laut Ernst um 1870 nach Berlin kam und zunächst in der Werkstatt von Johann Friedrich Glaß arbeitete.<sup>907</sup>

---

se=Instrumentenmacher, Dragonerstr. 2«, vgl. Büniger (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, Adressbuch 1857, I. S. 129.

<sup>905</sup>Mit dem Adressbuch 1862 wechselt der Eintrag zu »Glaß, J., Blase=Instrumentenmacher, Linienstr. 32«, vgl. ebd., Adressbuch 1862, I. S. 147.

<sup>906</sup>Johann Friedrich Glaß' Tochter wurde am 27. Februar 1854 geboren und bekam den gleichen Namen wie die Mutter, Rosalie Louise Mathilde Glaß. Vgl. Evangelische Sophienkirche Berlin: *Kirchenbücher der Evangelischen Sophienkirche Berlin*, (= Sterbeeintrag für Johann Friedrich Glaß vom 14. Oktober 1869), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=678021>, Zugriff am 9. Juni 2018.

<sup>907</sup>Vgl. Friedrich Ernst: »Die Blasinstrumentenbauerfamilie Eschenbach. Fritz Eschenbach – 80 Jahre alt«, in: *Glareana. Nachrichten der Gesellschaft für Freunde alter Musikinstrumente* 1967, S. 2–8, hier S. 7. Die Angaben von Ernst stammen zum Großteil aus mündlicher Überlieferung eines Nachfahrens von Gustav Adolf Eschenbach, vgl. hierzu auch Kapitel 20.4. Da diese Auskünfte gerade in Bezug auf Jahreszahlen nicht immer verlässlich sind, würde dies in dem hier vorliegenden Zusammenhang bedeuten, dass Gustav Adolf Eschenbach bereits vor 1869 bei Johann Friedrich Glaß beschäftigt war.

### 17.1.2 Weiterführung der Firma durch Hermann Glaß

Hermann Gustav Paul Glaß wurde am 1. Dezember 1851 geboren.<sup>908</sup> Als er am 6. April 1876 Wilhelmine Pauline Agnes Rosenkampff heiratete, wurde er in der Urkunde bereits als »Instrumentenmacher« ausgewiesen und seine Mutter als »Geschäftsfrau« bezeichnet.<sup>909</sup> Über seine Ausbildung ist nichts bekannt, doch ist zu vermuten, dass er eine Lehre als Metallblasinstrumentenmacher bei seinem Vater erhielt und wie üblich weitere Gesellenjahre bei einem anderen Lehrmeister verbrachte.

Mathilde Glaß war sehr geschäftstüchtig und seit 1873 in den Adressbüchern als Inhaberin der Blasinstrumentenfabrik J. F. Glaß genannt. Doch war Hermann Gustav Paul Glass bereits in der Firma aktiv und präsentierte seine Instrumente unter anderem auf der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873. Der Bericht über die Musikinstrumente enthielt auch folgenden Eintrag:

»Die Verdienstmedaille erhielten:

[...]

J. F. Glass aus Berlin, ein junger Fabrikant, für Cornets, Trompeten und Waldhörner von recht guter Qualität. [...]«<sup>910</sup>

Trotz der Beteiligung ihres Sohnes an der Firma war Mathilde Glaß weiterhin bis ca. 1884 an der Geschäftsführung beteiligt. Hermann Gustav Paul Glass firmierte danach unter eigenem Namen, das Berliner Adressbuch von 1885 verzeichnete den Wechsel zu »Glaß, H., vorm. J. F. Glaß, Metall=Blase=Instrument=F[a]br[i]k, C Linienstr. 32. Pt.«<sup>911</sup>

<sup>908</sup>Vgl. Evangelische Sankt Georgenkirche Berlin: *Kirchenbücher der Evangelischen Sankt Georgenkirche Berlin*, (= Geburtseintrag für Hermann Gustav Paul Glass vom 1. Dezember 1851), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3440228>, Zugriff am 9. Juni 2018.

<sup>909</sup>Vgl. Landesarchiv Berlin: *Heiratsregister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin VII a*, (= Heiratsregistereintrag vom 6. April 1876 für Hermann Gustav Paul Glass mit Wilhelmine Pauline Agnes Rosenkampff), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyMarriages&sch=1157566>, Zugriff am 9. Juni 2018.

<sup>910</sup>Oskar Paul: *Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873. Autorisierter Abdruck aus dem »Amtlichen Berichte über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873.« Band II. Heft 5*, Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1874, S. 98.

<sup>911</sup>Mathilde Glaß ist nun nicht mehr als Inhaberin genannt, sondern nur noch unter »Glaß, M., geb.

Mit dem Adressbuch von 1886 ist die Firma Hermann Glaß als Königlicher Hof-Instrumentenmacher aufgeführt.<sup>912</sup> Er bekam das Privileg demnach spätestens 1885 zugesprochen. In den Aktenbeständen des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz ist nach derzeitigem Forschungsstand hierzu nichts überliefert. Die Verleihung des Prädikats zeigt aber die Bedeutung der Firma im ausgehenden 19. Jahrhundert. Die Geschäfte schienen gut zu laufen und so erweiterte Hermann Gustav Glaß die Werkstatt mehrmals, so dass neben den Metallblasinstrumenten ab ca. 1887 auch Holzblasinstrumente hergestellt wurden.<sup>913</sup> Ca. 1889 verlegte er die Werkstatt einige Häuser weiter in die Linienstraße 37, nahm zusätzlich die Trommelfabrikation auf und etablierte darüber hinaus den Handel mit Streichinstrumenten und Saiten.<sup>914</sup>

Ab Mitte der 1890er Jahre war die Firmengeschichte von zahlreichen Einschnitten geprägt. 1895 wurde der Firmensitz zunächst von der Linienstraße 37 in die Alte Schönhauserstraße 33 und 34 verlegt.<sup>915</sup> 1897 übernahm Hermann Gustavs Sohn Johannes Fritz Hermann Glaß (1870–um 1914(?)) die Firma. Nach der Geschäftsübernahme verlegte er den Standort in die Dragonerstraße 46.<sup>916</sup> Laut den Angaben der Berliner Adressbücher betrieb er die Firma bis ca. 1914. Doch auch der »Senior« Hermann Gustav Glaß war weiterhin in der Werkstatt aktiv. Unklar ist, warum die Berliner Adressbücher ihn wieder ab 1915 als Firmeninhaber in der Dragonerstra-

---

Fischer, W[it]w[e]., C Linienstr. 32. Pt.« verzeichnet; *Berliner Adreß-Buch*, Adressbuch 1885, I., S. 292.

<sup>912</sup>Der Eintrag lautet: »Glaß, H., vorm. J. F. Glaß, K[öni]g[l]icher. Hof=Instrumentenm[acher]., Metall=Blase=Instrument=F[a]br[i]k., C Linienstr. 32, Pt.«; ebd., Adressbuch 1886, I. S. 301.

<sup>913</sup>Mit dem Adressbuch von 1888 änderte sich der Eintrag zu »Glaß, H., vorm[als]. J. F. Glaß, K[öni]g[l]iche. Hof=Instrumentenm[acher]., Metall= u[nd]. Holz=Blase=Instrument=F[a]br[i]k., C Linienstr. 32, Pt.«; ebd., Adressbuch 1888, I. S. 314.

<sup>914</sup>Der Eintrag im Adressbuch 1890 lautet: »Glaß, H., vorm. J. F. Glaß, Kgl. Hof=Lieferant, Metall= u. Holz-Blase=Instrument= und Trommel=Fabr., Lager v. Streich=Instrumenten u Saiten, C Linienstr. 37. Pt.«; ebd., Adressbuch 1890, I. S. 342.

<sup>915</sup>Der Adressbucheintrag von 1895 lautete: »Glaß, Hermann, vorm[als]. J. F. Glaß, Hof[l]ieferant]. S[eine]r. Maj[estät]. d[es]. Königs v[on]. Preußen. Metall= u[nd]. Holz=Blase=Instrument= und Trommel F[a]br[i]k., Lager v[on]. Streich=Instrumenten u[nd]. Saiten, C Linienstr. 37. Pt.« ebd., Adressbuch 1895, I. S. 380.

Der Adressbucheintrag von 1896 lautete: »Glaß, H., vorm. J. F. Glaß, Hofl. Sr. Maj. d. Königs v. Preußen, Metall= u. Holz=Blas Instrument. u. Trommelfbrk., Lager v. Streich=Instrumenten u. Saiten, C Alte Schönhauserstr. 33. 34 pt.« *Berliner Adressbuch*, Adressbuch 1896, II. S. 296.

<sup>916</sup>Vgl. ebd., Adressbuch 1898, I. S. 369.

ße 46 verzeichneten.<sup>917</sup> Der letzte dieser Einträge findet sich im Adressbuch von 1917.<sup>918</sup> Im gleichen Jahr verstarb Hermann Gustav Paul Glaß am 10. März,<sup>919</sup> mit ihm erlosch auch die Firma.

Eine Verbindung zwischen der hier erläuterten Firma Glaß und einem in den Adressbüchern genannten (Musik[?]-)Instrumentenmacher Louis Glaß bzw. Julius Glaß konnte nicht hergestellt werden. Diese unterhielten ab 1914 bzw. 1917 in der Reuterstraße 48 ein Geschäft.<sup>920</sup>

## 17.2 Instrumente der Werkstatt Glaß

Nach den erhaltenen Objekten zu urteilen fertigte die Werkstatt Glaß vor allem Metallblasinstrumente für die Militärmusik und die Post. Die zeitliche Zuordnung ist vor allem für die Instrumente schwierig, welche mit »J. F. Glaß. in Berlin.« signiert wurden. Dies betrifft z. B. ein Tenorhorn aus der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums Berlin (MIM Kat.-Nr. 4107, vgl. Abbildung 136). Das Instrument ähnelt stark dem bereits besprochenen Tenorhorn<sup>921</sup> von Ernst Leberecht Paulus. Die drei Berliner Pumpenventile liegen in der Anordnung Ganzton – Halbton – Zweiton, wobei ausschließlich letzteres Ventil mit einem Stimmzug versehen ist. Auch Glaß führt den Rohrverlauf zunächst in das dritte (Zweiton-) Ventil, anschließend in das mittlere (Halbton-) und abschließend durch das erste (Ganzton-) Ventil. Diese Eigenart konnte ansonsten nur bei Instrumenten von Ernst Leberecht Paulus und dessen Nachfolger Arthur Sprinz ausgemacht werden. Inwieweit zwischen den bei-

<sup>917</sup>Vgl. ebd., Adressbuch 1915, I. S. 858. Der Verbleib von Johannes Fritz Hermann Glaß konnte nicht geklärt werden. Eine Sterbeurkunde war bisher nicht auffindig zu machen. Ob er trotz seines Alters freiwillig in den 1. Weltkrieg zog und in den Kriegswirren verstarb oder er unter Umständen noch vor Beginn der Kriegshandlungen auswanderte, konnte bisher nicht rekonstruiert werden. Da sich die Arbeit schwerpunktmäßig mit dem 18. und 19. Jahrhundert beschäftigt, wurde auf umfangreiche Recherchen in Auswanderer-Datenbanken oder Gefallenenverzeichnissen zum 1. Weltkrieg verzichtet.

<sup>918</sup>Vgl. ebd., Adressbuch 1917, I. S. 800.

<sup>919</sup>Landesarchiv Berlin: *Sterberegister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin VIII*, (= Sterberegistereintrag zum Tod von Hermann Gustav Paul Glass am 9. März 1917), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyDeaths&h=1656334>, Zugriff am 9. Juni 2018.

<sup>920</sup>Vgl. *Berliner Adressbuch*, Adressbuch 1915, I. S. 858 bzw. [vgl.][Adressbuch 1918, I. S. 770]Adressbuch1896–1943.

<sup>921</sup>MIM Kat.-Nr. 4570, vgl. Abbildung 124.



Abbildung 136: Tenorhorn in B<sub>1</sub>. J. F. Glaß, Berlin 1865–1884. 3 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Zweiton). Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4107. Foto: schneppenou.

den Metallblasinstrumentenmachern ein Zusammenhang besteht, beispielsweise über die gleichen Lehrmeister, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Aufgrund der weiteren Gestaltung des Tenorhorns von Glaß ist eine gemeinsame Zeit von Glaß und Paulus bei Julius Lemcke denkbar. Auch das Tenorhorn MIM Kat.-Nr. 4107 hat die typischen neusilbernen Stützen im Balusterprofil mit Linse sowie einem Fuß in U-Form. An den Enden der ebenfalls aus Neusilber gefertigten Zwingen finden sich umlaufende Riefen. Aus dem gleichen Material bestehen der Beschlag am Bogen des Schallstücks, Teile der Ventilmaschine sowie der Kranz, welcher in Frakturschrift die eingangs beschriebene Signatur enthält und mit Rankenwerk in umrandeten Feldern verziert wurde. Abgesehen von leicht anderen Maßen trifft diese Beschreibung auch auf ein weiteres Tenorhorn zu, welches sich ebenfalls in der Sammlung des Musikinstrumenten-Museums Berlin befindet (MIM Kat.-Nr. 4736, vgl. Abbildung 137).<sup>922</sup>

Hermann Gustav Glaß ging nach der Firmenübernahme zum Teil neue Wege. Er orientierte sich nicht mehr ausnahmslos an der Berliner Bauweise, sondern öffnete sich internationalen Stilen. Ein Beispiel hierfür stellt ein Kornett aus einer

<sup>922</sup>Vgl. hierzu auch Krickeberg und Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*, S. 85 & 86.





Abbildung 137: Tenorhorn in B<sub>1</sub>. J. F. Glaß, Berlin 1865–1884. 3 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Zweiton). Gesamtansicht. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4736. Foto: Christian Breternitz.



Abbildung 138: Tenorhorn in B<sub>1</sub>. J. F. Glaß, Berlin 1865–1884. 3 Berliner Pumpenventile (Ganzton – Halbton – Zweiton). Detailansicht des Kranzes mit Signatur. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 4736. Foto: Christian Breternitz.



Abbildung 139: Kornett in B. Hermann Glass, Berlin um 1895. 3 Périnetventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton). Gesamtansicht. Sammlung Dirk Arzig. Foto: schnepprenou.

Privatsammlung dar (vgl. Abbildung 139 und Abbildung 140). Das aus versilbertem Messing gefertigte Instrument hat drei Périnetventile, wobei die Drucktasten mit Perlmutteinlagen verziert wurden. Hermann Glaß behielt die Eigenart seines Vaters bei, das dritte (Anderthalbton-) Ventil zuerst anzusteuern. Die Zwingen, Teile des Rohrverlaufs sowie die Ventilgehäuse mit Deckel sind mit Rankenmustern verziert. Glaß orientierte sich bei diesem Instrument an der typischen Bauweise der französischen Kornetts, wie sie auch von den Herstellern Frankreichs gebaut wurden. Aus diesem Grund legte er auch das Schallstück mit einem für Berliner Metallblasinstrumente untypischen französischen Rand an, welches die Signatur »Herm: Glass. / Königl: Hof-Instrumentenmacher / BERLIN / №1414.« aufweist (vgl. hierzu auch Abbildung 140).

Doch auch die Berliner Bauweise setzte Hermann Gustav Glaß fort. Ein Beispiel hierfür ist eine Trompete, die sich heute in der Sammlung des Museums Viadrina in Frankfurt (Oder) befindet (MVF Inv.-Nr. V/J 313). Dieses Instrument weist auf dem breiten Stürzenkranz aus Neusilber die Signatur »Herm: Glass. / Königl. Hoflieferant. / Berlin / № 1570« auf. Der Rand des Kranzes sowie die Schraubendeckel der Drehventile wurden mit Blatt- und Blütengravuren versehen. Die Stützen mit



Abbildung 140: Kornett in B. Hermann Glass, Berlin um 1895. Detailansicht der Signatur. Sammlung Dirk Arzig. Foto: Dirk Arzig.

U-förmigen Füßen sind in Gestalt eines Balusterprofils mit mittiger Linse ausgeführt. Die Mensur folgt dem mehr in Mode kommenden österreichisch-süddeutschen Trompetenklang, der weicher und nicht so kräftig wie der der preußischen Instrumente war. Aus diesem Grund legte Glaß bei insgesamt vergleichsweise enger Mensur den Stimmzug und das Mundrohr konisch an. Heyde wies bei der Katalogisierung des Instruments darauf hin, dass die Trompete allgemein um 1900 bereits sehr stark standardisiert war. Die Proportionen von Instrumenten unterschiedlicher Hersteller wichen also nicht allzu sehr voneinander ab. Des Weiteren vermutete Heyde aufgrund der Ventildetails und Maße starke Einflüsse aus dem vogtländischen Metallblasinstrumentenbau, evtl. sogar den Ankauf einzelner Teile des Instruments von spezialisierten Firmen aus der Region Markneukirchen und Klingenthal.<sup>923</sup>

<sup>923</sup>Vgl. Heyde: *Historische Musikinstrumente der Staatlichen Reka-Sammlung am Bezirksmuseum Viadrina Frankfurt (Oder)*, S. 169.

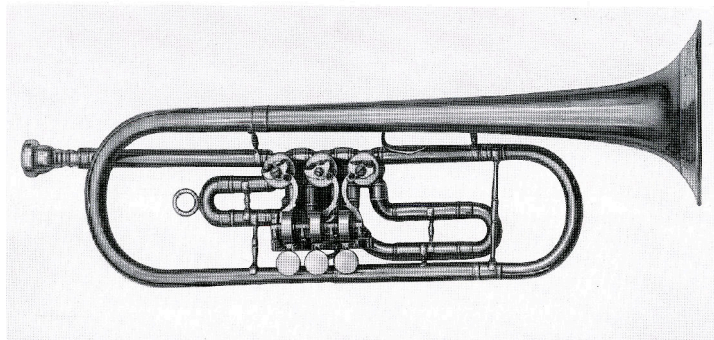


Abbildung 141: Trompete. Hermann Glass, Berlin um 1895. 3 Drehventile (Ganzton – Halbton – Anderthalbton) mit Trommeldruckwerk. Museum Viadrina, Frankfurt (Oder), Inv.-Nr. V/J 313. Abbildung aus Herbert Heyde: *Historische Musikinstrumente der Staatlichen Reka-Sammlung am Bezirksmuseum Viadrina Frankfurt (Oder)*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, Tafel 90.

## 18 Friedrich Adolf Schmidt junior

Friedrich Adolf Schmidt junior (fec. vor 1876–ca. 1914) war ein Sohn des vorrangig in Köln wirkenden Metallblasinstrumentenmachers Friedrich Adolf Schmidt (1827–1893), der unter anderem ein preußisches Patent für einen Echobogen<sup>924</sup> erhielt und dessen Instrumente heute als »Kölner Modell« bekannt sind.<sup>925</sup> Somit ist es wahrscheinlich, dass Schmidt junior seine Ausbildung bei seinem Vater erhielt. Laut de Wit eröffnete er 1876 seine eigene Werkstatt<sup>926</sup>, wahrscheinlich im vogtländischen Adorf. Auf der 1881 stattfindenden Gewerbe- und Industrieausstellung in Halle (Saale) präsentierte sich Friedrich Adolf Schmidt junior und erhielt einen größeren Bericht in der *Zeitschrift für Instrumentenbau*.

»Messing-Blechinstrumente. Wie gross das Geschlecht und die Familie dieser Instrumente ist, würde man gar nicht glauben, wenn man die wenigen Instrumente dieser Art in Halle sieht. Doch das Predigen hilft nichts und wir müssen uns mit dem Gebotenen begnügen. Zuerst nennen wir Herrn F. A. Schmidt jr. aus Adorf in Sachsen. Derselbe stellt 3 Instrumente aus, die sich durch Sauberkeit in der Ausführung, präzises Arbeiten der Ventile und geschmackvolle Anordnung der Züge auszeichnen.

Nº 1 ist eine Neusilbertrompete in C hohe Stimmung. Reinheit, leichte Ansprache, im Tone jedoch des Metalles wegen nicht so weich wie Nº 2, eine Trompete von Messing in B mit Echo. Dieselben hat einen sehr weichen angenehmen Ton und ist ebenfalls sehr rein. Beide ebenbesprochene Instrumente haben Stellscheiben, wodurch C nach B

<sup>924</sup>Patent vom 29. September 1859, vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, fol. 256–267.

<sup>925</sup>Vgl. Waterhouse: *The New Langwill Index*, S. 355 f.

<sup>926</sup>Vgl. Paul de Wit (Hrsg.): *Welt-Adreßbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie mit einem Anhang enthaltend die Eingangszölle auf Musikinstrumente in allen Ländern und ein Wörterbuch der in der Musikinstrumenten-Industrie vorkommenden technischen Ausdrücke in deutsch-französisch-englischer Sprache*, Verlag von Paul de Wit, 1912, S. 69.

und B nach A gestellt werden kann. Ein kleines Soloinstrument genannt Nachtigall steht ebenfalls in C und hat solche Miniaturform, dass man es in der Rocktasche bei Ausflügen etc. mitführen kann. Das ebengenannte Echo ist eine Erfindung von Herrn F. A. Schmidt, dem Vater des Ausstellers in Cöln am Rhein, und ist 1861 [!] schon patentirt worden. Es ist sehr einfach, gefällig, praktisch und dem Schallstück sowie der Rohrweite entsprechend gebaut; ferner sehr leicht auf- und abschiebbar. Zu besonderen Effecten eignet es sich sehr gut, besser als wie die Stopf- oder die Sordinen-Trompete, da bei letzterer durch die in das Schallstück eingefügte Sordine die Stimmung nicht immer rein bleibt. Um das Echo in Function treten zu lassen ist noch ein viertes Ventil angebracht, welches mit dem kleinen Finger der linken Hand in Bewegung gesetzt wird. Sehr praktisch ist die Anordnung der Ventildrücker im Halbkreis; da ja bekanntlich der kleine Finger der kleinste und schwächste ist, so kann er auch diese Weise doch ebenso leicht und sicher wie die anderen Finger spielen. Herr F. A. Schmidt erhielt die »Broncene Medaille«. Möge ihm diese Auszeichnung eine Aufmunterung und ein Sporn sein immer weiter nach dem Vollkommensten zu streben.«<sup>927</sup>

Wie den Berliner Adressbüchern zu entnehmen ist, verlagerte Friedrich Adolf Schmidt junior die Werkstatt um 1883 nach Berlin.<sup>928</sup> Wie viele weitere Hersteller präsentierte sich der Metallblasinstrumentenmacher ebenfalls auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896. Der berichtende Autor der *Zeitschrift für Instrumentenbau* schrieb hierüber:

»Dem Ausgange uns wieder zuwendend, finden wir von

F. A. Schmidt jr., Berlin N., Rheinsbergerstr. 78, und Chausseestraße 123,

<sup>927</sup> Oscar Laffert: »Die Musikinstrumente auf der Gewerbe- und Industrie-Ausstellung zu Halle a. S. 1881«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 1 (1880/1881), S. 318–320, 333–338.

<sup>928</sup> Ab dem Adressbuch des Jahres 1884 ist der Namenseintrag zu finden. »Schmidt, A., jun., Instrumentenm., N Chausseestr. 121. Pt.«, *Berliner Adreß-Buch*, Jahrgang 1884, S. 881. Später wechselte er erneut den Standort und zog zunächst in die Chausseestraße 3 (1887), vgl. ebd., Adressbuch 1887, III. S. 587 kurz danach in die Chausseestraße 123 (1894), vgl. ebd., Adressbuch 1894, III., S. 179. Daneben ist die Rheinsberger Straße 78 als Wohnadresse vermerkt, vgl. ebd., Adressbuch 1893, III. S. 171.

eine ausgezeichnet schöne Zusammenstellung von Blas-Instrumenten aus Metall, von sorgfältigster, nur eigener Ausführung. Wir nennen besonders 4 feine Trompeten mit Ventilen und Druckwerken nach eigenem System; dann 3 Trompeten mit verschiedenen Mechaniken; 3 Cavalerie[!]-Trompeten von Neusilber in C, eigene Konstruktion, Salon-Instrumente, ungemein leicht ansprechend. Ferner 2 neue Trompeten mit Besson'schen Ventilen, eigene Konstruktion, mit sehr großem Ton.

Sodann 2 Cornets à Piston, Copie Besson: ›Der neue Stern‹ und ›Desideratum‹, und 1 Cornet à Piston Copie: ›Arban‹.

1 feines Waldhorn in F.

1 Tenor-Posaune.

2 altdeutsche Fanfaren oder Feldtrompeten.

Außerdem eine feine Kollektion der verschiedensten Mundstücke.«<sup>929</sup>

Die Kornette nach französischem Vorbild erfreuten sich im ausgehenden 19. Jahrhundert vor allem in kleineren Musikchören großer Beliebtheit, so dass die Fertigung solcher Instrumente nach Vorlagen französischer Hersteller nicht überrascht. Nach Waterhouse bewarb sich Schmidt selbst als Spezialist für Trompeten und Posaunen.<sup>930</sup> Die Werkstatt von Friedrich Adolf Schmidt junior wurde letztmalig im Berliner Adressbuch des Jahres 1910 aufgeführt.<sup>931</sup> Er verstarb spätestens 1913, da 1914 einige Instrumente aus dem Nachlass Schmidts an das Deutsche Museum nach München kamen. Aufgrund einiger Besonderheiten der von ihm überlieferten Instrumente werden diese im folgenden Kapitel 19 in einen größeren Kontext eingebettet.

<sup>929</sup> »Die Musikinstrumente auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896«, hier S. 881 f.

<sup>930</sup> Vgl. Waterhouse: *The New Langwill Index*, S. 356.

<sup>931</sup> Vgl. *Berliner Adressbuch*, Adressbuch 1910, III. S. 197.





## 19 Neue Wege zur alten Trompeterkunst? Berlin um 1900 als ein Zentrum »historischen« Musikinstrumentenbaus

Berlin war um 1900 ein Zentrum für die Rückbesinnung auf die Musikinstrumente der Renaissance und des Barock. Hierbei spielte beispielsweise die 1888 von Philipp Spitta (1841–1894) und Joseph Joachim (1831–1907) gegründete »Sammlung alter Musikinstrumente« an der Königlichen akademischen Hochschule in Berlin eine entscheidende Rolle für das wachsende Bewusstsein um diese historischen Instrumente. 34 Musikinstrumente aus dem Kunstgewerbemuseum sowie 240 angekaufte Instrumente aus der Privatsammlung von Paul de Wit bildeten den Grundstock für die Entwicklung der Sammlung des heutigen Musikinstrumenten-Museums Berlin. Bereits 1890 konnte weitere Instrumente aus der Sammlung Paul de Wit übernommen werden. Unter diesen Objekten befand sich auch das sogenannte »Bach-Cembalo«. <sup>932</sup> Nachdem die Werke Johann Sebastian Bachs durch die Aufführungen Mendelssohn-Bartholdys spätestens mit Aufführung der *Matthäus-Passion* 1829 wieder bei einer breiten Öffentlichkeit beliebt waren, setzte Ende des 19. Jahrhunderts das Bestreben ein, die Instrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts und deren Klang zu erforschen.

Vor allem im Bereich der Metallblasinstrumente waren die Probleme jedoch noch ganz anders gelagert. Denn die alten, ohne Ventile ausgestatteten Instrumente erforderten eine besondere Spielweise, um die beispielsweise von Johann Sebastian Bach notierten Trompetenpartien adäquat auszuführen. Diese Technik des »Clarinblasens« beherrschte jedoch spätestens Anfang des 19. Jahrhunderts kein Trompeter mehr. Der Debatte um eine Rückbesinnung auf die Metallblasinstrumente der Renaissance und des Barock, vornehmlich dem »Clarinblasen« auf Trompeten, gab vor allem Hermann Ludwig Eichborn (1847–1918) einen Anstoß, so dass sich

---

<sup>932</sup>Zur kritischen Auseinandersetzung mit diesem Instrument vgl. u. a. Martin Elste: »Die Folgen eines Mythos. Das Berliner »Bach-Cembalo« und seine Nachbauten«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. v. Günther Wagner, 1996, S. 125–141.

vermehrt Musiker und Musikinstrumentenmacher mit diesen Instrumenten auseinandersetzen.<sup>933</sup> Als Resultat der Beschäftigung entstanden einerseits Nachbauten von Instrumenten des 15. und 16. Jahrhunderts, aber auch Neuentwicklungen, um sich dieser Musik möglichst »historisch korrekt« zu nähern. Hinsichtlich des Berliner Metallblasinstrumentenbaus sind vor allem die Firmen von Arthur Sprinz und Friedrich Adolf Schmidt junior von Bedeutung.

Anfang des 20. Jahrhunderts arbeitete Friedrich Adolf Schmidt junior mit Gustav Gnädig (ca. 1874–1912) zusammen. Gnädig war kein Metallblasinstrumentenmacher, sondern Schüler von Julius Kosleck. Als ausgebildeter Trompeter machte er sich nicht nur Gedanken um das Spiel seines Instruments, sondern auch um dessen Akustik und weitere Verbesserungen. Seine Überlegungen publizierte er in Aufsätzen in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* sowie wie in der Monographie *Der physikalische Orchester-Klang und das Clarin*. Darin erläuterte Gnädig seine Überlegungen, wie eine Wiederbelebung der alten Trompeterkunst gelingen könnte und welche Instrumente hierfür notwendig seien. Mit zeittypischer patriotischer Wortwahl untermauerte er seine Argumente zunächst mit den historischen Gegebenheiten.

»Im Mittelalter war die Trompeterkunst das Privilegium der Ritter [!]. Besonders schön blühte sie in Deutschland, dem Lande des Minnesanges. Wir können uns rühmen, dass es gerade die deutschen Fürsten waren, welche die edle Trompeterkunst pflegten und sich eigene Trompeterchöre hielten.«<sup>934</sup>

Im weiteren Verlauf ging Gnädig konkreter auf die Trompeteninstrumente ein.

»Man unterschied hier Prinzipal und Clarin. Ersteres Instrument wurde besonders zum Signalblasen verwendet. Die zweite Trompete war durch ihren edlen, melodischen Klang die bevorzugte und am meisten geschätzte. Sie wurde stets der Prinzipaltrompete und dem Horn vorgezogen. Deshalb wachten auch die Trompeterzünfte über ihrem

<sup>933</sup>Vgl. hierzu vor allem folgende Publikationen von Hermann Eichborn: Hermann Eichborn: *Die Trompete in alter und neuer Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881; und Hermann Eichborn: *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894.

<sup>934</sup>Gustav Gnädig: *Der physikalische Orchester-Klang und das Clarin*, Friedenau: Brücker, 1909, S. 1.

Kleinod und bewahrten ihre Kunst vor den unberufenen Blicken der Öffentlichkeit. Nur an besonderen Kunststätten, wie Domen, Fürsten- und Herrenhöfen, war die zweite Trompete (das Clarin) anzutreffen [...].«<sup>935</sup>

Auf den Unterschied zwischen dem »kriegerisch, klanghaft schmetternden« Prinzipalblasen und dem »gesänglich sanft und weichtönenden« Clarinblasen wies bereits Gnädigs Lehrer Kosleck in seinem Lehrwerk *Große Schule für Cornet à piston und Trompete* hin.<sup>936</sup> Gnädig kritisierte den Verfall der Trompeterkunst, der am Anfang des 20. Jahrhunderts einen für ihn unerträglichen Gipfel erreichte, was er auch an den zu dieser Zeit verwendeten Hoch-B-Trompeten festmachte. Die Gründe für die »Antipathie gegen die Trompete« sah er darin, dass die alten Trompeteninstrumente verloren gegangen waren. Dabei ging Gnädig auch näher auf die Funktion der Instrumente ein.

»Was ist nun schuld an dem Verfall der alten Trompeterkunst? — Wir besitzen das Clarin nicht mehr. Vor der ganzen Trompetenherrlichkeit des Mittelalters ist uns nämlich nicht anderes übriggeblieben als die Feldtrommete, jetzt Signaltrompete genannt, welche meist zu kriegerischen Zwecken verwendet wurde. Diese war bei den Alten identisch mit dem Prinzipal, aus welchem sie das Clarin bildeten. Ersteres Instrument diente nur zur rhythmischen Ausschmückung der Melodik, letzteres war die eigentliche melodische Trompete und wurde von den grossen Meistern Bach und Händel stets dem Prinzipal vorgezogen. Unsere heutige Trompete, hohe B-Trompete, (auch in C und A gebräuchlich) hat nun nichts gemein mit den alten Trompeten, denn, da das melodische Instrument (Clarin) verloren gegangen war, musste man die Prinzipaltrompete (Signaltrompete) an dessen erster Stelle im Orchester verwenden, wie es z. B. als einer der ersten Haydn tat. Somit fehlte nun die richtig, weiche Melodik des Clarins, wie sie u. a. Bach und Händel zu Gebote stand.«<sup>937</sup>

<sup>935</sup>Ebd., S. 1.

<sup>936</sup>Zitiert nach Gerd Kempkes: »Restaurieren ist nicht Reparieren«, in: *Valve. Brass. Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente*, hrsg. v. Conny Restle und Christian Breternitz, Berlin: Nicolai-Verlag, 2014, S. 105–109, hier S. 107.

<sup>937</sup>Gnädig: *Der physikalische Orchester-Klang und das Clarin*, S. 2.

Gnädig stellte sich hier einem Diskurs, der bereits Jahrzehnte zuvor begann. Einen Ausgangspunkt bildete hierbei sein Lehrer Julius Kosleck (1825–1905), der von 1853 bis 1893 Mitglied der Königlichen Kapelle Berlin sowie von 1872 bis 1903 Lehrer für Trompete und Posaune an der Hochschule für Musik Berlin war, seit 1894 als Königlicher Professor. Der angesehene Kornettvirtuose beschäftigte sich auch mit Fragestellungen der aufkommenden historischen Aufführungspraxis im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Kosleck spielte als erster Musiker auf einer *gerade* gebauten A-Trompete mit zwei Ventilen. Damit bildete er den Grundstein für die heutigen Pikkolotrompeten, die letztendlich weiter verkürzte und in gewundener Form gebaute Instrumente sind, die von der A-Trompete abstammen.<sup>938</sup> Die Zwischenstufen auf dem Weg dorthin kritisierte Gnädig wie auch die hohe B-Trompete an sich.<sup>939</sup> Denn Kosleck wurde gemeinhin als derjenige dargestellt, der das Clarinblasen wiederbelebt hatte. Bereits Eichborn kritisierte dies 1894 in den einleitenden Worten seiner Publikation *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*.

»Vor Kurzem ist der Berliner Kammermusiker Julius Kosleck in den Ruhestand versetzt worden. Dieser Mann [...] hat in der Welt einiges Aufsehen erregt, und da seine Bestrebungen mit der Tendenz, ältere Werke dem Publikum in möglichst getreuer althistorischer Form vorzuführen, zusammenfielen, fand man sich veranlasst, ihn seit einer Reihe von Jahren zu solchen Aufführungen nach vielen Städten Norddeutschlands zu verschreiben. [...] Wenn man aber in mehreren biographischen und lexikalischen Werken der Angabe begegnet, dass Kosleck die vor ihm ausgestorbene Kunst des sogenannten Clarinblasens auf der Trompete wieder belebt, oder gar wiederentdeckt habe, so muss einer solchen Auffassung vom Standpunkt der praktischen Erfahrung wie der geschichtlichen Thatsächlichkeit gleichermassen widersprochen werden [...].«<sup>940</sup>

Er warnte auch mit Nachdruck davor, »eine derartige unbegründete Angabe nicht erst zur Tradition werden zu lassen«<sup>941</sup>. Eine nahezu prophetische Aussa-

<sup>938</sup>Vgl. Friedel Keim: *Das große Buch der Trompete. Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon*, Bd. 1, Mainz u. a.: Schott, 2005, S. 106. f.

<sup>939</sup>Vgl. Gnädig: *Der physikalische Orchester-Klang und das Clarin*, S. 2.

<sup>940</sup>Eichborn: *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*, S. 5.

<sup>941</sup>Ebd., S. 5.

ge, wenn man bedenkt, dass Kosleck auch als derjenige gilt, der den Begriff der »Bachtrumpete« zuerst prägte<sup>942</sup> – eine Benennung, die für hohe B-Trompeten bis heute wider besseren Wissens verwendet wird.<sup>943</sup>

Ein Paar dieser sogenannten »Bach-Trompeten« im Kosleckschen Sinn befinden sich in der Sammlung des Historischen Museums Basel (HMB Inv.-Nr. 2004.297 bzw. 2004.298, vgl. Abbildungen 142 bis 146). Die beiden Geradtrompeten wurden zwischen 1899 und 1905 von Arthur Sprinz gefertigt. Sie sind mit zwei Périnet-Ventilen (Halbton – Ganzton) ausgestattet. Beide Instrumente stellen eine weitere Entwicklungsstufe gegenüber der ursprünglichen A-Trompeten dar, denn sie haben je zwei unterschiedlich lange Schallstücke, mehrere Setzstücke verschiedener Länge sowie zwei Mundstücke. Hierdurch soll eine größtmögliche Flexibilität für den Spieler erreicht werden, um die virtuoson Partien in Clarinlage jederzeit bewältigen zu können. Das notwendige Umstecken ist jedoch mit einem gewissen Aufwand verbunden, der auch von den Inventionshörnern bzw. -trompeten bekannt ist, auch wenn die beiden Ventile das Spiel vereinfachen. Die Instrumente von Sprinz wurden kurz nach Übernahme der Werkstatt Paulus gefertigt, worauf die Signatur »E. Paulus N[ach]f[o]lg[e]r. / A Sprinz / Berlin« hinweist.<sup>944</sup> Der nur schwach ausladende Schallbecher ist zwar auch von den Preußischen Kornetten bekannt, orientiert sich in diesem Fall jedoch an den Barocktrompeten. Der Kranz und die Zwingen aus Neusilber sind typische Elemente zur Gestaltung der Instrumente.

Zurück zu Gustav Gnädig: Er versuchte, aufgrund der verloren gegangenen Technik des Clarinblasens Instrumente zu entwickeln, welche *ohne* den Einsatz von Ventilen und Setzstücken sowohl das Clarinspiel als auch die Aufführung zeitgenössischer Stücke ermöglichten.

»Die gewünschten heutigen Clarin- und Prinzipaltrompeten erfordern aber anders gebaute Instrumente, als es die alten waren, da letztere trotz ihres rhythmisch-harmonisch-melodischen Tones grosse Män-

<sup>942</sup>Vgl. Keim: *Das große Buch der Trompete*, S. 106.

<sup>943</sup>Dieser kurze Abriss zur Entwicklung der Hoch-B-Trompete soll im Rahmen dieser Arbeit genügen. Ausführlich wurde die Thematik u. a. von Bate und Baines behandelt, worauf an dieser Stelle verwiesen sein soll: Vgl. Philip Bate: *The Trumpet and Trombone. An Outline of their History, Development and Construction*, London: Benn, 1966 und Anthony Baines: *Brass Instruments. Their History and Development*, London: Faber & Faber, 1976.

<sup>944</sup>Später signiert Arthur Sprinz nur noch mit seinem Namen ohne Hinweis auf Ernst Leberecht Paulus.



Abbildung 142: Trompete (»Bach-Trompete«) mit originale Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. 2 Périnetventile (Halbton – Ganzton). Gesamtansicht. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 2004.297.



Abbildung 143: Trompete (»Bach-Trompete«) mit originale Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. Detailansicht der Signatur. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 2004.297.



Abbildung 144: Trompete (»Bach-Trompete«) mit originale Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. 2 Périnetventile (Halbton – Ganzton). Gesamtansicht. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 2004.298.



Abbildung 145: Trompete (»Bach-Trompete«) mit originale Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. 2 Périnetventile (Halbton – Ganzton). Übersicht der Einzelteile. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 2004.298. Foto: Christian Breternitz.



Abbildung 146: Trompete (»Bach-Trompete«) mit originalem Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. 2 Périnetventile (Halbton – Ganzton). Detailansicht Kranz mit Signatur der beiden Schallstücke. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 2004.298. Foto: Christian Breternitz.



gel aufwiesen, welche für die heutige Zeit nicht mehr vorhanden sein dürfen. Diese Mängel der alten Trompeten waren:

1. das unvollständige Tonsystem in ihren unteren Oktaven;
2. der mühsam zu vollziehende Stimmungswechsel und
3. die schwierige Ansprache und Anpassung der Naturtöne der Clarinlage in das temperierte Tonsystem.

Es ist mir nun gelungen, solche Instrumente herzustellen, welche allen künstlerischen Anforderungen auf das vollkommenste entsprechen [...].«<sup>945</sup>

Gustav Gnädig war Musiker, aber kein Instrumentenmacher. Als Partner für die Herstellung seiner Clarin- und Prinzipaltrompeten wählte er Friedrich Adolf Schmidt junior, der die Instrumente mit ihm gemeinsam entwickelte und später auch herstellte. Ende 1907 waren die Überlegungen so weit gereift, dass Gnädig ein Patent anmeldete, welches ihm am 10. Januar 1908 zugesprochen wurde.<sup>946</sup> Seinen Patentanspruch formulierte er wie folgt:

»Ventilloser Blechblasinstrument mit Kesselmundstück und mehreren Zügen, dadurch gekennzeichnet, daß jeder Zug mit dem einen Ende über, mit dem anderen in dem anschließenden Rohre teleskopartig derart geführt wird, daß die Durchmesser der zylindrischen Rohrstücke vom Mundstücke an bis zu der dem Trichter am nächsten liegenden Gleitstelle zunehmen.«<sup>947</sup>

Als Vorteil seiner Konstruktion schrieb Gnädig, dass »durch die neue Mensurierung die Blasfähigkeit erleichtert werden«<sup>948</sup> soll. Er möchte damit den seiner Meinung nach bestehenden Nachteil ausgleichen, dass eine zylindrische Mensur die

<sup>945</sup>Gnädig: *Der physikalische Orchester-Klang und das Clarin*, S. 3.

<sup>946</sup>Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 209711*, (= Patent für Gustav Gnädig vom 10. Januar 1908 über ein ventilloser Blechblasinstrument mit Kesselmundstück und mehreren Zügen), 1908. Neben dem Deutschen Kaiserreich ließ Gnädig seine Erfindung auch in Österreich, der Schweiz, England und Frankreich patentieren. Scheinbar erwartete er, dass er mit seinen neuen Trompeten viele Interessenten finden würde.

<sup>947</sup>Ebd.

<sup>948</sup>Ebd.



Abbildung 147: Gnädig-Trompete »Principal« in c. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1914. Gesamtansicht. Deutsches Museum München, Inv.-Nr. 43792.

Luftsäule zu stark »spannt«, eine konische Mensur zu wenig.<sup>949</sup> Die einzelnen Züge sind im Endeffekt eine Aneinanderreihung von im Durchmesser wachsenden zylindrischen Einzelstücken, die Gnädig als »Teleskopmensur« bezeichnete. Hierdurch sind seiner Meinung nach »alle bisherigen Trompeten mit ihren Mängeln überflüssig geworden« und es »können alle Kompositionen mit grösster Leichtigkeit und Vollkommenheit original aufgeführt werden.«<sup>950</sup>

Am Deutschen Museum München findet sich ein Satz der von Friedrich Adolf Schmidt junior gebauten Gnädig-Trompeten<sup>951</sup> im Sammlungsbestand.<sup>952</sup> Die Gnädig-Trompete »Principal« (DM Inv.-Nr. 43792, vgl. Abbildungen 147 bis 149) ist zweiwindig angelegt, wobei die Stürze mit einem französischen Rand abschließt. Eine Windung ist in Art einer Posaune als Zug gebaut, der bis zu vier Halbtöne vertieft. Die zweite Windung dient als Stimmbogen, der zusätzlich mit einer Klemm-

<sup>949</sup>Vgl. Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 209711*.

<sup>950</sup>Gnädig: *Der physikalische Orchester-Klang und das Clarin*, S. 50.

<sup>951</sup>Oftmals werden diese Trompeten als Zugtrompeten bezeichnet, was aufgrund ihrer Anlage prinzipiell nicht falsch ist. Der Begriff »Zugtrompete« ist jedoch bereits besetzt für die Naturtrompeten der Renaissance, deren Mundstück mit Mundrohr eingeschoben und ausgezogen werden konnte. Der Autor schlägt aus diesem Grund die allgemeine Einführung der Bezeichnung »Gnädig-Trompete« für diese speziellen Instrumente vor, um Missverständnissen vorzubeugen.

<sup>952</sup>Beide Instrumente kamen laut Eingangsbuch im April 1915 an das Deutsche Museum. Die Trompeten stammten aus dem Nachlass von »Adolph Schmidt, Berlin«, also vermutlich vom Erbauer selbst, und wurden von einem Berliner Rechtsanwalt dem Deutschen Museum verkauft.



Abbildung 148: Gnädig-Trompete »Principal« in c. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1914. Detailansicht der Natur. Deutsches Museum München, Inv.-Nr. 43792.

schraube versehen ist. Wie im Patent beschrieben wird der Zug mit einem Ende über, mit dem anderen Ende in die sich anschließenden Rohrteile geführt, so dass eine teleskopartige Mensur entsteht, deren Durchmesser vom Mundstück zum Schallstück stetig zunimmt. Letzteres ist mit der Signatur »D. R. P. / G. Gnädig / Nº 1. / Gebaut von / F. A. Schmidt jr. / Berlin« versehen.<sup>953</sup>

Die Gnädig-Trompete »Clarin« (DM Inv.-Nr. 43796, vgl. Abbildungen 150 und 151) steht eine Oktave tiefer und ist deshalb fünfwindig angelegt. Eine Windung ist in Art einer Zugposaune gefertigt und kann um bis zu vier Halbtöne vertiefen, zwei Windungen sind als Doppelstimmbogen mit Klemmschraube ausgeführt. Ebenfalls mit einem französischen Rand abschließend, gilt für den Rohrverlauf das gleiche wie für das »Principal«. Das Schallstück ist mit der Signatur »D. R. P. / G. Gnädig / Nº 3 / Gebaut von / F. A. Schmidt jr. / Berlin« versehen.<sup>954</sup>

Neben diesen Trompeten in der Sammlung des Deutschen Museums befindet sich ein weiteres Clarin-Instrument im Bestand des Musikinstrumenten-Museums Berlin (MIM Kat.-Nr. 942, vgl. Abbildungen 153 und 154). Dieses wurde mit der

<sup>953</sup> Alle Angaben nach Heinrich Seifers: *Musikinstrumente. Katalog der Blasinstrumente*, München: Deutsches Museum, 1980, S. 144.

<sup>954</sup> Alle Angaben nach ebd., S. 144.



Abbildung 149: Gnädig-Trompete »Principal« in c. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1914. Gesamtansicht mit eingezogenem (linke Seite) bzw. ausgezogenem Zug (rechte Seite). Deutsches Museum München, Inv.-Nr. 43792.





Abbildung 150: Gnädig-Trompete »Clarinet« in C. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1913. Gesamtansicht. Deutsches Museum München, Inv.-Nr. 43796.



Abbildung 151: Gnädig-Trompete »Clarinet« in C. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1913. Detailansicht der Signatur. Deutsches Museum München, Inv.-Nr. 43796.

Gravur »DRP. G. Gnädig / Berlin / № 6« versehen.<sup>955</sup> Interessant ist, dass die Signatur auf diesem Instrument Friedrich Adolf Schmidt junior als Instrumentenmacher nicht mehr ausweist. Ob diese Gnädig-Clarin-Trompete gegebenenfalls ein anderer Meister baute, muss vorerst unbeantwortet bleiben. Eine stilistisch vergleichbare Gravur »DRP. G. Gnädig / Berlin / № 3.« weist eine Gnädig-Principal-Trompete im Bestand des Kölnischen Stadtmuseums auf (KSM Inv.-Nr. KSM II/11). Interessant ist, dass die Signatur auf diesen beiden Instrumenten Friedrich Adolf Schmidt junior als Instrumentenmacher nicht mehr ausweist. Ob diese Gnädig-Trompeten gegebenenfalls ein anderer Meister baute, muss vorerst unbeantwortet bleiben. Aufgrund der Überschneidung der Nummern ist jedoch auszuschließen, dass die in den Signaturen eingravierten Zahlen als laufende Nummern im Produktionsprozess zu deuten sind.

Fest steht damit aber, dass mindestens sechs Gnädig-Trompeten gefertigt wurden. Eine mehr als überschaubare Anzahl, bedenkt man die Patentanmeldungen in mehreren Ländern und den damit erwarteten Erfolg des Erfinders. Dies lag unter anderem daran, dass »der ledige Musiker Gustav Gnädig« 1912 mit nur 38 Jahren verstarb<sup>956</sup> und auch Friedrich Adolf Schmidt junior ihm nur ein Jahr später folgte. Die in Berlin-Halensee ansässigen Erfinder Hermann und Paul Suchy versuchten, das Teleskopsystem weiter zu verbessern und meldeten mehrere Patente an.<sup>957</sup> Ob Instrumente mit den von Suchy entworfenen Neuerungen erhalten sind, ist dem Autor nicht bekannt. Die Grundkonstruktion der Gnädig-Trompeten führte dazu, dass sich die Neuheit nicht durchsetzen konnte. Moritz gab hierzu 1942 neben einer Beschreibung dieser Instrumente auch die Gründe für das Scheitern an.

---

<sup>955</sup>Vgl. hierzu die Einträge bei Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente*, S. 226 und Krickeberg und Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*, S. 153. Nach schwerer Beschädigung im 2. Weltkrieg wurde das Instrument mittlerweile wieder restauriert. Vgl. hierzu Kempkes: »Restaurieren ist nicht Reparieren«.

<sup>956</sup>Landesarchiv Berlin: *Sterberegister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin XII b*, (= Sterberegistereintrag zum Tod von Gustav Gnädig am 14. August 1912), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyDeaths&h=187564720>, Zugriff am 10. Juni 2018.

<sup>957</sup>Hierbei handelt es sich um das Patent Nr. 258819 vom 24. Oktober 1912 für Hermann Suchy sowie über die Patente Nr. 328723, 328724 und 337267 vom 17. Januar 1920, 27. Februar 1920 bzw. 28. Oktober 1920 für Paul Suchy. Vgl. Günter Dullat: *200 Jahre Patente, Privilegien und Gebrauchsmuster im internationalen Holz- und Metallblasinstrumentenbau*, Wilhelmshaven: Noetzel, 2010, S. 75.

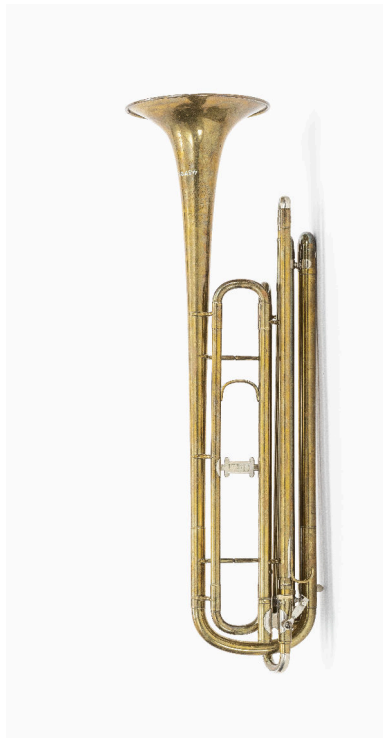


Abbildung 152: Gnädig-Trompete »Principal« in c. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1914. Gesamtansicht mit eingezogenen (linke Seite) bzw. ausgezogenen Zügen (rechte Seite). Deutsches Museum München, Inv.-Nr. 43796.







Abbildung 153: Gnädig-Trompete »Clarín« in C. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1913. Gesamtansicht. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 942.



Abbildung 154: Gnädig-Trompete »Clarín« in C. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1913. Detailsicht der Signatur. Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Kat.-Nr. 942.

»Ein gewisser Gnädig erhielt um das Jahr 1910 ein Patent auf ›teleskopartige Blechblasinstrumente‹. [...]

Der Ursprungsgedanke war, daß zwar das Schallstück in dem üblichen Konus verlief, im übrigen aber ein Rohr in das andere zügig gesteckt war, wie es bei einem Fernrohr der Fall ist. Eine allmähliche Erweiterung des Rohrdurchmessers mußte stattfinden, da ja ein kegelförmiges Instrument mit allen seinen akustischen Eigenschaften in Aussicht genommen war; die Erweiterung geschah demnach stufenförmig.

Die geschweift laufende Linie eines sich kegelähnlich erweiternden Instrumentes kann man als aus unendlich vielen Stufen bestehend betrachten; d. h. je mehr Stufen vorhanden sind, um so mehr verschwinden die Unebenheiten. Es ist also ausgeschlossen, daß eine kleinere Anzahl von Stufen einen akustischen Vorteil bringen soll.

Wenn auch die von Gnädig konstruierte ›Clarin-Trompete‹ eine leichte Ansprache in der Höhe hatte, so ist dies nicht auf die großen Absätze (Stufen) zurückzuführen, sondern auf die engere Mensur und den Fortfall der Ventile, die immerhin mehr oder weniger einer Behinderung der Ansprache bedingen. Das in Aussicht genommene Zug-System hat sich praktisch aber nicht bewährt aus demselben Grunde, wie die Zug-Trompeten und Diskant-Zug-Posaunen<sup>958</sup> außer Anwendung gekommen sind. [...]<sup>959</sup>

Neben diesen Neuentwicklungen standen auch Nachbauten historischer Instrumente im Fokus des Interesses. In der Sammlung des Deutschen Museums finden sich hierfür zwei Beispiele, die um 1909 von Arthur Sprinz gefertigt wurden. Dabei handelt es sich um den Nachbau einer Büchsentrompete nach Vorlage eines Instruments von dem in Ellwangen tätigen Adam Buchswinder aus dem Jahr 1731 (DM

<sup>958</sup>An anderer Stelle erläutert Moritz hierzu wie folgt: »Die hohen Zug-Trompeten in B glichen tonlich eigentlich vollkommen den Diskant-Posaunen; da jedoch bei ihrer Kürze schon die kleinste Differenz im Ziehen die Stimmung ungünstig beeinflusste, unrein machte und die Technik ungemein erschwerte, sind sie vollkommen von der Ventil-Trompete verdrängt worden. Auch die Alt-Posaune ist entbehrlich geworden, da die Tenor-Alt-Posaune hoch genug hinaufreicht, und sich ihr die Es-Trompete zur Fortsetzung der Höhe anschließt.« Moritz: *Die Orchester-Instrumente in akustischer und technischer Betrachtung*, S. 64.

<sup>959</sup>Ebd., S. 169 f.

Inv.-Nr. 18067) sowie um eine Kopie einer Langtrompete nach Ubaldo Montini, Siena 1523 (DM Inv.-Nr. 18068).<sup>960</sup>

---

<sup>960</sup>Beide Instrumente wurden nach Vorlage der Originalinstrumente im Bestand des Musikinstrumenten-Museums Berlin gefertigt. Dass das Original der Langtrompete von Ubaldo Montini sehr wahrscheinlich nicht aus dem Jahr 1523 stammt, sondern zu einem erheblich späteren Zeitpunkt gefertigt wurde, soll an dieser Stelle nicht Gegenstand der Betrachtung sein.

## 20 Weitere Hersteller mit kleinerer Bedeutung

Neben den detaillierter behandelten mehr oder weniger großen Herstellern gab es noch eine Vielzahl kleinerer Metallblasinstrumentenmacher in Berlin. Ihr Schaffen ist zum Teil nur schwer nachzuweisen, so dass sie nur stichwortartig behandelt werden können.

### 20.1 F. A. Elsner

Zu dem hier im Zusammenhang mit den Werkstätten Joseph Caspar Gabler und Christian Gottfried Eschenbach bereits erwähnten F. A. Elsner (fec. nach 1794–1820)<sup>961</sup> ist nur wenig bekannt. Vermutlich versuchte er, sich nach 1794 als Metallblasinstrumentenmacher in Berlin zu etablieren.<sup>962</sup> Im Jahr 1803 hatte er Christian Gottfried Eschenbach als Gesellen beschäftigt. Als dieser 1806 um das Hofprädikat ersuchte, erwähnte das polizeiliche Gutachten, dass Elsner aus Berlin fortgegangen war.<sup>963</sup> Heyde gab Hamburg als Aufenthaltsort an.<sup>964</sup> Spätestens Anfang 1819 kehrte F. A. Elsner zurück nach Berlin. Der Polizeimeister Le Coq, der den Regierungsbehörden in einem Schreiben vom 18. Februar 1819 Auskunft über Johann Gottfried Moritz in Zusammenhang mit dessen Beantragung des Hofprädikats gab, schrieb, »daß außer der Gablerschen Fabrik, die von einem geschickten Werkmeister fortbetrieben wird, und einem gewissen Elsther [!], der für diese Fabrik arbeitet, jedoch dem Trunke ergeben ist, und daher sein Geschäft nachlässig betreibt«<sup>965</sup>, nur Johann Gottfried Moritz Metallblasinstrumente verfertigte.

F. A. Elsner konnte vermutlich aufgrund seines Alkoholismus nicht neben den anderen Werkstätten bestehen und wurde so zum Zuarbeiter für J. C. Gabler sel. Erben. Im *Allgemeinen Adressbuch für Berlin* aus dem Jahr 1820 ist F. A. Elsner

---

<sup>961</sup>Trotz intensiver Recherchen konnte die Abkürzung des Vornamens nicht aufgelöst werden.

<sup>962</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 162.

<sup>963</sup>Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, fol. 31.

<sup>964</sup>Vgl. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, S. 162.

<sup>965</sup>Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, fol. 5.

aufgeführt als »musik[alischer]. Blase-Instrumentenmacher«, ansässig in der Gips-gasse 33.<sup>966</sup> In den nachfolgenden Adressbüchern ist er nicht mehr nachweisbar.

## 20.2 Jean Brun

Am 18. Dezember 1805 erschien folgende Anzeige im *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, die schon allein aufgrund ihres zunächst kurios anmutenden Inhalts an dieser Stelle komplett wiedergegeben werden soll.

»Vervollkommnete, der Gesundheit unschädliche messingene Blasinstrumente.

Eine lange Erfahrung hat mich überzeugt, wie nachtheilig die bisherigen Blasinstrumente der Gesundheit des Blasenden sind. Nach vielfältigen Versuchen bin ich endlich auf ein Mittel gerathen, dem Uebel abzuhelfen. Dies Mittel besteht in einem Lack, welcher von grosser Feinheit, Zähle und Schönheit ist, mit welchem ich die innere Röhre des Instruments überziehe, und solches damit auf immer vor aller Anstossung des Grünspans verwahre, welcher, wie bekannt, ein heftiges Gift ist. Er entsteht durch das Wasser, welches in dem Innern des Instruments zurückbleibt. Ich habe Hörner gesehen, welche dergestalt vom Rost zerfressen waren, dass überall Löcher in denselben entstanden, noch öfter aber habe ich bemerkt, dass Hörner, die auf das vollkommenste gearbeitet waren, durch den Grünspan, und die dadurch entstehende Rauheit in kurzer Zeit falsch geworden sind. Als ich in Paris bey der vormaligen Académie de musique erster Waldhornist war, vergiftete sich ein Mensch dadurch, dass er mit Grünspan geschwängertes Wasser mit dem Munde aus seinem Horne zog. Ich habe gesehen, wie viele Hornbläser an heftigen Coliken und öfteren schlimmen Lippen gelitten haben etc. Diese Unannehmlichkeiten werden durch mein Verfahren behoben. Ueberdies noch verhindert dieser Lack die kleinen Mängel, welche sich in dem Innern der neuen Instrumente befinden, und daher öfters unrein sind, wenn sie aus den Händen des Instrumentenmachers kommen. Wenn das Innere des Instruments glatt ist, so ist auch der Ton schön und leicht anzugehen.

<sup>966</sup>Boicke: *Allgemeines Adreßbuch für Berlin*, S. 94.

Der Lack, dessen ich mich bediene, ist so fein, dass man ihn bisweilen kaum bemerkt, und nur mit einem scharfen ehernen Instrumente abzukratzen ist. Die Proben seiner Bewahrung sind folgende:

1. Wenn man den schärfsten Essig in die Röhre meiner Instrumente giesst, und nach vier und zwanzig Stunden denselben wieder heraus giesst, so ist er keineswegs verändert, giesst man ihn aber in die nicht lackirten Instrumente, so wird der Essig grün, und folglich Gift.
2. Man reibe mit der Hand die innere Seite des Schallhorns meiner Instrumente so stark, und so lange wie man wolle, so wird man finden, dass dieser Lak [!] der schärfsten Reibung widersteht, und keinen übeln Geruch hinterlässt, verfährt man so bey nicht lackirten Instrumenten, so hat man das Gegentheil zu erwarten.

Wer mich mit meinem Zutrauen beehren, und Hörner und Trompeten von mir kaufen will, erhält solche durchaus reinstimmend, und mit meinem Namen bezeichnet.

Dies sind die Preise der vorzüglichsten Instrumente, nach ihrem Verhältniss bezahlet man die andern.

Ein grosses gewundenes Inventions-Horn mit allen Tönen	60 Thlr. in Golde.
Ein kleines d[it]o. mit allen Tönen	50 — —
Ein grosses oder kleines einfaches	20 — —
Eine Inventions-Trompete mit fünf Tönen	20 — —

Die nicht lackirten, aber unter meiner Aufsicht gefertigten Instrumente kosten zwey Drittel des obigen bestimmten Preises.

Das Angeben der gestopften Töne ist auf meinen Hörnern viel leichter, als es bisher gewesen, sie mögen lackirt seyn oder nicht. Ich bin auch im Stande, alte Instrumente zu lackiren, und durch Auseinandernehmen in bessern Stand zu setzen, wenn die Beschaffenheit der Röhren an alten Hörnern zu ungleich ist.

Man hat schon versucht, meine Erfindung des Lacks nachzumachen,

daher mache ich bekannt, dass ich keine anderweitige Niederlage noch Commissionair der Instrumente in Deutschland habe.

Gute Hornmusik ist selten, und ich bin im Stande, alles, was nur vorzügliches für dieses Instrument vorhanden ist, entweder geschrieben oder gestochen, dem Liebhaber zu überlassen.

Briefe und Bestellungen erbitte ich mir frankirt, so wie auch der Transport der Instrumente auf Kosten der Käufer besorgt wird.

J. Brun,  
Erster Waldhornist der König[lich]. Preuss[ischen]. Kapelle zu Berlin.«<sup>967</sup>

Außer in den Jahren 1805 und 1806 sind keine weiteren Berichte über die verbesserten Instrumente von Jean Brun aufzufinden. Die Neuerungen wurden auch nicht von Autoren anderer Zeitschriften oder in Folgeartikeln aufgegriffen. Wahrscheinlich räumte die Wissenschaft Bruns Neuerung keinen hohen Stellenwert ein. Letztendlich entwickelte er aber eine Form der Oberflächenveredelung für Metallblasinstrumente, die bis heute angewandt wird: das Lackieren.

Den Ausführungen Bruns ist zu folgern, dass er den Lacküberzug in einer Art Tauchbad auf die Instrumentenoberfläche brachte. Denn er beschrieb einerseits, dass seine so behandelten Musikinstrumente auch von innen versiegelt wären, so dass sich kein Grünspan mehr bilden könne, andererseits, dass sich der Klang der Instrumente durch das aufgrund des Lacküberzugs nun komplett gleichmäßige Instrumenteninnere stark verbessere.

Schnell schien es Nachahmer dieser Idee gegeben zu haben, da Brun explizit betonte, dass er keine weitere Niederlassung habe und auch keinerlei Kommissionsware über andere Händler vertreibt. Der Erfolg seiner Erfindung muss zumindest für ihn sehr bescheiden gewesen zu sein. Vermutlich hatte Brun die Instrumente nicht selbst gefertigt, sondern von Gabler oder einem anderen Metallblasinstrumentenmacher bezogen und nur die Lackierung durchgeführt bzw. unter Aufsicht durchführen lassen. Es ist bisher nicht bekannt, dass von Jean Brun signierte Metallblasinstrumente erhalten sind.

<sup>967</sup>Jean Brun: »Vervollkommnete, der Gesundheit unschädliche messingene Blasinstrumente«, in: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1805, Nr. 3, (= Beilage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung Nr. 12/1805 vom 18.12.1805, Sp. 9–11.



Die in dieser Anzeige beschriebene Erfindung passt gut in die Zeit des beginnenden 19. Jahrhunderts, in der sich viele Musiker ganz praktische Gedanken um die Verbesserung der Instrumente machten. Jean Brun wurde am 6. April 1759 in Lyon geboren und ging, nachdem er in seiner Heimatstadt das Hornspiel erlernt hatte, 1783 nach Paris. Bereits 1786 wurde er zum ersten Waldhornisten der Pariser Oper ernannt.<sup>968</sup> 1792 führte ihn der Weg nach Berlin, wo er in der Königlichen Kapelle die vakante Position des verstorbenen Waldhornisten Johann Palsa (1752–1792) übernahm.<sup>969</sup> Sein Hornspiel muss außerordentlich gut gewesen sein. Gerber hatte ein Konzert von Brun erlebt und schrieb über ihn:

»Er ist ein großer Künstler. Seine Intonation, Präcision und sein Ausdruck sind unverbesserlich. Er singt so schön auf seinem Instrumente, dass er so manchen Sänger beschämt. Seine Verzierungen sind immer am rechten Orte. Auf solche Weise ist er nicht nur ein vortrefflicher Solospieler, sondern auch einer der besten Begleiter, und über dies besitzt er einen lobenswürdigen Charakter. Für sich hat er mehrere Horn=Konzerte fast aus allen Tonarten gesetzt, davon aber noch nichts gedruckt ist.«<sup>970</sup>

Jean Brun ist noch im Adressbuch von 1807 als Kammermusiker und Blasinstrumentenmacher, 1808 nur noch als Kammermusiker in der Oberwallstraße 5 aufgeführt; in beiden Fällen fälschlicherweise mit dem Nachnamen »Le Brun«.<sup>971</sup> In späteren Adressbüchern ist er nicht mehr nachweisbar, so dass von seinem Tod zwischen 1808 und 1811 ausgegangen werden muss.

<sup>968</sup>Vgl. Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 77.

<sup>969</sup>Vgl. Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1, Sp. 532. Ledebur gab stattdessen an, dass Brun bis 1799 in Paris war, im selben Jahr nach England emigrierte und anschließend direkt nach Berlin reiste, um die Stelle Palsas zu übernehmen. Da Palsa bereits am 24. Januar 1792 verstarb, erscheint nur die Angabe bei Gerber plausibel. Vgl. Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 77.

<sup>970</sup>Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1, Sp. 532.

<sup>971</sup>Vgl. *Allgemeines Industrie-Adressbuch*, S. 46; Vgl. *Allgemeines und Industrie-Adressbuch*, Nummer 214.

### 20.3 J. A. Zetsche

Im *Intelligenzblatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Oktober 1814 veröffentlichte der Waldhornist Schunke folgende Anzeige:

»Da es für einen Musicus eine grosse Nothwendigkeit ist, ein gutes Instrument zu besitzen, und vorzüglich bey den Messinginstrumenten so viele Mängel sind, die ein noch so fertiger Bläser nicht im Stande ist zu verbergen, so glaube ich, es wird den Musikern und Liebhabern auf diesen Instrumenten nicht unangenehm seyn, wenn ich hiermit anzeige, dass Hr. J. A. Zetsche in Berlin, neue Jacobsstrasse N<sup>o</sup> 2. wohnhaft, in diesem Fache ganz vorzügliche Instrumente, und ihrer Güte nach zu sehr billigen Preisen verfertigt, welche sich besonders durch ihren schönen und reinen Ton, wie auch leichtblasend auszeichnen. In Folge dessen übernehme ich es mit dem grössten Vergnügen für Auswärtige, Instrumente dieser Art auszusuchen, und bitte deshalb sich unter folgender Adresse an mich zu wenden.

*A. Schunke,*  
Waldhornist bey der kön. preuss. Kapelle  
in Berlin.«<sup>972</sup>

Der Instrumentenmacher »J. A. Zetsche in Berlin« findet in dieser Anzeige erstmals Erwähnung. Direkte Nachweise für solch einen Namen unter Berücksichtigung des Berufsstandes Instrumentenmacher ließen sich in den Berliner Personenstandsregistern nicht finden. Jedoch existiert ein Kirchbucheintrag der evangelischen Jerusalemkirche vom 8. November 1818, der die Hochzeit eines Johann Andreas Zetsche mit Johanne Caroline Noack beurkundet. Zetsche wird in den Akten als »Huf und Schmiede Meister«, später auch als »Huf- und Waffen Schmiede Meister« bezeichnet. Sein Vater Johann Christian Zetsche übte den gleichen Beruf aus und stammte aus Sachsen. Ein Verwandtschaftsverhältnis mit Carl Friedrich Zetsche oder auch dessen Vater Johann Christoph Zetsche konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

<sup>972</sup> Andreas Schunke: [Anzeige über den Verkauf von Blechblasinstrumenten durch J. A. Zetsche], in: *Intelligenzblatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Okt. 1814, Nr. 6.

Es ist möglich, dass sich Johann Andreas Zetsche in seiner Profession als Schmied auch kurzzeitig dem Metallblasinstrumentenbau zuwandte. Die Instrumente müssen gut gearbeitet gewesen sein, da der anzeigende Johann Andreas Schunke (1780–1849) durchaus seine Reputation über eine schlechte Empfehlung verlieren konnte, war er doch erst seit 1812 erster Solohornist der Berliner Hofkapelle.<sup>973</sup> Das Engagement Johann Andreas Zetsches im Metallblasinstrumentenbau muss jedoch ein kurzes und – trotz der Anzeige Schunkes – von mäßigem Erfolg geprägtes Intermezzo gewesen sein. Erhaltene Instrumente aus seiner Werkstatt sind nicht bekannt. In den Berliner Adressbüchern ist der Schmiedemeister auch nicht gelistet. Diese Verzeichnisse sind jedoch nur begrenzt aussagekräftig, da sie ca. im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts nur die Bürger verzeichnen, die ein eigenes Gewerbe angemeldet hatten oder denen die Häuser unter den jeweiligen Adressen gehörten.

## 20.4 Das Familienunternehmen Eschenbach

Die Vertreter der Familie Eschenbach fertigten ca. von den 1860er Jahren bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts über mehrere Generationen Metallblasinstrumente in Berlin.<sup>974</sup> Die überlieferten Informationen basieren zum Großteil auf der Arbeit von Ernst, der noch Kontakt zu Fritz Eschenbach (1888–1978) hatte, dem letzten Vertreter der Familie im Bereich des Metallblasinstrumentenbaus, und seine Informationen aus Gesprächen mit ihm erhielt.<sup>975</sup> Die von Ernst publizierten Angaben<sup>976</sup> zeigen, so wertvoll sie auch sind, dass solche mündlichen Überlieferungen immer kritisch hinterfragt werden sollten, vor allem was die Angabe von Jahres-

<sup>973</sup>Diese Position behielt er bis 1833 bei, später ist er als »Königlicher Kammermusikus« aufgeführt. Schunke entstammte einer Familie, die eine Vielzahl erfolgreicher Hornisten hervorbrachte. Sein Vater, von Beruf Bäcker, räumte der musikalischen Ausbildung seiner Söhne einen sehr hohen Stellenwert ein. Vgl. August Gathy (Hrsg.): *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, Hamburg: Niemeyer, 1840, S. 412.

<sup>974</sup>Wenn der Betrachtungszeitraum dieser Arbeit auch das 20. Jahrhundert umfassen würde, wäre ein größer angelegtes Kapitel angebracht.

<sup>975</sup>Besonders deutlich wird die mündliche Überlieferung bei Auswertung einer von Friedrich Ernst angelegten Instrumentenbau-Kartei (Bildarchiv des Musikinstrumenten-Museums Berlin), die einerseits sehr wertvoll ist, die Angaben andererseits sehr kritisch hinterfragt werden müssen. Zumindest im Fall der Firma Eschenbach wurden mündliche Informationen als solche gekennzeichnet.

<sup>976</sup>Ernst: »Die Blasinstrumentenbauerfamilie Eschenbach. Fritz Eschenbach – 80 Jahre alt«.

zahlen und Zeiträumen betrifft. Unter diesem Gesichtspunkt soll im folgenden die Entwicklung der Firma Eschenbach in aller Kürze dargestellt werden.

Um 1870 kommt der in Markneukirchen geborene Metallblasinstrumentenmacher Gustav Adolf Eschenbach (1843–1927) nach Berlin, wo er zunächst in der Werkstatt von Johann Friedrich Glaß arbeitet.<sup>977</sup> Im Zusammenhang mit Ausführungen zur Firma Glaß (siehe Kapitel 17) lässt sich schließen, dass Eschenbach noch vor 1870 bei Glaß die Arbeit aufgenommen hatte. Johann Friedrich Glaß, der 1869 verstarb, hinterließ eine Lücke, da sein Sohn noch nicht alt genug zur Fortführung der Geschäfte war. Demnach ist davon auszugehen, dass Gustav Eschenbach bereits über so viel Erfahrung verfügte, dass er die Werkstatt von Johann Friedrich Glaß zunächst als Werkmeister fortführte, gemeinsam mit der Witwe Mathilde Glaß als Geschäftsführerin. Nach dem Eintritt von Johann Friedrich Glaß' Sohn Hermann Gustav war Gustav Eschenbach weiterhin einige Jahre als Geselle tätig.

Die Angabe Ernsts, dass Gustav Eschenbach 1877 sein eigenes Unternehmen gründete,<sup>978</sup> muss nach Abgleich mit den Berliner Adressbüchern korrigiert werden. Erst im Adressbuch des Jahres 1881 wurde er als Metallblasinstrumentenmacher aufgeführt,<sup>979</sup> so dass als Gründungsjahr der Werkstatt das Jahr 1880 anzunehmen ist. Warum sich die Wege von Hermann Glaß und Gustav Eschenbach trennten, ist unklar.

Spätestens 1890 erhielt er größere Aufträge, unter anderem von der Post und dem Militär.<sup>980</sup> Posthörner scheinen das Spezialgebiet von Gustav Eschenbach gewesen zu sein, denn 1907 erschien ein Artikel in der *Zeitschrift für Instrumentenbau*, der beschreibt, dass »Gustav Eschenbach in Berlin sein Geschäft betreibt und unter andern [!] als Lieferant der Posthörner des Deutschen Reiches – aussch[ließ]lich]. Bayerns – bekannt ist.«<sup>981</sup>

<sup>977</sup>Vgl. Ernst: »Die Blasinstrumentenbauerfamilie Eschenbach. Fritz Eschenbach – 80 Jahre alt«, S. 7. Zur Abstammung Gustav Adolf Eschenbachs und den Zusammenhängen mit zahlreichen weiteren Instrumentenmachern mit diesem Namen vgl. Weller: *Blasinstrumentenbau im Vogtland von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*; Weller: »Die Familie Eschenbach und ihre Bedeutung für den vogtländischen und deutschen Metallblasinstrumentenbau«.

<sup>978</sup>Vgl. Ernst: »Die Blasinstrumentenbauerfamilie Eschenbach. Fritz Eschenbach – 80 Jahre alt«, S. 7.

<sup>979</sup>Der Eintrag im Adressbuch lautet »Eschenbach, Gust., Instrumentenm., SW Mittenwalderstr. 7«, Vgl. *Berliner Adreß-Buch*, Adressbuch 1881, I. S. 200.

<sup>980</sup>Vgl. Ernst: »Die Blasinstrumentenbauerfamilie Eschenbach. Fritz Eschenbach – 80 Jahre alt«, S. 7.

<sup>981</sup>»Die Instrumentenbauerfamilie Eschenbach in Dresden«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg.

Ob Gustav Eschenbach an der Entwicklung der Gnädig-Trompete beteiligt war, wie Ernst angab,<sup>982</sup> ließ sich nicht ermitteln. Ausschließen lässt es sich nicht, und theoretisch kommt Eschenbach auch als Erbauer der im Kapitel 18 besprochenen unsignierten Gnädig-Trompete in Frage. Aufschluss hierzu können nur weitere Nachforschungen und Vergleiche mit erhaltenen und eindeutig von Eschenbach gefertigten Instrumenten liefern.

Ebenso unklar ist die von bei Ernst angegebene Beschäftigung von Gesellen, »wechselweise Albert Kley, Arthur Sprinz, Max Martin, später auch Carl Evers, die alle zu selbständigen Meistern in Berlin wurden.«<sup>983</sup> Im Fall von Arthur Sprinz,<sup>984</sup> der vor seiner Übernahme der Werkstatt Ernst Leberecht Paulus' bereits in Berlin tätig war, erscheint dies möglich, sofern er nicht bei Paulus selbst angestellt war.

Gustav Eschenbach bildete auch seine Söhne Ernst Eschenbach (1883–1959) und Fritz Eschenbach (1887–1978) als Metallblasinstrumentenmacher aus. Beide führten die Werkstatt nach dem Tod Gustav Eschenbachs im Jahr 1927 fort. Fritz Eschenbach führte die Werkstatt am ursprünglichen Standort in der Mittenwalderstraße 7 weiter. Er fertigte und reparierte noch in den 1960er Jahren Instrumente.<sup>985</sup> Nach der Geschäftsaufgabe der Firma C. W. Moritz war Fritz Eschenbach damit der letzte Vertreter der Metallblasinstrumentenmacher, die ihre Wurzeln im Berlin des 18. und vor allem 19. Jahrhunderts gelegt hatten.

---

27 (1906/1907), S. 747.

<sup>982</sup>Vgl. Ernst: »Die Blasinstrumentenbauerfamilie Eschenbach. Fritz Eschenbach – 80 Jahre alt«, S. 7 f.

<sup>983</sup>Ebd., S. 7.

<sup>984</sup>Zu Sprinz siehe Kapitel 16.1.3.

<sup>985</sup>Vgl. hierzu die Abbildungen unter <https://brasstacks.de/in-berlin.html>.



# Zusammenfassung





## 21 Fazit

Bis zur Übersiedlung von August Friedrich Krause aus Potsdam war der Metallblasinstrumentenbau in Berlin quasi nicht existent. Auch wenn die Bedeutung der Werkstatt Blanvelet nicht zu gering geschätzt werden soll, spielte sie doch nur eine untergeordnete Rolle. Mit Ausnahme der zitierten Dokumente und der wenigen erhaltenen Instrumente ist nichts von der über 100jährigen Geschichte der Familie überliefert. Inwiefern hier weitere Quellenstudien zu möglichen Instrumentenlieferungen, vor allem in den Akten des preußischen Militärs, neue Erkenntnisse bringen, wird die Zukunft zeigen. Im Rahmen dieser Arbeit wurden für den Zeitraum 1685–1790 nur diejenigen Akten ausgewertet, die im Rahmen der Erschließung durch die Archive ausdrücklich Hinweise auf Informationen zu Musikinstrumenten enthielten. Durch die gegen Ende des Zweiten Weltkriegs fast nahezu vollständige Vernichtung des Heeresarchivs in Potsdam, welches das Schriftgut der militärischen Kommando- und Verwaltungsbehörden umfasste, sind viele wertvolle Quellen verloren gegangen. Hier bleibt nur, auf die Literatur aus der Zeit vor 1945 zurückzugreifen.<sup>986</sup>

Mit August Friedrich Krause siedelte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts einer der innovativsten Metallblasinstrumentenmacher seiner Zeit an. Er machte sich zunächst in Potsdam und anschließend vor allem in Berlin einen Namen. Krause brachte seine Handwerkskunst aus einem der Zentren des Metallblasinstrumentenbaus 18. Jahrhunderts mit nach Preußen: Leipzig. Die sächsische Stadt war für die Instrumente ihrer Meister sehr berühmt und löste damit nach und nach Nürnberg als Zentrum des Metallblasinstrumentenbaus in Deutschland ab. Krause war nicht nur innovativ, sondern fertigte qualitativ erstklassige Instrumente, die ihm ein hohes Ansehen einbrachten. Dies wurde unter anderem deutlich an der Aufnahme von Trompeten und Hörnern seiner Werkstatt in die Sammlung der Familie Voss. Auch wirtschaftlich setzte August Friedrich Krause im Berliner Instrumentenbau neue Maßstäbe. An seinem Unternehmen wird der Wandel von einer kleinen Werkstatt

<sup>986</sup>Vgl. beispielsweise Curt Jany: *Geschichte der Königlich-Preussischen Armee*, 5 Bde., Berlin: Siegmund, 1928–1937, oder Johannes Reschke: *Studie zur Geschichte der brandenburgisch-preussischen Heeresmusik*, VDI-Verl., 1936.

zur größeren Manufaktur mehr als deutlich. Von nun an waren für erfolgreiche Firmen nicht nur die Absätze im eigenen Land, sondern auch die Exportgeschäfte zunehmend entscheidend. Damit war Krause Vorbild für die ihm nachfolgenden Werkstätten, insbesondere Joseph Caspar Gabler und Griessling & Schlott.

Der beginnende Aufschwung im Umfeld August Friedrich Krauses wurde durch die politischen Umbrüche Anfang des 19. Jahrhunderts gebremst. Die Kämpfe gegen Napoleon, dessen Einmarsch in Berlin sowie die zwischenzeitliche Flucht der Königsfamilie in die äußersten östlichen Gebiete Preußens bedeutete einen wirtschaftlichen und kulturellen Einbruch in der Hauptstadt, der auch die Instrumentenbauer vor Ort traf. Erst mit dem Abzug der französischen Truppen begann ein neuer Aufschwung, vor allem nach der vorläufigen Neuordnung Europas und der politischen Stabilisierung durch die Vereinbarungen des Wiener Kongresses.

Die wirtschaftlichen Einbrüche lassen sich vor allem an der Werkstatt Joseph Caspar Gablers belegen, der als Lehrling und gewissermaßen Nachfolger August Friedrich Krauses nicht in den Größenordnungen seines Lehrmeisters produzieren konnte. Mit ähnlich schwierigen Startbedingungen kämpfte auch die Firma Griessling & Schlott. Die beiden Firmengründer Johann Conrad Griessling und Balthasar Melchior Schlott verfolgten eine vergleichbare wirtschaftliche Strategie wie August Friedrich Krause. Qualitativ hochwertige Instrumente und ein hohes Absatzbestreben waren der Garant für ein hohes Ansehen, so dass die Firma zu einem der führenden Hersteller von Holz- und Metallblasinstrumenten in den 1820er und frühen 1830er Jahren wurde, worauf auch das starke Exportgeschäft hinweist.

Aufgrund der politischen Umbrüche ähnlich verhalten begann die Entwicklung der Werkstatt von Johann Gottfried Moritz, der trotz der Ernennung zum Hofinstrumentenmacher zunächst stets mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, was ihn zur Kooperation mit anderen Werkstätten zwang. Erst mit dem Einstieg seines Sohnes und der Zusammenarbeit mit Wilhelm Wieprecht begann der Aufstieg der Firma zum größten Berliner Blasinstrumentenhersteller in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die neue preußische Patentgesetzgebung von 1815 sorgte dafür, dass alle Erfindungen, die patentrechtlich geschützt werden sollten, nun beim in Berlin ansässigen Ministerium für Handel und Gewerbe bzw. seinen Folgeinstitutionen angemeldet werden mussten. Dies hatte auch zur Folge, dass Heinrich Stölzel und Friedrich Blümel ihre Erfindungen der Ventile für Metallblasinstrumente in Berlin präsen-

tieren mussten. Aus verschiedenen Gründen waren sowohl Stölzel als auch Blühmel dazu gezwungen, für die Umsetzung ihrer Ideen Kooperationspartner auf Seiten der Berliner Instrumentenmacher zu suchen. Anhand einer Neubewertung der Quellen konnte gezeigt werden, dass Heinrich Stölzel zunächst, über Johann Wendelin Weisse als Mittelsmann, mit Johann Gottfried Moritz zusammen arbeitete und die ersten Instrumente mit seinen »Röhren-Schiebe-Ventilen« baute. Ab 1820 kooperierte Stölzel dann auch mit der Firma Griessling & Schlott. Friedrich Blühmel wiederum fand in Joseph Caspar Gabler einen Partner für die Konstruktion seiner Instrumente mit Kastenventilen. Anhand der zeitlichen Zusammenhänge kann es nur ein Gabler'sches Horn mit Kastenventilen gewesen sein, das Johann Andreas Schuncke zur Uraufführung des *Concerto für vier Hörner und Orchester* von Georg Abraham Schneider spielte, einer der ersten nachweisbaren Kompositionen für Ventilhorn.

Da Stölzel Blühmel aus den weiteren Patentansprüchen auslöste, spielten zukünftig nur noch die Stölzelventile eine Rolle, während uns die Blühmelschen Kastenventile lediglich durch den Karlsruher Metallblasinstrumentenmacher Friedrich Wilhelm Schuster erhalten sind, der über die Musikerfamilie Schuncke Kenntnis von diesem Modell bekam. Überhaupt spielte der Austausch zwischen Musikern und Komponisten verschiedener Regionen bzw. Länder einen ganz entscheidenden Anteil in der Verbreitung der Ventilinstrumente. Die Übersendung von Ventiltrompeten der Firma Griessling & Schlott durch Gaspare Spontini zu Giacomo Meyerbeer ist sicherlich nur das prominenteste Beispiel für solche kulturellen Transferprozesse.

Diese Transferprozesse sind auch ein Grund dafür, dass die Berliner Metallblasinstrumentenmacher den anfänglichen Wissensvorsprung bei den Ventilkonstruktionen nicht für sich nutzen konnten. Musiker auf Konzertreisen machten die neuen Instrumente bekannt, und durch Exporte wurden andere Hersteller auf die Ventilhörner und -trompeten aufmerksam. Da sich der Patentschutz nur auf Preußen erstreckte, konnten Metallblasinstrumentenmacher beispielsweise in Sachsen und Frankreich trotzdem Ventilinstrumente fertigen.

Die Ventilentwicklung bekam in Berlin erst nach Ablauf der zehnjährigen Schutzfrist neue Anreize. Neben Stölzel und Blühmel waren es ab 1828 vor allem die Überlegungen Wilhelm Wieprechts, die den Berliner Metallblasinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts entscheidend prägten. Er erfand einen Ventiltyp, der heute unter dem Namen »Berliner Pumpenventile« geläufig ist. Hierfür arbeitete er zunächst mit Johann Wendelin Weisse, später mit Johann Gottfried und Carl Wilhelm

Moritz zusammen. Es war bereits bekannt, dass sich die Berliner Pumpenventile in zwei Stufen entwickelten. Während die zweite Entwicklungsstufe an nahezu allen mit diesem Ventiltyp ausgestatteten Blasinstrumenten ab ca. 1834 vorhanden ist, war die von Wieprecht entwickelte Erstversion von 1828 bisher nur theoretisch belegt. Diese Arbeit weist erstmals an einem Instrument von Johann Wendelin Weisse nach, dass diese Vorform der Berliner Pumpenventile von den Metallblasinstrumentenmachern auch umgesetzt wurde. Die Ventilposaune von Weisse zählt darüber hinaus zu den ältesten erhaltenen Instrumenten dieser Gattung.

Aufgrund des Zerwürfnisses mit Johann Wendelin Weisse wandte sich Wilhelm Wieprecht an Johann Gottfried Moritz, was indirekt die Expertise des Metallblasinstrumentenmachers auf dem Feld der Ventilinstrumente belegt. Gemeinsam entwickelten sie die Berliner Pumpenventile weiter und konstruierten die Familie der Preußischen Kornette. Deren bekanntester Vertreter heute ist die Bastuba, welche schnell die weniger leistungsfähigen Bassinstrumente Serpent und Ophikleide in den Orchestern und Kapellen ersetzte. Der einsetzende Aufschwung sorgte dafür, dass sich die Firma C. W. Moritz zum größten Hersteller von Blas- und Schlaginstrumenten in Berlin entwickeln konnte. Die Innovationskraft von C. W. Moritz auf dem Feld des Metallblasinstrumentenbaus zeigte sich auch in den 1860er und 1870er Jahren mit der Konstruktion verschiedener Instrumente auf Anregung und Wunsch Richard Wagners. Die Firma Moritz war eine der ersten Adressen im 19. Jahrhundert, wenn es um innovativen Blasinstrumentenbau ging. Abgesehen von C. W. Moritz gelang es jedoch keinem der Berliner (Metall-) Blasinstrumentenhersteller, eine führende Rolle in Preußen bzw. Deutschland einzunehmen. Hierzu zählen beispielsweise J. Gabler seel. Erben und Carl Friedrich Zetsche, deren Werkstätten dennoch eine lange Tradition aufweisen.

Es sind auch genau diese Traditionslinien, Krause und Gabler auf der einen, Johann Gottfried Moritz und seine Gesellen auf der anderen Seite, welche eine an ihre Leipziger Herkunft angelehnte »Berliner Schule« begründeten. Einige der charakteristischen stilistischen Merkmale wurden anhand der erhaltenen Instrumente erläutert. Inwieweit sich eine eigenständige Berliner Bauweise auch anhand von Maßen, Mensurverläufen usw. zeigt, werden zukünftige Untersuchungen zeigen müssen.

Die einsetzende Industrialisierung machte den Standort Berlin zunehmend attraktiver, so dass sich weitere Metallblasinstrumentenmacher in der preußischen Hauptstadt ansiedelten. Dies wurde stellvertretend an der Firmenlinie Lemcke –

Paulus – Sprinz, aber auch am Familienbetrieb Glass und den weiteren Werkstätten deutlich.

Die Berliner Metallblasinstrumentenmacher waren es auch, die sich Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts mit den Instrumenten der Renaissance und des Barock beschäftigten. Aufgrund der verloren gegangenen Spieltechnik versuchten die Erfinder und Hersteller, diese durch neue technische Konstruktionen zu ersetzen. Beispiele hierfür zeigten sich vor allem an Instrumenten von Friedrich Adolf Schmidt junior und Arthur Sprinz. Auch wenn sich nicht alle Ideen durchsetzen konnten, zeigen diese Beispiele die von den Berliner Metallblasinstrumentenmachern dieser Zeit ausgehende Innovationskraft.

Weitaus erfolgreicher mit seinen Ideen war Wilhelm Wieprecht. Er entwickelte nicht nur neue Instrumente, sondern war als Musikdirektor auch in der Position, seine Neuerungen flächendeckend in die preußischen Militärmusikchöre einzuführen. Sein Einfluss wurde bereits detailliert von der Militär- und Blasmusikforschung beschrieben, wobei das von Prof. Dr. Achim Hofer (Universität Koblenz-Landau) initiierte DFG-Projekt »Wilhelm Wieprecht (1802–1872): Briefwechsel und Schriften (Edition)« weitere Erkenntnisse liefern wird. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich deshalb auf einige Beispiele von Wieprechts Neuerungen im Musikinstrumentenbau, die er flächendeckend in die preußischen Militärmusikchöre einführte. Seinen weltweiten Einfluss noch über seinen Tod hinaus und der damit verbundene Export von Musikinstrumenten Berliner Fertigung wurde exemplarisch am Beispiel der *Royal Hawaiian Band* gezeigt.



## 22 Ausblick

Eine Arbeit, die durch einen zeitlichen und räumlichen Rahmen abgegrenzt ist, kann nie allumfassend komplexe Zusammenhänge zu anderen Gebieten darstellen. Mit welcher unterschiedlichen Dimensionen das eigentliche Themenfeld zusammenhängt, zeigte unter anderem der Exkurs zum Kalkanten und die Beschreibung der Transferprozesse zwischen preußischer und hawaiianischer Militärmusik. Doch reißt diese Arbeit viele weitere Fragestellungen an, die aufgrund der thematischen Eingrenzung nicht in Ausführlichkeit bearbeitet werden konnten.

Zunächst stellt sich die Frage, wie sich der Metallblasinstrumentenbau in Preußen außerhalb Berlins gestaltete. In Potsdam sollen hier für das 19. Jahrhundert stellvertretend die angesehenen Werkstätten von Carl August Heiser (1801–1879), Joseph Seiffert sowie die bereits angesprochenen Ferdinand und Ernst Sydow genannt sein, von denen auch Instrumente erhalten sind. Auch die Fabrik von Julius Altrichter in Frankfurt (Oder) ist von großer Bedeutung, denn Altrichter war im ausgehenden 19. Jahrhundert einer der größten Blasinstrumentenhersteller Deutschlands.

Wie in der vorliegenden Arbeit ersichtlich wurde, spielten gerade Anfang des 19. Jahrhunderts Personen wie Johann Conrad Griessling, Balthasar Melchior Schlott und Johann Wendelin Weisse eine bedeutende Rolle. Alle waren gelernte Holzblasinstrumentenmacher und stellten natürlich auch solche Instrumente her. Somit stellt sich die Frage nach der Rolle und Bedeutung des Holzblasinstrumentenbaus in Berlin und Preußen. Während die Flöten von Johann Joachim Quantz und das zugehörige musikalische Umfeld am Hofe Friedrichs II. von Preußen wiederholt untersucht wurden, bleibt die weitere organologische Auseinandersetzung mit dem Berliner Holzblasinstrumentenbau dieser Zeit ein Randgebiet.<sup>987</sup> Das 19. Jahrhundert ist hinsichtlich dieses Themenfelds ebenfalls weitgehend unerforscht. Neben den bereits angesprochenen Firmen Griessling & Schlott und Weisse sollen hier stellvertretend die bedeutenden Berliner Werkstätten der Familie Piering, Christian Gottlieb Pöhla (um 1812–1843), August Friedrich Andreas

<sup>987</sup> Gleiches trifft auf den Potsdamer Holzblasinstrumentenbau zu. Die Entwicklung unter Christoph Freyer (1708–1767/1772), Friedrich Gabriel August Kirst (1750–1806) und Johann Gottlieb Freyer (1764–1808) stellt ein weiteres Forschungsdesiderat dar.

Knochenhauer (1796–nach 1875) und Eduard Simon Skorra (1806–nach 1866) genannt sein. Basis solch einer weiterführenden Untersuchung kann wiederum die verdienstvolle Quellenstudie *Musikinstrumentenbau in Preußen* von Heyde sein.

Einen komplexen Punkt reißt das Kapitel 19 mit der Suche nach dem historischen Klang der Renaissance und des Barock sowie der damit verbundenen Spieltechnik an. Es wäre wünschenswert, dieses Themenfeld in einem größeren Rahmen zu bearbeiten und in einen umfassenderen Kontext einzubetten. Dieser reicht von der Bach-Rezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert über das Entstehen der ersten privaten Sammlungen historischer Musikinstrumente bis hin zur Beschäftigung mit dem »historischen Klang« bzw. dem Klang, der dafür gehalten wurde. Hierbei kann an bestehende Forschungsergebnisse angeknüpft werden. Stellvertretend seien an dieser Stelle die Untersuchungen zur Erschließung der Musik Johann Sebastian Bachs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts,<sup>988</sup> aber auch der Einfluss der Pianistin und Cembalistin Wanda Landowska (1879–1959) genannt.<sup>989</sup> Welche Begeisterung Ende des 19. Jahrhunderts für historische Musikinstrumente bestand, zeigt sich auch an den in vielen Sammlungen vertretenen Instrumenten eines Leopoldo Franciolini (1844–1920), der vorzugsweise Tasteninstrumente aus verschiedenen erhaltenen Teilen älterer Instrumente zusammensetzte, mit einem frei erfundenen Namen versah und als Instrumente des 16. und 17. Jahrhunderts verkaufte. Dennoch sind diese Fälschungen für das Verständnis der »historischen Aufführungspraxis« Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Während die Tasteninstrumente in der bisherigen Forschung also einen breiten Rahmen einnehmen, besteht gerade hinsichtlich der Blasinstrumente weiterer Erkenntnisbedarf. Die in den 1880er und 1890er Jahren verfassten und in Kapitel 19 angesprochenen Publikationen von Hermann Eichborn bilden hierfür eine gute Diskussionsgrundlage.

<sup>988</sup> Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny (Hrsg.): »Zu groß, zu unerreichbar«: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, Wiesbaden, Leipzig und Paris: Breitkopf & Härtel, 2007; Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny (Hrsg.): *Von Bach zu Mendelssohn und Schumann. Aufführungspraxis und Musiklandschaft zwischen Kontinuität und Wandel* (= Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 4), Wiesbaden, Leipzig und Paris: Breitkopf & Härtel, 2012.

<sup>989</sup> Martin Elste (Hrsg.): *Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*, Mainz: Schott, 2010.







## Quellen- und Literaturverzeichnis



- [Anzeige des Grossen Promenaden-Concerts am 14. Juni 1854], in: *Neue Berliner Musikzeitung* Jg. 24 (14. Juni 1854), S. 192.
- [Kritik. Neue Preislisten, Plakate u. s. w.] In: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1901, Nr. 35, S. 925.
- [Nekrolog auf Johann Carl Albert Moritz], in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 18 (1897/1898) Nr. 10, S. 248–249.
- [Nekrolog auf Johann Carl Albert Moritz], in: *Berliner Signale. Zeitschrift für die musikalische Welt* Jg. 4 (15. Dez. 1897).
- [Verleihung des Allgemeinen Ehrenzeichens an Julius Fradel], in: *Der deutsche Instrumentenbau*, 17. März 1900, Nr. 21.
- [Vermischtes. Bericht über Lieferung von Musikinstrumenten nach Hawaii durch C. W. Moritz], in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 1 (1881) Nr. 23.
- Ahrens, Christian: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1986.
- Ahrens, Christian: »Zu Gotha ist eine gute Kapelle [...]«. *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner, 2009.
- Ahrens, Christian, Peter Holmes und Gregor Widholm: Art. »Hörner«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York: Bärenreiter, 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12560>, Zugriff am 01.09.2017.
- Akademie der Künste: *Akte 390*, (= Gutachten über Musikangelegenheiten, Anhang), URL: <https://archiv.adk.de/objekt/2307712>, Zugriff am 17. Juni 2019.
- Akademie der Künste: *Akte I.362*, (= Gutachten), Zugriff am 18. Juni 2019.
- Allgemeines Industrie-Adressbuch von Berlin oder Wohnungs-Nachweiser der in dieser Residenz vorhandenen Kaufleute, Bankiers, Fabrikanten, Künstler, Professionisten, Schriftsteller, Lehrer, Gastwirthbe, Herbergen, Niederlagen u. s. w.; Nebst einem Nummeranzeiger der verschiedenen Behörden, Anstalten und Kassen, der Strassen, Plätze, und einer Posten-Tabelle. Für Einheimische und Fremde*, Berlin 1807.
- Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten*, Bd. 3, Berlin: Gottfried Carl Nauck, 1804.
- Allgemeines und Industrie-Adressbuch der Königlich Preussischen Haupt- und Residenzstadt Berlin, auf das Jahr 1808. Nebst einem Anhang von kaufmännischen, Kunst- und wissenschaftlichen Anzeigen und einem Waaren-Anzeiger. Für Einheimische und Fremde*, Berlin 1808.

- Allihn, Ingeborg: *Berlin. Historische Stationen des Musiklebens mit Informationen für den Besucher heute*, hrsg. v. Silke Leopold (= Musikstädte der Welt), Laaber, 1991.
- Allihn, Ingeborg: »Die Musik wurde zwar allgemeiner ... < – Räume öffentlichen Musizierens in Berlin um 1800«, in: *Urbane Musikkultur. Berlin um 1800*, hrsg. v. Eduard Mutschelknauss, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 199–212.
- Allihn, Ingeborg u. a.: Art. »Berlin (Stadt)«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11637>, (Zugriff am 12. Juli 2017).
- Altenburg, Johann Ernst: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exempeln erläutert*, Halle: Johann Christoph Hendel, 1795.
- Altenburg, Wilhelm: »Adolph Boettge's historische Musikaufführungen und die dabei verwendeten älteren und neueren Instrumente«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 11 (1890/1891) Nr. 15, S. 205–209.
- Altenburg, Wilhelm: »Die Umgestaltung des Metall-Blasinstrumentenbaues durch V. Červený in Königgrätz«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 12 (1891/1892) Nr. 4–5, S. 45–47, 61–66.
- Altenburg, Wilhelm: »Die Wagnertuben und ihre Einführung in die Militärmusik«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 31 (1911) Nr. 30, S. 1105–1107.
- Altenburg, Wilhelm: »Neue Mitteilungen über die Saxophone«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1901, Nr. 1, S. 1–3.
- Altenburg, Wilhelm: »Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz in Berlin«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 28 (1907/1908), S. 634–636.
- »Aus den Briefen eines Reisenden«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 23. Jan. 1799, Sp. 269–272.
- Baines, Anthony: *Brass Instruments. Their History and Development*, London: Faber & Faber, 1976.
- Bandy, David W.: »Bandmaster Henry Berger and the Royal Hawaiian Band«, in: *The Hawaiian Journal of History* Jg. 24 (1990), S. 69–90.
- Bate, Philip: *The Trumpet and Trombone. An Outline of their History, Development and Construction*, London: Benn, 1966.

- Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: *Staatstheater 14682*, (= Ankauf von Blechinstrumenten zur Einstudierung des *Rheingold* 1866), 1866.
- Becker-Glauch, Irmgard: *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1951.
- Becker, Heinz u. a.: »Berlin«, in: *Grove Music Online* 2002, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02826>, Zugriff am 1. März 2018.
- Bekmann, Johann Christoph und Bernhard Ludwig Bekmann: *Historische Beschreibung der Chur und Mark Brandenburg nach ihrem Ursprung, Einwohnern, Natürlichen Beschaffenheit, Gewässer, Landschaften, Stäten, Geistlichen Stiftern [et]c. Regenten, deren Staats- und Religions-Handlungen, Wapen, Siegel und Münzen, Wohlverdienten Geschlechtern Adelichen und Bürgerlichen Standes, Aufnehmen der Wissenschaften und Künste in derselben theils aus schriftlichen und aus Archiven bergenenen, oder auch gedruckten urkunden, theils aus der erfahrung selbst zusammen getragen und verfasst von Johann Christoph Bekmann, weiland der H. Schrift D. und Prof. auf der Universität Frankfurt, Mitglied der Königl. Soc. der Wissenschaften, ergänzt, fortgesetzt und herausgegeben von Bernhard Ludwig Bekmann, des Königl. Joachimsthal. Gymn. Prof. und Mitglieder der Königl. Preußischen Academie der Wissenschaften*, Bd. 1, Berlin: Christian Friedrich Voß, 1751.
- Bergmann, Jürgen: *Das Berliner Handwerk in den Frühphasen der Industrialisierung*, Berlin: Colloquium-Verlag, 1973.
- Berliner Adreß-Buch für das Jahr [1873–1895]. Hrsg. unter Mitwirkung von H. Schwabe (ab 1881 von W. & S. Loewenthal)*, Berlin.
- Berliner Adressbuch [1896–1943]. Unter Benutzung amtlicher Quellen*, Berlin: Scherl.
- Berlioz, Hector: *Hector Berlioz. Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England. 1803–1865. II. Band.* Hrsg. v. Elly Ellès, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- Berlioz, Hector: *Musikalische Wanderung durch Deutschland. In Briefen von Hector Berlioz*, hrsg. v. August Gathy, Hamburg und Leipzig: Schubert & Comp., 1844.
- Berner, Alfred: Art. »Moritz, Blasinstrumentenmacher«, in: *Neue deutsche Biographie*, hrsg. v. Historische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 18, Berlin: Duncker & Humblot, 1997, S. 146–147.

- Bertuch, Friedrich Justin: *Bilderbuch für Kinder*, Bd. 6, Weimar und Gotha: Industrie-Comptoir, 1807, URL: [http : / / digi . ub . uni - heidelberg.de/diglit/bertuch1807bd6](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bertuch1807bd6).
- Bierey, Gottlob Benedict: »Neue Erfindung«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* Jg. 17 (1815) Nr. 18, Sp. 309–310.
- Bierey, Gottlob Benedict: »Neue Erfindung«, in: *Schlesische Provinzialblätter* Jg. 61 (1815), S. 287–288.
- Biskup, Thomas: »Preußischer Pomp. Zeremoniellnutzung und Ruhmbegriff Friedrichs des Großen im Berliner ›Carousel‹ von 1750«, in: *Friedrich der Große und der Hof. Beiträge des zweiten Colloquiums in der Reihe »Friedrich300« vom 10./11. Oktober 2008*, hrsg. v. Michael Kaiser und Jürgen Lug, 2009, URL: [http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrichhof/Biskup\\_Pomp](http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrichhof/Biskup_Pomp), Zugriff am 10.03.2018.
- Boicke, J. W. (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin auf das Jahr [1823–1855], enthaltend: die Wohnungsnachweisungen aller öffentlichen Institute und Privat-Unternehmungen, aller Hausbesitzer, Beamteten, Kaufleute, Künstler, Gewerbetreibenden und einen eigenen Hausstand Führungen, in Alphabetischer Ordnung*, Berlin: Boicke.
- Boicke, J. W.: *Allgemeines Adreßbuch für Berlin*, Berlin: Boicke, 1820.
- Borde, Jean-Benjamin de la: *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*, Bd. 1, Paris: Ph.-D. Pierres, 1780.
- Böttiger und Georg Abraham Schneider: [Anzeige über Waldhörner von Joseph Caspar Gabler], in: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1811, Nr. 2, (= Beilage zur Allgemeinen musikalischen Zeitung Nr. 7 vom 13. Februar 1811), Sp. 7–8.
- Brandenburgisches Landeshauptarchiv: *19 Potsdam 2782*, (= Anfertigung von Musikinstrumenten in Potsdam, insbesondere durch Krause, 1778–1784).
- Brandenburgisches Landeshauptarchiv: *2 Kurmärkische Kammer S 2988*, (= Gesuch des Hofinstrumentenmachers Krause um Übertragung der Anfertigung von Blasinstrumenten für die Kavallerie im Krieg und dessen Beschwerde über Pfuscherei, 1792–1793).
- Brandenburgisches Landeshauptarchiv: »Deutschland, Preußen, Brandenburg und Posen, Kirchenbuchduplikate 1794-1874«, database with images, Sep. 2015, URL: <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-6Q83-SW1?cc=1491272&wc=>



- 31FP-16X%3A55812901%2C65081601%2C55812903%2C65081602, Zugriff am 18.01.2017.
- Bratring, Friedrich Wilhelm August: *Statistisch-topographische Beschreibung der gesammten Mark Brandenburg. Für Statistiker, Geschäftsmänner, besonders für Kameralisten. Die allgemeine Einleitung zur Kurmark, die Altmark u. Prignitz enthaltend*, Bd. 1, Berlin: Friedrich Maurer, 1804.
- Breternitz, Christian: »Erfindungen und Entwicklungen bei Blechblasinstrumenten – Eine Zeittafel«, in: *Valve. Brass. Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente*, hrsg. v. Conny Restle und Christian Breternitz, Berlin: Nicolai-Verlag, 2013, S. 208–225.
- Brun, Jean: »Vervollkommnete, der Gesundheit unschädliche messingene Blasinstrumente«, in: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1805, Nr. 3, (= Beilage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung Nr. 12/1805 vom 18.12.1805, Sp. 9–11.
- Bünger, J. A. (Hrsg.): *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Adress- und Geschäftshandbuch für Berlin, dessen Umgebungen und Charlottenburg auf das Jahr [1856–1872]. Aus amtl. Quellen zgest. durch J. A. Bünger*, Berlin: Hayn.
- Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770–1772*, hrsg. v. Eberhardt Klemm, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, <sup>2</sup>1985=1772.
- C. W. Moritz: *Neueste Preisliste. Ausgabe D. Über Blech-, Holzblas-, Schlag-, Saiten-, Signal-Instrumente, Zubehöriteile etc.* (= Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Bildarchiv), um 1900.
- C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Urteile der Presse über meine Ausstellung auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896 sowie Bericht über das von mir erfundene Antilopenhorn. C. W. Moritz, Kgl. Hofinstrumentenmacher, Berlin W., Potsdamer Strasse 61*, Berlin: Selbstverlag, um 1896.
- C. W. Moritz Musikinstrumenten-Fabrik Berlin: *Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz, Hoflieferant, Berlin W, Bülow-Straße 13. 1. April 1908*, Berlin: Selbstverlag, 1908.
- Callmar, Roland: »Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830«, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, hrsg. v. Claudio Bacciagaluppi

- und Martin Skamletz (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 4), Schliengen: Edition Argus, 2015, S. 111–151.
- Chur-Brandenburgisches Edict, Betreffend Diejenige Rechte, Privilegia und andere Wolthaten, welche Se. Churf. Durchl. zu Brandenburg denen Evangelisch-Reformierten Französischer Nation so sich in Ihren Landen niederlassen werden daselbst zu verstatten gnädigst entschlossen seyn. Gegeben zu Potsdam / den 29. Oktobr. 1685, Potsdam, 1685, URL: <https://www.potsdam.de/sites/default/files/documents/Edikt%20von%20Potsdam.pdf>, Zugriff am 3. August 2016.
- Clark, Christopher: *Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947*, München: Pantheon, <sup>7</sup>2006.
- »Concert spirituel in der Marien-Kirche (Schluss.)« In: *Berliner Musikalische Zeitung* 1833, Nr. 80, S. 321–322.
- Dahlqvist, Reine: »Gottfried Reiche's Instrument: A Problem of Classification«, in: *Historic Brass Society Journal* Jg. 5 (1993), S. 174–191.
- Dahlqvist, Reine: »Pitches of German, French, and English Trumpets in the 17th and 18th Centuries«, in: *Historic Brass Society Journal* Jg. 5 (1993), S. 29–41.
- »Das heutige musikalische Berlin«, in: *Signale für die Musikalische Welt* Jg. 8 (1850) Nr. 25, hrsg. v. Bartholf Senff, S. 241–243.
- Dauverné, François Georges Auguste: *Méthode pour la trompette. Précédée d'un précis historique sur cet instrument en usage chez les différents peuples depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris: G. Brandus, Dufour et Cie, 1857.
- de Wit, Paul (Hrsg.): *Welt-Adreßbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie mit einem Anhang enthaltend die Eingangszölle auf Musikinstrumente in allen Ländern und ein Wörterbuch der in der Musikinstrumenten-Industrie vorkommenden technischen Ausdrücke in deutsch-französisch-englischer Sprache*, Verlag von Paul de Wit, 1912.
- »Der Neubau der Fabrik von C. W. Moritz in Berlin«, in: *Musik-Instrumenten-Zeitung*, 29. Okt. 1898, Nr. 4, S. 66–67.
- »Die Einführung der >Wagnertuben< in der Militärmusik«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 31 (1910/1911), S. 463.
- »Die Instrumentenbauerfamilie Eschenbach in Dresden«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 27 (1906/1907), S. 747.
- »Die Musikinstrumente auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 16 (1896), S. 767–769, 791–794, 817–819, 847–849, 878–882, 909–912.

- Diefenbacher, Michael: »Nürnberg, Reichsstadt: Handwerk«, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, 2010, URL: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/N%C3%BCrnberg,\\_Reichsstadt:\\_Handwerk](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/N%C3%BCrnberg,_Reichsstadt:_Handwerk), Zugriff am 14.01.2017.
- Drechsel, Felix Alexander: »Zur Geschichte des Instrumentenbaues in Dresden«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 49 (1929) Nr. 23, S. 995–1000.
- Dudgeon, Ralph T.: *The Keyed Bugle*, Lanham (Maryland), Toronto und Oxford: The Scarecrow Press Inc., 2004.
- Dullat, Günter: *200 Jahre Patente, Privilegien und Gebrauchsmuster im internationalen Holz- und Metallblasinstrumentenbau*, Wilhelmshaven: Noetzel, 2010.
- Dullat, Günter: *Saxophone. Erfindung und Entwicklung einer Musikinstrumentenfamilie und ihre bedeutenden Hersteller*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2011.
- Dullat, Günter: *Verzeichnis der Holz- und Metallblasinstrumentenmacher auf deutschsprachigem Gebiet von 1500 bis Mitte des 20. Jahrhunderts*, Tutzing: Hans Schneider, 2010.
- Duttenhöfer, Eva-Maria: *Gebrüder Alexander. 200 Jahre Musikinstrumentenbau in Mainz. Ein Beitrag zur Musikinstrumentenkunde*, Mainz u. a.: Schott, 1982.
- Eichborn, Hermann: *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894.
- Eichborn, Hermann: *Die Trompete in alter und neuer Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.
- »Ein neues Blasinstrument«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1895/1896, S. 554, 565.
- »Ein neues Schellenbaum-Modell für die preussische Armee«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 22 (1901/1902) Nr. 21, S. 557–559.
- Elste, Martin (Hrsg.): *Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*, Mainz: Schott, 2010.
- Elste, Martin: »Die Folgen eines Mythos. Das Berliner »Bach-Cembalo« und seine Nachbauten«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. v. Günther Wagner, 1996, S. 125–141.
- Ericson, John Q.: »Heinrich Stöelzel and Early Valved Horn Technique«, in: *Historic Brass Society Journal* Jg. 9 (1997), S. 63–82.
- Ernst, Friedrich: »Die Blasinstrumentenbauer-Familie Moritz in Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der Berliner Instrumentenbaues«, in: *Das Musikinstrument und Phono* Jg. 18 (1969) Nr. 4, S. 624–626.

- Ernst, Friedrich: »Die Blasinstrumentenbauerfamilie Eschenbach. Fritz Eschenbach – 80 Jahre alt«, in: *Glareana. Nachrichten der Gesellschaft für Freunde alter Musikinstrumente* 1967, S. 2–8.
- Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Geburt von Julius Fritz August Hermann Lemcke im April 1849), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=153649930>, Zugriff am 7. Juni 2018.
- Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Geburt von Emilie Wilhelmine Johanne Lemcke im Februar 1851), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=153650385>, Zugriff am 7. Juni 2018.
- Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit von Julius Ludwig Adolph Lemcke mit Emilie Henriette Amalie Poehla im Dezember 1848), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3423950>, Zugriff am 7. Juni 2018.
- Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Tod von Julius Ludwig Adolph Lemcke am 11. November 1860), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3771755>, Zugriff am 7. Juni 2018.
- Evangelische Friedrichswerdersche Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Friedrichswerderschen Kirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit von Ernst Leberecht Paulus mit Maria Albertine Auguste Rodewald, vormals Lemcke, am 11. Dezember 1866), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3911726>.
- Evangelische Luisenstädtische Kirche Berlin: *Kirchenbücher der Luisenstädtischen Kirche Berlin*, (= Sterbeprotokoll zum Tod von Adolph Theodor Ferdinand Zetsche am 12. März 1866), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3756417>, Zugriff am 5. Juni 2018.
- Evangelische Petrikerkirche Berlin: *Kirchenbücher der Petrikerkirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit Christian Gottfried Eschenbachs am 3. Juni 1804), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=2887744>, Zugriff am 8.5.2018.
- Evangelische Sankt Georgenkirche Berlin: *Kirchenbücher der Evangelischen Sankt Georgenkirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit von Carl Friedrich Zetsche mit

- Carolina Wilhelmina Amalia Thuma am 19. September 1819, Kirchbuch A660, S. 272–273), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3074994>, Zugriff am 5.6.2018.
- Evangelische Sankt Georgenkirche Berlin: *Kirchenbücher der Evangelischen Sankt Georgenkirche Berlin*, (= Eintrag zur Hochzeit von Johann Friedrich Glaß mit Rosalie Louise Mathilde Fischer am 28. Juli 1850), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3818843>, Zugriff am 9. Juni 2018.
- Evangelische Sankt Georgenkirche Berlin: *Kirchenbücher der Evangelischen Sankt Georgenkirche Berlin*, (= Geburtseintrag für Hermann Gustav Paul Glass vom 1. Dezember 1851), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=3440228>, Zugriff am 9. Juni 2018.
- Evangelische Sankt Jakobikirche Berlin: *Kirchenbücher der Sankt Jakobikirche Berlin*, (= Kirchbucheintrag zur Hochzeit von Theodor Eduard Franz Zetsche mit Dorothea Eleonore Zetsche, geb. Gerke, am 21. November 1867), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=901700269>, Zugriff am 5. Juni 2018.
- Evangelische Sophienkirche Berlin: *Kirchenbücher der Evangelischen Sophienkirche Berlin*, (= Sterbeeintrag für Johann Friedrich Glaß vom 14. Oktober 1869), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=678021>, Zugriff am 9. Juni 2018.
- Evangelische Sophienkirche Berlin: *Kirchenbücher der Sophienkirche Berlin*, (= Eintrag zur Geburt von Julius Ludwig Adolph Lemcke am 8. Januar 1815), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranGermany&h=823433>, Zugriff am 7. Juni 2018.
- Faulstich, Bettina: *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800* (= Catalogus musicus. Eine musikbibliographische Reihe 16), Kassel u. a.: Bärenreiter, 1997.
- Fétis, François-Joseph: »Cors a Pistons«, in: *Revue musicale* Jg. 2 (1828), hrsg. v. François-Joseph Fétis, S. 153–162.
- Fleming, Hans Friedrich von: *Der Vollkommene Teutsche Soldat, welcher Die gantze Kriegs-Wissenschaft, insonderheit was bey der Infanterie vorkommt, ordentlich und deutlich vorträgt, und In Sechs besondern Theilen Die einem Soldaten nöthige Vorbereitungs-Wissenschaften, Künste und Exercitia, die Chargen und Verrichtungen aller Kriegs-Bedienten, von dem Mousquetier an bis auf den General; Al-*

- le in dem Kriege vorfallende Actionen und Expeditionen, Feldzüge, Mærche und Schlachten; die Besorgung einer Festung und Guarnison bey Friedens-Zeiten, und die Beschützung wieder feindliche Gewalt in Kriegs-Zeiten, auch deren Attaque und Eroberung sowol defensive als offensive lehret ; Nebst einem Anbange Von gelehrten Soldaten, Adel und Ritter-Stande, von Duellen, Turnier- und Ritter-Spielen, auch Ritter-Orden &c. / mit besonderm Fleiß ausgearbeitet und Mit vielen hierzu dienenden Rissen und Kupffern erläutert von Hannß Friedrich von Fleming (= Bibliotheca rerum militarium), Leipzig: Johann Christian Martini, 1726, URL: <http://doi.org/10.3931/e-rara-46356>, (Zugriff am 12. Juli 2017).*
- Franz, Oscar: »Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1884/1885, Nr. 4, S. 46.
- Friedrich Wilhelm I.: *Edict, Über das Meßings-Werck zu Heegermühle, Und den Kupffer-Hammer zu Neustadt Eberswalde*, Berlin: Daniel Andreas Rüdiger, 1736, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-287938>, Zugriff am 05.11.2016.
- Friedrich II., König von Preußen: *Il Re pastore*, (= Abschrift), 1747, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00007B3300000000>, Zugriff am 9. März 2018.
- Gabler, Louise Caroline: [Anzeige über den Tod Joseph Caspar Gablers und über die Fortführung des Geschäfts], in: *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung* 1818, Nr. 8, (= Beilage zur *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Nr. 36 vom 9. September 1818), Sp. 29.
- Gathy, August (Hrsg.): *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, Hamburg: Niemeyer, 1840.
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *BPH Rep.119, Nr. 3050*, (= General-Intendantur der Königlichen Schauspiele. Acta betreffend den Hofinstrumentenmacher Moritz, 1880–1898).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *BPH Rep. 47, Nr. 907*, (= Designation der Königl. Schatullrechnungen (»Chatouille Rechnungen«), 1742–1786).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 36, Nr. 175*, (= Von des Königs Friedrich Wilhelms II. Maj. vollzogene Besoldungs- und Pensionsetat für den Hofstaat und die Kapelle, 1787–1797).

- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 36, Nr. 2429*, (= Acta betr. Besoldung und Unterhalt der Hofmusikanten, 1572–1712).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 36, Nr. 2431*, (= Acta der Geheimen Kanzlei betr. Hof-Violin- u. Lauten-Macher pp. Hof-Organbauer, 1659–1710).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 9 Allgemeine Verwaltung, D8 Fasz. 2*, (= Acta betr. Réfugés, 1684–1690).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Geheimer Rat, Rep. 9 Allgemeine Verwaltung, N19, Fasz. 2*, (= Etliche Bestellungen durch den Churfürst Johann Sigismund, 1614–1619).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 595*, (= Gesuche um die Verleihung des Hofprädikates an Musikinstrumentenmacher, Bd. 1, A–O, 1814–1884).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 100, Nr. 596*, (= Gesuche um die Verleihung des Hofprädikates an Musikinstrumentenmacher, Bd. 2, P–Z, 1791–1884).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120 TD Technische Deputation, Patente Schriften W167*, (= Acta betreffend der Erfindung der Bass-Tuba).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120 TD Technische Deputation, Patente Schriften W168*, (= Acta betreffend der Erfindung des Pianendo und der Ventil-Bogen-Stellschrauben-Maschine von Wieprecht).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, Bd. 1*, (= Akte betreffend die Erfindungen über Musikalische Blasinstrumente, 1815–1869).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 120, Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 62, Bd. 1*, (= Akten betreffend die Verbesserung und Beförderung der Fabrikation musikalischer Instrumente, 1816–1853).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *I. HA Rep. 36, Nr. 2566*, (= Mergners Bestallung zum Calcanten, 1703).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 14 Kurmark, Tit. XIII c, Nr. 1 Bd. 5*, (= Bestellungen der Hofbediensteten, 1787–1798).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 14 Kurmark, Tit. XIII c, Nr. 1 Bd. 6*, (= Bestellungen der Hofbediensteten, 1799–1805).

- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 25 Fabrik-Departement, Tit. 411, Nr. 13*, (= Die höhere Importierung der fremden Musikalischen Instrumente betreffend, 1782–1803).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *II. HA Gen. Dir., Abt. 26 Manufaktur- und Kommerzkollegium, Tit. 356, Nr. 38*, (= Die Untersuchung der meßingenen blaßenden Instrumente der Hof Instrumentenmacher Krause & Worgitsky hier betreffend, 1792).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: *III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, III, Nr. 12550*, (= Acta des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten betr.: die Forderung der Hofinstrumentenmacher Griesling und Schlott in Berlin an das Russische Gouvernement wegen gelieferter Signal-Hörner, 1827).
- Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): *Klosterstrasse 36. Sammeln, Ausstellen, Patentieren. Zu den Anfängen Preußens als Industriestaat*, Berlin: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, 2014.
- Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790–1792.
- Gerber, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, 4 Bde., Leipzig: A. Kühnel, 1812–1814.
- Geyer, Flodoard: »Ein Beitrag zur Geschichte der Gegenwart«, in: *Berliner musikalische Zeitung*, 17. Jan. 1846, Nr. 3.
- Girschner, Karl Friedrich Johann: »Bemerkungen über Musik-Instrumenten-Bau«, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1829, S. 13–15.
- Gnädig, Gustav: *Der physikalische Orchester-Klang und das Clarin*, Friedenau: Brücker, 1909.
- Goldammer, Kathleen: »Blasinstrumentenbau in Dresden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine statistische Erhebung auf Grundlage der Dresdner Adressbücher«, 2015, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-186175>, Zugriff am 23.01.2017.



- Grießling, Johann Conrad und Balthasar Melchior Schlott: »Nachricht an das, der Blase-Instrumente bedürftende Publikum«, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* Jg. 98 (1806), (= Ausgabe vom Sonnabend, den 16. August 1806).
- Grünsteudel, Günther: Art. »Türschmidt, Karl«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York: Bärenreiter, 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14746>, Zugriff am 12.07.2017.
- Gundling, Jacob Paul von: *Nachricht von den Commerzien und Manufacturen in der Churmark Brandenburg, in den Herzogtümern Magdeburg, Pommern, dem Fürstenthum Halberstadt in dem Jahre 1712; nebst einigen Vorschlägen, wie durch die Verbesserung derselben das ganze Land in Aufnahme gebracht werden könnte*, hrsg. v. J. G. Hoche, Halle: Johann Jacob Gebauer, 1795.
- Gutmann, Veronika: »Historische Blechblasinstrumente und Trommeln. Die Sammlung Pfr. Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli«, in: *Basler Stadtbuch* 1982, S. 79–82, URL: [https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1982/1982\\_1657.html](https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1982/1982_1657.html), Zugriff am 4.9.2017.
- Haase, Gesine: »Der Berliner Blasinstrumentenbau«, in: *Handwerk im Dienste der Musik. 300 Jahre Berliner Musikinstrumentenbau*, hrsg. v. Dagmar Droysen-Reber, Martin Elste und Gesine Haase, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1987, S. 37–66.
- Habla, Bernhard: *Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters seit der Erfindung der Ventile für Blechblasinstrumente bis zum Zweiten Weltkrieg in Österreich und Deutschland*, Bd. 1, Tutzing: Schneider, 1990.
- Hachenberg, Karl und Helmut Ullwer: *Messing nach dem Galmeiverfahren. Drei Handschriften des 18. Jahrhunderts experimentell erläutert*, Hamburg: disserta Verlag, 2013.
- Hahn, Matthias: »Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften. Manchesterfabrik von Hotho und Welper«, hrsg. v. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2006, URL: [http://www.berliner-klassik.de/bk\\_stadtplan/gui/pdfexport.php?id\\_ort=83](http://www.berliner-klassik.de/bk_stadtplan/gui/pdfexport.php?id_ort=83), Zugriff am 12.06.2017.
- Hartinger, Anselm, Christoph Wolff und Peter Wollny (Hrsg.): *Von Bach zu Mendelssohn und Schumann. Aufführungspraxis und Musiklandschaft zwischen Kontinuität und Wandel* (= Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 4), Wiesbaden, Leipzig und Paris: Breitkopf & Härtel, 2012.

- Hartinger, Anselm, Christoph Wolff und Peter Wollny (Hrsg.): »Zu groß, zu unerreichbar«: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, Wiesbaden, Leipzig und Paris: Breitkopf & Härtel, 2007.
- Hawai'i State Archives: *Foreign Office Letters: Hawaiian Officials Abroad, March 14, 1846 to April 1, 1847, Series 410, Volume 11*, 1846.
- Hawai'i State Archives: *Royal Hawaiian Band, on the steps of Iolani Palace*, (= Call number PPWD-1-3-012), 1889.
- Heine, Heinrich: *Sämmtliche Werke. Ausgabe in 12 Bänden*, Bd. 1, Hamburg: Hoffmann & Campe, 1876.
- Heise, Birgit: »Metallblasinstrumente«, in: *Goldene Klänge im mystischen Grund. Musikinstrumente für Richard Wagner*, hrsg. v. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Leipzig: Koehler & Amelang, 2013, S. 14–35.
- Hennessey, Patrick D.: *Henry Berger: From Prussian Army Musician to »Father of Hawaiian Music«*, *The Life and Legacy of Hawai'i's Bandmaster*, hrsg. v. Bernhard Habla (= Alta Musica 30), Tutzing: Schneider, 2013.
- Henze-Döhring, Sabine: *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München: Verlag C. H. Beck, 2012.
- Henzel, Christoph: »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 2)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. v. Günther Wagner, Mainz: Schott, 2005, S. 139–242.
- Henzel, Christoph: *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preussischer Hofkapellmeister*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1994.
- Henzel, Christoph: »Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 1)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. v. Günther Wagner, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1999, S. 36–66.
- Henzel, Christoph: »Die Zeit des Augustus in der Musik«. Berliner Klassik. Ein Versuch«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. v. Günther Wagner, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2003, S. 126–150.
- Heyde, Herbert: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987.

- Heyde, Herbert: *Historische Musikinstrumente der Staatlichen Reka-Sammlung am Bezirksmuseum Viadrina Frankfurt (Oder)*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.
- Heyde, Herbert: *Hörner und Zinken*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982.
- Heyde, Herbert: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing: Schneider, 1994.
- Heyde, Herbert: *Trompeten. Posaunen. Tuben*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980.
- Hiller, Johann Adam: *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770*, Leipzig: Verlag der Zeitungs-Expedition, 1770.
- Hinrichs, Johann Christian: *Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik*, St. Petersburg 1796, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527277-2>, Zugriff am 21.4.2018.
- Hofer, Achim: Art. »Wieprecht«, in: *MGG online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York: Bärenreiter, 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg13836&version=1.0>, Zugriff am 11.07.2017.
- Hofer, Achim: *Die »Königliche Preußische Armeemarschsammlung« 1817–1839. Entstehung, Umfeld, Beschreibung*, hrsg. v. Bernhard Habla (= IGEB Reprints und Manuskripte. Materialien zur Blasmusikforschung. Reprints 5), Wien: Klimant, 2007.
- Hofer, Achim: »Preußens Gloria« – Was ist preußische Militärmusik? Vom »Soldatenkönig« bis zu Kaiser Wilhelm II.« In: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß (= Preußen in seinen künstlerischen Ausdrucksformen 2), Berlin: Duncker & Humblot, 2016, S. 51–85.
- Hoven, Lena van der: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2015.
- Hoyler, Helmut, Werner Schäfke und Detlef Altenburg: *Die Musikinstrumentensammlung des Kölnischen Stadtmuseums* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 148), Kassel: Merseburger, 1993.
- Jäger, Ralf Martin: Art. »Janitscharenmusik«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14744>, Zugriff am 10.03.2018.

- Jänecke, Andreas: »Gustav Bumcke (1876–1963) – Komponist, Saxophonist und Pädagoge: Eine Erinnerung an den deutschen Pionier des Saxophons«, in: *rohrblatt: Die Zeitschrift für Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon* Jg. 28 (2013) Nr. 2, S. 55–60.
- Jany, Curt: *Geschichte der Königlich-Preussischen Armee*, 5 Bde., Berlin: Siegmund, 1928–1937.
- Jegel, August: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen*, 1965.
- Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 117543*, (= Patent vom 20. Mai 1899 für Hermann Schulz und Edmund Völker über ein Blasinstrument), 1899.
- Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 200583*, (= Patent vom 19. Juli 1907 für Karl Thüre in Berlin über eine Umstimmvorrichtung für Blechblasinstrumente), 1907.
- Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 209711*, (= Patent für Gustav Gnädig vom 10. Januar 1908 über ein ventillos Blechblasinstrument mit Kesselmundstück und mehreren Zügen), 1908.
- Kaiserliches Patentamt: *Patentschrift Nr. 256368*, (= Patent vom 30. Mai 1912 für Dr. Erik Schirm über ein Ventilsystem für Metallblasinstrumente), 1912.
- Kalkbrenner, August: »Die Bedeutung der Saxophone für die Militärmusik«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 6 (1885/1886) Nr. 21, S. 260–261.
- Kalkbrenner, August: *Wilhelm Wieprecht. Director der sämmtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin: Emil Prager's Buchhandlung, 1882.
- Kastner, Emerich: [Lieferung von Naturhörnern durch C. W. Moritz; Rubrik »Vom Tage«], in: *Kastner's Wiener musikalische Zeitung* Jg. 3 (19. Feb. 1887) Nr. 17, S. 274–275.
- Kastner, Georges: *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Typ. F. Didot frères, 1848, URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064148c/>, Zugriff am 6.2.2016.
- Keim, Friedel: *Das große Buch der Trompete. Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon*, Bd. 1, Mainz u. a.: Schott, 2005.
- Kempkes, Gerd: »Restaurieren ist nicht Reparieren«, in: *Valve. Brass. Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente*, hrsg. v. Conny Restle und Christian Breternitz, Berlin: Nicolai-Verlag, 2014, S. 105–109.

- Kippenberger, Susanne: »Affentheater, Mozart, Kanonendonner. Die illustre Geschichte eines prominenten Gebäudes – Etablissement, All-Tags-Oper, Reichstag, Ruine«, in: *Die Zeit*, 7. Okt. 1988, Nr. 41, URL: <http://www.zeit.de/1988/41/affentheater-mozart-kanonendonner/komplettansicht>, Zugriff am 21. März 2018.
- Klaus, Sabine: »Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes«, in: *Valve. Brass. Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente*, hrsg. v. Conny Restle und Christian Breternitz, Berlin: Nicolai, 2014, S. 14–53.
- Klaus, Sabine: »Outstanding Trumpets, Trombones, and Horns in the Musical Instrument Collection of the Historical Museum, Basel«, in: *Historic Brass Society Journal* 2000, S. 1–22.
- Klaus, Sabine Katharina: *Trumpets and other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection. Volume 1. Instruments of the Single Harmonic Series*, Bd. 1, Vermillion: National Music Museum, Inc., 2012.
- Klaus, Sabine Katharina: *Trumpets and other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection. Volume 2. Ways to Expand the Harmonic Series*, Bd. 2, Vermillion: National Music Museum, Inc., 2013.
- Klaus, Sabine Katharina: *Trumpets and other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection. Volume 3. Valves Evolve*, Bd. 3, Vermillion: National Music Museum, Inc., 2017.
- Kling, Constantin: *Geschichte der Bekleidung, Bewaffnung und Ausrüstung des Königlich Preussischen Heeres. Auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät*, Weimar: Putze & Hölzer, 1902.
- Kohl, Matthias und Bärbel Pelker: »Mannheims kurpfälzische Hofgeigenbauer Jacob Rauch und Mathias Gülich«, 2015, URL: <http://www.hof-musik.de/PDF/Geigenbauer.pdf>, Zugriff am 03.09.2016.
- Kohnke, Meta: »Zur Vorgeschichte, Entstehung und Bedeutung des Edikts von Potsdam«, in: *Hugenotten in Brandenburg-Preußen*, hrsg. v. Ingrid Mittenzwei, Berlin: Akademie der Wissenschaften der DDR, 1986, S. 13–26.
- »König Kalakaua I. ist gestern abgereist«, in: *Berliner Tageblatt*, 5. Aug. 1881.
- Krickeberg, Dieter und Wolfgang Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente*, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten-Museum, 1976.

- Kroll, Frank-Lothar und Hendrik Thoß (Hrsg.): *Musik in Preußen – preußische Musik?* (= Preußen in seinen künstlerischen Ausdrucksformen 2), Berlin: Duncker & Humblot, 2016.
- Kunitz, Hans: »Die Herkunft der Wagnertube«, in: *Instrumentenbau Zeitschrift* Jg. 18 (1964) Nr. 9, S. 310–314.
- Laffert, Oscar: »Die Musikinstrumente auf der Gewerbe- und Industrie-Ausstellung zu Halle a. S. 1881«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* Jg. 1 (1880/1881), S. 318–320, 333–338.
- Landesarchiv Berlin: *Heiratsregister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin Va*, (= Heiratseintrag zur Hochzeit von Arthur Carl Christian Sprinz und Gertrud Johanna Antonia Schliedermann am 27. November 1897), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyMarriages&h=945290>, Zugriff am 8. Juni 2018.
- Landesarchiv Berlin: *Heiratsregister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin VII a*, (= Heiratsregistereintrag vom 6. April 1876 für Hermann Gustav Paul Glass mit Wilhelmine Pauline Agnes Rosenkampff), URL: <http://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyMarriages&h=1157566>, Zugriff am 9. Juni 2018.
- Landesarchiv Berlin: *Sterberegister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin VIII*, (= Sterberegistereintrag zum Tod von Hermann Gustav Paul Glass am 9. März 1917), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyDeaths&h=1656334>, Zugriff am 9. Juni 2018.
- Landesarchiv Berlin: *Sterberegister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin XII b*, (= Sterberegistereintrag zum Tod von Gustav Gnädig am 14. August 1912), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyDeaths&h=187564720>, Zugriff am 10. Juni 2018.
- Landesarchiv Berlin: *Sterberegister der Berliner Standesämter 1874–1920, Standesamt Berlin XIII a*, (= Sterberegistereintrag zum Tod von Ernst Leberecht Paulus am 23. Februar 1915), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyDeaths&h=186991390>, Zugriff am 7. Juni 2018.
- Landesarchiv Berlin: *Sterberegister der Berliner Standesämter 1874–1920. Digital images*, (= Sterberegistereintrag von Carl Friedrich Lindenberg), URL: <https://>

- search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=BerlinGermanyDeaths&h=93108504, Zugriff am 7.5.2018.
- Landesmuseum Württemberg (Hrsg.): *Im Glanz der Zaren. Die Romanows, Württemberg und Europa*, Ulm: Süddeutsche Verlags-Gesellschaft, 2013.
- Lausberg, Michael: *Hugenotten in Deutschland. Die Einwanderung von französischen Glaubensflüchtlingen*, Marburg: Tectum, 2007.
- Ledebur, Carl Freiherr von: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin: Ludwig Rauh, 1861.
- Liedtke, Ulrike: »Johann Joachim Quantz und Friedrich II. Eine musikalische Verbindung«, in: *Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II.* Hrsg. v. Ulrike Liedtke, Rheinsberg: Musikakademie Rheinsberg GmbH, 1995, S. 51–86.
- Lorenz, Alfred: »Das »Gruppenprinzip« in der Instrumentation des »Ring««, in: *Bayreuther Festspielführer 1937*.
- Mahling, Christoph-Hellmut: »Zum »Musikbetrieb« Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), Gustav-Bosse-Verlag, 1980, S. 27–284.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin: Verlag Johann Jacob Schützens sel. Wittwe, 1754.
- Marten, Peter C.: *Die Musik der Spielleute des altpreussischen Heeres*, Osnabrück: Biblio-Verlag, 1976.
- Melton, William: *The Wagner Tuba. A History*, Aachen: Edition Ebenos, 2008.
- Mennicke, Carl: *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographie und thematischen Katalogen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906.
- Meucci, Renato und William Waterhouse: »The Cimbasso and Related Instruments in the 19th-Century Italy«, in: *The Galpin Society Journal* Jg. 49 (1996), S. 143–179.
- Meyer-Hanno, Andreas: *Georg Abraham Schneider (1770–1839) und seine Stellung im Musikleben Berlins. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der preussischen Hauptstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 7), Merseburger, 1965.
- Mitroulia, Evgenia: *Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments*, Edinburgh: University of Edinburgh, 2011, URL: <http://hdl.handle.net/1842/5490>, Zugriff am 07.08.2017.

- Moritz, Camillo: *Die Orchester-Instrumente in akustischer und technischer Betrachtung*, Berlin: Arthur Parrhysius Verlag, 1942.
- Morley-Pegge, Reginald: »The Evolution of the Modern French Horn from 1750 to the Present Day«, in: *Proceedings of the Musical Association* Jg. 69 (1943), S. 34–55.
- Mücke, Panja: »Standeserhöhung und Allianzen. Zur Hofmusik in Brandenburg-Preußen um 1700«, in: *Musik in Preußen – preußische Musik?*, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll und Hendrik Thoß (= Preußen in seinen künstlerischen Ausdrucksformen 2), Berlin: Duncker & Humblot, 2016, S. 13–32.
- Musikfreunde in Wien, Gesellschaft der (Hrsg.): *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien: Schönfeld, 1796, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599456-9>, Zugriff am 11.03.2018.
- »Nachricht [Berlin]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 28. Juli 1830, Sp. 489–492.
- »Nachrichten [Berlin, d. 14ten May [1808]]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 25. Mai 1808, Sp. 557–558.
- »Nachrichten [Berlin, d. 18ten März [1807]]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1. Apr. 1807, Sp. 430–432.
- »Nachrichten [Berlin, d. 24sten Dec. [1808]]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 4. Jan. 1809, Sp. 218–220.
- »Nachrichten [Berlin, den 1sten August 1837]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 23. Aug. 1837, Nr. 34, Sp. 552–554.
- »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des December 1819]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 19. Jan. 1820, Sp. 49–52.
- »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des December 1821]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Jan. 1822, Sp. 39–43.
- »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des Decembers 1818]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 27. Jan. 1819, Sp. 61–63.
- »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des Januar 1821]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 21. Feb. 1821, Sp. 119–123.
- »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des März 1819]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 18. Apr. 1819, Sp. 250–253.
- »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des Monats May]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 19. Juni 1816, Sp. 423–425.



- »Nachrichten [Berlin. Uebersicht des Octobers 1818]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 11. Nov. 1818, Sp. 790–791.
- »Nachrichten [Leipzig, am 27sten Septbr.]« In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1833, Nr. 40, Sp. 669–672.
- Neander von Petersheiden, Karl: *Anschauliche Tabellen von der gesamten Residenz-Stadt Berlin, worin alle Straßen, Gassen und Plätze in ihrer natürlichen Lage vorgestellt, und in denenselben alle Gebäude oder Häuser wie auch der Name und die Geschäfte eines jeden Eigenthümers aufgezeichnet stehen*, Berlin: Selbstverlag, 1799, URL: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN630128049>, Zugriff am 3.12.2014.
- Neander von Petersheiden, Karl: *Neue anschauliche Tabellen von der gesamten Residenz-Stadt Berlin, oder Nachweisung aller Eigenthümer: mit ihrem Namen und Geschäfte, wo sie wohnen, die Nummer der Häuser, Strassen und Plätze, wie auch die Wohnungen aller Herren Officiere hiesiger Garnison*, Berlin: Christian Friedrich Ernst Späthen, 1801.
- Nemson, Ulrike: »Transfer der Idee einer Orchesterkultur?«, in: *450 Jahre Staatskapelle Berlin – eine Bestandsaufnahme: Die Entwicklung der Hofmusik von der kurfürstlichen Kapelle von Brandenburg zum Hoforchester des ersten Königs in Preußen. Beiträge des dritten Colloquiums in der Reihe »Kulturgeschichte Preußens – Colloquien« vom 16. bis 18. Oktober 2015*, hrsg. v. Lena van der Hoven, 2016, URL: [https://www.perspectivia.net/publikationen/kultgep-colloquien/3/nemson\\_staatskapelle](https://www.perspectivia.net/publikationen/kultgep-colloquien/3/nemson_staatskapelle), Zugriff am 21. Juni 2018.
- Niedersächsisches Landesarchiv: *Kirchenbücher der Evangelischen Neustädter Kirche Hannover*, (= Kirchbucheintrag zur Hochzeit von Adolph Theodor Ferdinand Zetsche mit Dorothea Eleonore Gerke am 6. Juli 1851), URL: <https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?indiv=1&db=GLutheranHannover&h=901476894>, Zugriff am 5. Juni 2018.
- Norman, Lisa, Arnold Myers und Murray Campbell: »Wagner Tubas and Related Instruments. An Acoustical Comparison«, in: *The Galpin Society Journal* Jg. 63 (2010), S. 143–158.
- »Notes of the Week«, in: *Pacific Commercial Advertiser*, 15. Jan. 1870, S. 3.
- Ottenberg, Hans-Günter (Hrsg.): *Der kritische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, Reclam, 1984.

- Paul, Oskar: *Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873. Autorisirter Abdruck aus dem »Amtlichen Berichte über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873.« Band II. Heft 5*, Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1874.
- Pierre, Constant: *Notes d'un musicien sur les instruments à souffle humain nouveaux et perfectionnés, par Constant Pierre. Ouvrage orné de gravures et d'exemples de musique*, Paris: Librairie de l'art indépendant, 1890.
- Pillaut, Léon: *Exposition internationale de 1889 à Paris, Catalogue général officiel de l'Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section II, Arts libéraux, Musique*, L. Danel, 1889.
- Pöllnitz, Carl Ludwig von: *Historische Nachricht von denen Lustbarkeiten, welche der König, bei Gelegenheit der Ankunft I. Königlichen Hoheit und des Durchlauchtigsten Marggrafens von Brandenburg-Bareuth, im Monatte, August, 1750, zu Potsdam, zu Charlottenburg und zu Berlin angestellt hat*, Berlin: Christian Friedrich Henning, 1750, URL: <http://digital.slub-dresden.de/ppn355831511/3>, Zugriff am 10.03.2018.
- Praetorius, Michael: *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. TOMus SECuN-DuS de Organographia*, 1619, URL: [http://slubdd.de/katalog?TN%5C\\_libero%5C\\_mab214161324](http://slubdd.de/katalog?TN%5C_libero%5C_mab214161324), Zugriff am 03.04.2017.
- »Presentation to His Majesty«, in: *The Hawaiian gazette*, 14. Juni 1887.
- Ranft, Michael (Hrsg.): *Neue Genealogisch-Historische Nachrichten von den Vornehmsten Begebenheiten, welche sich an den Europäischen Höfen zutragen, worinn zugleich Vieler Stands-Personen Lebens-Beschreibungen vorkommen*, Bd. 1, Leipzig: Heinsius, 1750, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11040585-8>.
- Reichardt, Johann Friedrich und Carl Ludwig Junker: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, (Zuschreibung der Autoren ist nicht abschließend geklärt), Alethinopel, 1782.
- Reissenberger, Benjamin: »Zu den Holzbläsern, ihren Instrumenten und der Aufführungspraxis der Bayreuther Festspiele 1876«, in: *Wagner-Lesarten – Richard Wagners Der Ring der Nibelungen im Blickfeld der Historischen Aufführungspraxis*, hrsg. v. Kai Hinrich Müller, Köln 2019, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-343526>, Zugriff am 2. Februar 2020.
- Reiter, Edith: *Wilhelm Heckel*, Wiesbaden: Waldemar Kramer in der marixverlag GmbH, 2014.

- Reschke, Johannes: *Studie zur Geschichte der brandenburgisch-preußischen Heeresmusik*, VDI-Verl., 1936.
- Restle, Conny und Christian Breternitz (Hrsg.): *Valve. Brass. Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente*, Berlin: Nicolai-Verlag, 2013.
- Rode, Theodor: »Zur Geschichte der k. preussischen Infanterie- und Jäger-Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Jg. 49 (1858) Nr. 15–17, S. 149–151, 161–163, 173–176.
- Roth, Philipp: »C. W. Moritz' Drachenhorn-Trompete«, in: *Berliner Signale. Zeitschrift für die musikalische Welt* Jg. 4 (16. Apr. 1897) Nr. 8, S. 121.
- Sachs, Curt: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, hrsg. v. Hermann Kretschmar (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 12), Leipzig: Breitkopf & Härtel, <sup>2</sup>1930.
- Sachs, Curt: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin: Bard, 1910.
- Sachs, Curt: *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin: Paetel, 1908.
- Sachs, Curt: *Reallexikon der Musikinstrumente. Zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin: Julius Bard, 1913.
- Sachs, Curt: *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog von Curt Sachs. Mit 30 Lichtdrucktafeln und 34 Textabbildungen*, Berlin: Julius Bard, 1922.
- Sachs, Salomo: *Allgemeiner Straßen- und Wohnungs-Anzeiger für die Residenzstadt Berlin auf das Jahr 1812. Mit 25 illuminierten Situations-Plänen*, hrsg. v. Salomo Sachs, Berlin: Hitzig, 1812.
- Schlie, Friedrich: *Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin. Im Auftrage des Grossherzoglichen Ministeriums des Innern herausgegeben von der Commission zur Erhaltung der Denkmäler. IV. Band: Die Amtsgerichtsbezirke Schwaan, Bützow, Sternberg, Güstrow, Krakow, Goldberg, Parchim, Lübz und Plau*, hrsg. v. Commission zur Erhaltung der Denkmäler, Bd. 4, Schwerin: Verlag der Bärensprungschen Hofbuchdruckerei, <sup>2</sup>1901.
- Schmid, Manfred Hermann: »Richard Wagner und das Münchner Hoforchester«, in: *Richard Wagner in München. Bericht über das interdisziplinäre Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten in München, 26.–27. April 2013*, hrsg. v. Sebastian Bolz und Hartmut Schick, Allitera Verlag, 2015, S. 117–148.

- Schneider, Georg Abraham: *Concerto für 4 Hörner und Orchester (Ausgabe in Es-Dur)*, hrsg. v. Robert Ostermeyer, Leipzig: Robert Ostermeyer Musikedition, 2000.
- Schneider, Louis: *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin: Duncker & Humblot, 1852.
- Schneider, Wilhelm: *Historisch-technische Beschreibung der musicalischen Instrumente, ihres Alters, Tonumfangs und Baues, ihrer Erfinder, Verbesserer, Virtuosen und Schulen, nebst einer faßlichen Anweisung zur gründlichen Kenntniß und Behandlung derselben, entworfen von Wilhelm Schneider*, Neißة und Leipzig: Theodor Hennings, 1834.
- Schröder, Wolfgang: *Taucha unter der Herrschaft des »Erbaren, Ehrenvesten und Hochweisen Raths der Stadt Leipzig«*, hrsg. v. Heimatverein Taucha e. V., Leipzig: Engelsdorfer Verlag, 2005.
- Schubert, Franz Ludwig: *Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart. Faßlich dargestellt von F. L. Schubert*, Leipzig: Carl Merseburger, 1862.
- Schunke, Andreas: [Anzeige über den Verkauf von Blechblasinstrumenten durch J. A. Zetsche], in: *Intelligenzblatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Okt. 1814, Nr. 6.
- Schütz, Gudula: Art. »Quantz, Johann Joachim«, in: *MGG Online*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12803>, Zugriff am 26.04.2018.
- Seifers, Heinrich: *Musikinstrumente. Katalog der Blasinstrumente*, München: Deutsches Museum, 1980.
- Silva, Ana Sofia: *The origins and revival of a Wagner tuba*, Michigan: ProQuest, 2014.
- Spontini, Gaspard und Étienne de Jouy: *La vestale. Tragédie lyrique en trois actes*, (= Online-Ausgabe des Notendruckes Mus Hs Opern 557 (6) der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main), Paris: Erard, 1808, URL: <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:hebis:30-92818>, Zugriff am 17.5.2018.
- Sprengel, Peter Nathanael: *P. N. Sprengels Handwerke und Künste in Tabellen. Mit Kupfern. Vierte Sammlung: Bearbeitung der Edelsteine, des Bleyes, des Kupfers und des Meßings*, Berlin: Verlag der Realschul-Buchhandlung, <sup>1</sup>1769.
- Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: *SM 14*, (= Nachlass der Firma Moritz, 1805–1951).

- Sundelin, August: *Die Instrumentierung für das Orchester, oder Nachweisungen über alle bei demselben gebräuchliche Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar komponieren zu können*, Berlin: H. Wagenführ's Buch und Musik-Handlung, 1828.
- Sundelin, August: *Die Instrumentierung für sämtliche Militär=Musik=Chöre, oder Nachweisungen über alle bei denselben gebräuchliche Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar komponieren zu können*, Berlin: H. Wagenführ's Buch- und Musik-Handlung, 1828.
- Tarr, Edward H.: *East meets west. The Russian trumpet tradition from the time of Peter the Great to the October Revolution, with a lexicon of trumpeters active in Russia from the seventeenth century to the twentieth* (= Bucina, the Historic Brass Society Series), Hillsdale: Pendragon Press, 2003.
- Thouret, Georg: »Die Musik am preußischen Hofe im 18. Jahrhundert«, in: *Hohenzollern-Jahrbuch. Forschungen und Abbildungen zur Geschichte der Hohenzollern in Brandenburg-Preußen*, hrsg. v. Paul Seidel, Bd. 1, Berlin: Giesecke & Devrient, 1897, S. 49–70.
- Thouret, Georg: *Führer durch die Fachausstellung der Deutschen Militär-Musik in Wien 1892*, Wien: Selbstverlag, 1892.
- Thouret, Georg: »Zur hundertjährigen Geschichte der preußischen Infanterie-Hornsignale«, in: *Jahrbücher für die deutsche Armee und Marine* Jg. 70 (1889), S. 90–98.
- Töpfer, Johann Gottlob: *Die Orgelbau-Kunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt, mit vielen Tabellen über Mensur, Luftzufluß und Mündung der Pfeifen, so wie über die damit übereinstimmende Bohrung der Windladen, angewendet auf mehre Entwürfe zu kleineren und größeren Orgelwerken, in welchen die Größe der Bälge, Windkanäle, Windkasten und Windladen, so wie die Einrichtung der Mechanik nach einer zuvor bestimmten Disposition angegeben ist, nebst einer Anweisung, wie neue Orgelwerke mit Genauigkeit probirt werden können*, Weimar: Wilhelm Hoffmann, 1833.
- Tremmel, Erich: *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, Augsburg: Wissner, 1993.
- Treue, Wilhelm: *Wirtschafts- und Technikgeschichte Preußens*, Berlin: de Gruyter, 1984.

- »Ueber den Zustand der Musik in Berlin, während des Winters im gegenwärtigen Jahre. Erster Brief«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 28. Mai 1800, Sp. 618–623.
- Uhlmann, Leopold: [*Preisliste der erzeugten Instrumente*], (= Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Misc. 42).
- Vasold, Manfred: »Reisen zur Postkutschenzeit«, in: *Kultur & Technik. Das Magazin aus dem Deutschen Museum* 2005, Nr. 2, S. 52–54, URL: [http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020\\_Dokumente/040\\_KuT\\_Artikel/2005/29-2-52.pdf](http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020_Dokumente/040_KuT_Artikel/2005/29-2-52.pdf), Zugriff am 19.12.2016.
- Verhandlungen des Vereins zur Beförderung des Gewerbefleißes in Preußen*, Bd. 7, Petsch, 1828.
- Voit, Johann Peter: *Faßliche Beschreibung der gemeinnützlichen Künste und Handwerke für junge Leute mit Kupfern*, Bd. 2, Nürnberg: Nürnberg, 1804.
- Volz, Gustav Berthold (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen* (= Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg 1), Berlin: Hobbing, 1913.
- Voss, Carl Otto Friedrich: *Katalog der Musikaliensammlung Voss-Buch* (»Verzeichnis von den Musicalien des Königl. Würkl. Geheimen Etats= Kriegs= und dirigierenden Ministre, pp Herrn Freiherrn von Voss, Excellenz«), (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. Kat. 21), 1790, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00006D1E00000000>.
- Wagner, Cosima: *Die Tagebücher. 1869–1877*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 1, München und Zürich: R. Piper & Co., 1976.
- Wagner, Richard: *Briefe an Hans Richter*, hrsg. v. Ludwig Karpath, Berlin, Wien und Leipzig: Paul Zsolnay, 1924.
- Wagner, Richard: *Ring des Nibelungen. Rheingold*, (= Scheide Library, Princeton University. MA 133), 1854, URL: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/8910jv96k>.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe. Briefe des Jahres 1865*, hrsg. v. Martin Dürrer, Bd. 17, (= Briefe des Jahres 1865), Wiesbaden, Leipzig und Paris: Breitkopf & Härtel, 2009.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe. Briefe des Jahres 1863*, hrsg. v. Andreas Mielke, Bd. 15, Wiesbaden, Leipzig und Paris: Breitkopf & Härtel, 2005.
- Waterhouse, William: *The New Langwill Index. A dictionary of Musical Wind Instrument Makers and Inventors*, London: Bingham, 1993.

- Wegener, C. F. (Hrsg.): *Haus- und General-Adreßbuch der Königl. Haupt- und Residenzstadt Berlin auf das Jahr 1822*, Berlin: Wegener, 1822.
- Weißheimer, Wendelin: *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen*, Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, <sup>2</sup>1898.
- Weller, Enrico: *Blasinstrumentenbau im Vogtland von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Horb am Neckar: Geiger-Verlag, 2004.
- Weller, Enrico: »Die Familie Eschenbach und ihre Bedeutung für den vogtländischen und deutschen Metallblasinstrumentenbau«, in: *Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung*, hrsg. v. Boje E. Hans Schmuhl (= Michaelsteiner Konferenzberichte 70), Augsburg: Wißner-Verlag, 2006, S. 177–200.
- Weller, Enrico, Dirk Arzig und Mario Weller: *Historische Kataloge vogtländischer Musikinstrumenten-Hersteller und -Händler* (= Meisterleistungen deutscher Instrumentenbaukunst 5), Markneukirchen: Verein der Freunde und Förderer des Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen e. V., 2015.
- Wieprecht, Wilhelm: *Armee-Marsch No. 133. Auf Allerhöchsten Befehl Sr. M. des Königs nach der Gazelle von Kullak*, (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, DMS 232387-2,133), Berlin: Trautwein, 1847, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00018D6500000000>, Zugriff am 28. Juni 2018.
- Wieprecht, Wilhelm: *Brief an Moritz Bermann vom 6.12.1853*, (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus.ep. Wieprecht, F. W. 7), 1853, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000D44400000000>, Zugriff am 16.10.2017.
- Wieprecht, Wilhelm: »Der Instrumentenmacher Sax in Paris als Erfinder«, in: *Berliner Musikalische Zeitung* 1845, Nr. 29.
- Wieprecht, Wilhelm: *Die Militair-Musik und die militair-musikalische Organisation eines Kriegsbeeres hinterlassene Denkschrift. Nebst Anhang: Bericht Wieprecht's über den Sieg der Musik der preußischen Garde bei dem internationalen Wettkampf der Europäischen Militair-Musik auf der Pariser Weltausstellung 1867*, Berlin: Carl Habel, 1885.
- Wieprecht, Wilhelm: *Ouvertüre zur Oper »Oberon« von C. M. von Weber. Befuß der Concurrrenz-Aufführung am 21ten Juli 1867 in Paris durch die Musik-Corps des II. Garde-Regiments zu Fuss und des Kaiser-Franz-Garde-Grenadier-Regiments Nro: 2, für Militair-Musik neu übertragen von W. Wieprecht*,

- (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Weberiana, Cl. IV B, Mappe XIV, Nr. 1277), 1867, URL: [http : / / resolver . staatsbibliothek - berlin.de/SBB0001F5C700000000](http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001F5C700000000), Zugriff am 27. Juni 2018.
- Wieprecht, Wilhelm: »Reise-Briefe an Herrn L. Schneider von W. Wieprecht [Erster Brief, Koblenz]«, in: *Berliner Musikalische Zeitung* 1845, Nr. 41, 42.
- Wieprecht, Wilhelm: *Von der Instrumentation*, (= Abschrift von Hermann Mendel (1834–1876); Handschriftliche Einleitung von Otto Lessmann (1844–1918) aus dem Jahr 1884), Berlin vor 1876.
- Wieprecht, Wilhelm, Adolphe Sax und Flodoard Geyer: »In Sachen Wieprecht contra Sax [Offenes Sendschreiben von Adolphe Sax an Wilhelm Wieprecht sowie dessen Antwort darauf]«, in: *Berliner Musikalische Zeitung* 1846, Nr. 42, 43.
- Wilhelmy-Dollinger, Petra: »Singen, Konzertieren, Diskutieren. Musikalische Aktivitäten in den Salons der ›Berliner Klassik‹«, in: *Urbane Musikkultur. Berlin um 1800*, hrsg. v. Eduard Mutschelknauss, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 141–169.
- Wit, Paul de: *Katalog des Musikhistorischen Museums von Paul de Wit, Leipzig. Inhaber der grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft. Mit zahlreichen Abbildungen nach photographischen Originalaufnahmen*, Leipzig: Verlag Paul de Wit, 1903.
- Zedlitz-Neukirch, Leopold von: *Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam zum täglichen Gebrauch der Einheimischen und Fremden aller Stände, enthaltend: die Beschreibung oder Nachweisung alles Wissenswerthen der Oertlichkeit, mit besonderer Berücksichtigung der Beziehung der Hauptstadt zu den Provinzen*, Berlin: Eisersdorff, 1834.



# Abbildungs- und Tabellenverzeichnis



## Abbildungsverzeichnis

1	Einwohnerentwicklung Berlins zwischen 1709 und 1893. . . . .	21
2	Beginn der Ouvertüre der Sinfonie in D-Dur, <i>Il Re pastore</i> , von Friedrich II. König in Preußen. Abschrift. . . . .	32
3	Beginn der Ouvertüre der Sinfonie in D-Dur, <i>Il Re pastore</i> , von Friedrich II. König in Preußen. Takte 1–7. Transkription. . . . .	33
4	Ankündigung »Grosses Promenaden-Concert in dem Kroll’schen, Kemperhof- und Hofjäger-Etablissement«. . . . .	58
5	Entwicklung der Militärbevölkerung in Berlin zwischen 1709 und 1893. . . . .	65
6	Entwicklung der anteiligen Militärbevölkerung in Berlin zwischen 1709 und 1893. Prozentualer Anteil zur Gesamtbevölkerung. . . . .	66
7	Militärsignale nach dem Reglement von 1788. . . . .	67
8	Wilhelm Wieprecht: <i>Armee-Marsch № 133</i> , S. 3. . . . .	86
9	Wilhelm Wieprecht: <i>Ouvertüre zur Oper Oberon von C. M. von Weber</i> , S. 1. . . . .	92
10	Darstellung der »Octav-Posaun« von Hans Schreiber . . . . .	100
11	Darstellung von Metallblasinstrumenten bei Praetorius . . . . .	101
12	Der Gelbgießer. Der Rothgießer. Kolorierter Kupferstich. . . . .	113
13	Carl Blechen (1798–1840): »Messingwerk am Wasser. Eberswalde.« Um 1830. . . . .	117
14	Carl Blechen (1798–1840): »Walzwerk Neustadt-Eberswalde.« Um 1830. . . . .	118
15	Trompete. Blanvalet, Berlin 1721. Gesamtansicht. HMB Inv.-Nr. 1980-2291. . . . .	129
16	Trompete. Blanvalet, Berlin 1721. Detailansicht. HMB Inv.-Nr. 1980-2291. . . . .	129
17	Parforcehorn. Blanvalet, Berlin um 1725. . . . .	132

18	Parforcehorn. Blanvalet, Berlin um 1725. . . . .	133
19	Parforcehorn. Blanvalet, Berlin um 1725. . . . .	133
20	Eintrag zu einer silbernen Trompete in der königlichen Schatullrechnung vom 24. August 1754. . . . .	134
21	Verzeichnis der Musicalischen Instrumente der Sammlung Voss. . .	161
22	Inventionstrompete. August Friedrich Krause, Berlin 1790. Gesamtansicht. MfMUL Inv.-Nr. 1829. . . . .	165
23	Inventionstrompete. August Friedrich Krause, Berlin 1790. Detailansicht der Signatur. MfMUL Inv.-Nr. 1829. . . . .	166
24	Langtrompete. August Friedrich Krause zugeschrieben, Berlin 1792. MfMUL Inv.-Nr. 1807. . . . .	169
25	Gegenüberstellung der Widmungsinschriften der Langtrompeten MfMUL Inv.-Nr. 1807 und MfMUL Inv.-Nr. 1808. . . . .	170
26	Waldhorn in F. Johann Heinrich Eichentopf, Leipzig 1722. DM Inv.-Nr. 1976-586. . . . .	171
27	Mittelwindiges Naturwaldhorn. August Friedrich Krause, Berlin um 1800. Gesamtansicht. MfMUL Inv.-Nr. 1675. . . . .	172
28	Mittelwindiges Naturwaldhorn. August Friedrich Krause, Berlin um 1800. Detailansicht der Signatur. MfMUL Inv.-Nr. 1675. . . .	173
29	Mittelwindiges Naturwaldhorn. August Friedrich Krause, Berlin um 1800. Gesamtansicht. MfMUL Inv.-Nr. 1676. . . . .	173
30	Mittelwindigies Naturwaldhorn. August Friedrich Krause, Berlin um 1800. SKM Inv.-Nr. N215879. . . . .	174
31	Inventionshorn. Joseph Caspar Gabler und August Friedrich Krause, Berlin 1803–1806. SKM Inv.-Nr. N42670. . . . .	176
32	Inventionshorn. Joseph Caspar Gabler und August Friedrich Krause, Berlin 1803–1806. Detailansicht der Signatur auf dem Stürzenrand. SKM Inv.-Nr. N42670. . . . .	177
33	Inventionshorn. Johann Gottfried Haltenhof, Hanau 1774. Mdlm Inv.-Nr. E.1020. . . . .	180
34	Alt-Posaune. August Friedrich Krause, Berlin 1795. Gesamtansicht. HMB Inv.-Nr. 1980.2066. . . . .	182
35	Alt-Posaune. August Friedrich Krause, Berlin 1795. Detailansicht Signatur. HMB Inv.-Nr. 1980.2066. . . . .	182

- 36 Bassposaune. Joseph Caspar Gabler, Berlin Juli 1806–1818. Mdlm Inv.-Nr. E.1256. . . . . 194
- 37 Bassposaune. Joseph Caspar Gabler, Berlin Juli 1806–1818. Detailansichten der Stürze. Mdlm Inv.-Nr. E.1256. . . . . 195
- 38 Langtrompete in Es. Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. Gesamtansicht. HMB Inv.-Nr. 1980.2009. . . . . 196
- 39 Langtrompete in Es. Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. Detailansicht der Signatur. HMB Inv.-Nr. 1980.2009. . . . . 197
- 40 Signalthorn in c. Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. Gesamtansicht. HMB Inv.-Nr. 1980.2016. . . . . 197
- 41 Signalthorn (Halbmond). Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. MIM Kat.-Nr. 248. . . . . 198
- 42 Signalthorn (Halbmond). Joseph Caspar Gabler, Berlin 1802–1806. Abbildung bei Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente [...]*, Tafel 21. . . . . 199
- 43 Hornist vom Füsilier-Bataillon von Rembow 1792 . . . . . 200
- 44 Trompete in Es, Firma J. Gabler (seel. Erben), Berlin 1833–1858. GNM Inv.-Nr. MIR 134. . . . . 201
- 45 Preußisches Posthorn in d. C. F. Lindenberg, Berlin, 1851–1874. Gesamtansicht. KSM Inv.-Nr. RM 1927/926 – II/45. . . . . 207
- 46 Preußisches Posthorn in d. C. F. Lindenberg, Berlin, 1851–1874. Detailansicht der Signatur. KSM Inv.-Nr. Inv.-Nr. RM 1927/926 – II/45. . . . . 207
- 47 Horn (*Cor solo*). Christian Gottfried Eschenbach. Berlin, ca. 1804–1807. Mdlm Inv.-Nr. E.1675. . . . . 211
- 48 Horn (*Cor solo*). Christian Gottfried Eschenbach. Berlin, ca. 1804–1807. Detailansicht der Stürze mit Gravur. Mdlm Inv.-Nr. E.1675. 212
- 49 Kaiserlich russisches Jägercorps mit Jagdhörnern. Kupferstich, koloriert. . . . . 224
- 50 Flügelhorn (Halbmond). Griessling & Schlott. Berlin, ca. 1808–1818. MFA Inv.-Nr. 17.1969. . . . . 227
- 51 Trompete, Griessling & Schlott, Berlin 1813, Gesamtansicht. MNP Inv.-Nr. MNP-I 296. . . . . 229

- 52 Horn. Schallstück von Griessling & Schlott, Berlin um 1815. SKM Inv.-Nr. M268. . . . . 231
- 53 Horn. Schallstück von Griessling & Schlott, Berlin um 1815. Detailaufnahme der Signatur. SKM Inv.-Nr. M268. . . . . 231
- 54 Ventiltrompete in B. Griessling & Schlott, Berlin ca. 1826–1830. Gesamtansicht linke Seite. Mdlm Inv.-Nr. E.1542. . . . . 233
- 55 Basshorn. »Ophicleide au Basse d’Harmonie. Griessling & Schlott in Berlin.« . . . . . 235
- 56 Chromatisches Basshorn. Griessling & Schlott, Berlin 1828/1829. MVF Inv.-Nr. V/J 230. . . . . 236
- 57 Basshorn, G. Astor & Co., London um 1800. Mdlm Inv.-Nr. E.1174. 239
- 58 Serpent. Gesamtansicht. Griessling & Schlott, Berlin, 1809(?). SKM Inv.-Nr. M88. . . . . 241
- 59 Serpent. Detailansicht der Mundstückaufnahme mit Gravur. Griessling & Schlott, Berlin, 1809(?). SKM Inv.-Nr. M88. . . . . 242
- 60 Funktionsprinzip des Stölzel-Ventils. . . . . 248
- 61 Funktionsprinzip der Kastenventile nach Blümel. . . . . 248
- 62 Waldhorn. Unbekannter Hersteller, vermutlich Sachsen 1828–1831. MMM Inv.-Nr. 1175. . . . . 261
- 63 Georg Abraham Schneider: *Concerto für 4 Hörner und Orchester*, Auszug der Hornstimmen, Takte 1–82. . . . . 264
- 64 Darstellung von Ventilkonstruktionen bei Fétis, 1828. . . . . 271
- 65 Trompete in Es. Friedrich Wilhelm Schuster, Karlsruhe 1823–1835. GNM Inv.-Nr. MIR130. . . . . 271
- 66 Basstrompete in B. Friedrich Wilhelm Schuster, Karlsruhe 1823–1835. MIM Kat.-Nr. 3104. . . . . 272
- 67 Von Heyde aus den Patentakten abgeleiteter möglicher Rohrverlauf des Ventils von Wilhelm Wieprecht aus dem Jahr 1827/1828. . 276
- 68 Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. Gesamtansicht. SKM Inv.-Nr. F133. . . . . 277
- 69 Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. Detailansicht der Signatur. SKM Inv.-Nr. F133. . . . . 278
- 70 Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. Detailansicht der Ventilmachine. SKM Inv.-Nr. F133. . . . . 278

- 71 Schematische Darstellung des Luftverlaufs bei den Pumpventilen nach einem verbesserten Stölzel-Typ. . . . . 279
- 72 Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. Detailansichten des Ventilkolbens vom dritten Ventil. SKM Inv.-Nr. F133. . . . . 280
- 73 Funktionsprinzip der Berliner Pumpenventile. . . . . 282
- 74 Saxhorn contralto in B. Adolphe Sax, Paris, 1846. Mdlm Inv.-Nr. E.740. . . . . 290
- 75 Saxhorn contralto in B. Adolphe Sax, Paris, 1862. Gesamtansichten. Mdlm Inv.-Nr. E.1689. . . . . 291
- 76 Dankeskarte von Hermann Flint an die Firma C. W. Moritz vom 8. Mai 1911. . . . . 322
- 77 Ventilhorn in F. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1820–1833. MIM Kat.-Nr. 978 (Kriegsverlust). . . . . 328
- 78 Klappenhorn von Johann Gottfried Moritz, Berlin 1835–1840. MVF Inv.-Nr. V/J234. . . . . 330
- 79 Abbildung der Chromatischen Baß-Tuba aus dem Patentantrag Wilhelm Wieprechts vom 9. August 1835. . . . . 332
- 80 Basstuba. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1839. MIM Kat.-Nr. 4456. 333
- 81 Preußisches Sopran-Kornett in c. C. W. Moritz, Berlin 1842/1843. MIM Kat.-Nr. 3096. . . . . 335
- 82 Bass-Zugposaune in F. C. W. Moritz, Berlin 1841. Gesamtansicht. HMB Inv.-Nr. 1980.2340. . . . . 336
- 83 Bass-Zugposaune in F. C. W. Moritz, Berlin 1841. Detailansicht. HMB Inv.-Nr. 1980.2340. . . . . 336
- 84 Preußisches Altkornett. C. W. Moritz, Berlin ca. 1845–1870 (?). DM Inv.-Nr. 17186. . . . . 338
- 85 Waldhorn in F. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1835–1840. MIM Kat.-Nr. 5194. . . . . 339
- 86 Waldhorn in F. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1835–1840. Gesamtansicht. MIM Kat.-Nr. 4366. . . . . 340
- 87 Waldhorn in F. Johann Gottfried Moritz, Berlin 1835–1840. Details von Ventilmaschine und Rohrverlauf. MIM Kat.-Nr. 4366. . 341
- 88 Trompete in Es. C. W. Moritz, Berlin 1857. MIM Kat.-Nr. 4436. . 344

- 89 Trompete. C. W. Moritz, Berlin nach 1840. Gesamtansicht. SKM Inv.-Nr. M129. . . . . 345
- 90 Trompete. C. W. Moritz, Berlin nach 1840. Detailansicht. SKM Inv.-Nr. M129. . . . . 345
- 91 Richard Wagner: *Ring des Nibelungen. Rheingold*, (= Scheide Library, Princeton University. MA 133), 1854, URL: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/8910jv96k>, S. 44. . . . . 352
- 92 Auszüge aus einer Preisliste der Musikinstrumenten-Fabrik Leopold Uhlmann, Wien 1845/1846–1857. . . . . 357
- 93 Auszüge aus einer um 1900 veröffentlichten Preisliste der Firma C. W. Moritz. . . . . 369
- 94 Auszug aus der Haupt-Preisliste 1914 der Firma Gebrüder Alexander, Mainz. . . . . 370
- 95 Auszug aus einer Preisliste der Firma Gebrüder Alexander, Mainz, ca. 1935–1937. . . . . 371
- 96 Auszug aus dem Katalog der Firma Ed. Kruspe, Erfurt, 1929. . . . 372
- 97 Wagnertuba. C. W. Moritz, Berlin 1877–1894. Gesamtansicht. NMM Inv.-Nr. 14348. . . . . 373
- 98 Wagnertuba. C. W. Moritz, Berlin 1877–1894. Detailansicht Signatur. NMM Inv.-Nr. 14348. . . . . 374
- 99 Waldhorntube/Wagnertube. C. W. Moritz, Berlin 1912–1918. UEDIN Inv.-Nr. 5892. . . . . 376
- 100 Antilopenhorn. C. W. Moritz, Berlin 1895–1900. MfMUL Inv.-Nr. 1621. . . . . 381
- 101 Drachenhorntrompete von C. W. Moritz, Berlin 1896/1897. Ansicht in Spielhaltung. . . . . 382
- 102 Drachenhorntrompete von C. W. Moritz, Berlin 1896/1897. Gesamtansicht. . . . . 383
- 103 Aida-Trompete. C. W. Moritz, Berlin, um 1900. MIM Kat.-Nr. 4437. 385
- 104 Schellenbäume nach den Entwürfen der Firma C. W. Moritz von ca. 1870 und 1902. . . . . 391
- 105 Karte mit Foto der Royal Hawaiian Band und ihrem Kapellmeister Henri Berger. . . . . 392
- 106 Royal Hawaiian Band. Detail der Ventilmaschine am Helikon. . . 393
- 107 Royal Hawaiian Band. Detail von zwei Saxophonisten. . . . . 394



- 108 Preisliste der Firma C. W. Moritz, Berlin, 1901/1904–1910. Auszug der Preisangaben zu den Saxophonen. . . . . 399
- 109 Preisliste der Firma C. W. Moritz, Berlin, 1901/1904–1910. Auszug der Abbildungen zu den Saxophonen. . . . . 400
- 110 Serpent. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1814–1827. MVF Inv.-Nr. V/J 229. . . . . 407
- 111 Basshorn. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1814–1839. Gesamtansicht. SKM Inv.-Nr. F137. . . . . 408
- 112 Basshorn. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1814–1839. Detail des Herstellerstempels. SKM Inv.-Nr. 137. . . . . 409
- 113 Ventiltrompete in Es. Carl Friedrich Zetsche, Berlin 1836–1858. Erhaltenes Fragment des Kranzes. MIM Kat.-Nr. 989. . . . . 417
- 114 Flügelhorn bzw. Preußisches Alt-Kornett in es. C. F. Zetsche Söhne. Berlin, 1862–ca. 1880. MIM Kat.-Nr. 4116. . . . . 418
- 115 Kornett in es. C. F. Zetsche Söhne. Berlin, 1889/1890. MIM Kat.-Nr. 4117. . . . . 419
- 116 Basstuba in F. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1862–ca. 1880. UEDIN Inv.-Nr. 4091. . . . . 421
- 117 Basstuba in F. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1860. Gesamtansicht. KSM Inv.-Nr. RM 1942/183 – II/28. . . . . 422
- 118 Basstuba in F. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1860. Detailansicht der Plakette mit Signatur. KSM Inv.-Nr. RM 1942/183 – II/28. . . . 423
- 119 Trompete in Es. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1862–1876. Gesamtansicht. MIM Kat.-Nr. 4452. . . . . 425
- 120 Trompete in Es. C. F. Zetsche Söhne, Berlin 1862–1876. Detailansicht der Signatur. MIM Kat.-Nr. 4452. . . . . 426
- 121 Tenorhorn in B<sub>1</sub>. C. F. Zetsche Söhne, 1896–1903. MIM Kat.-Nr. 4135. . . . . 427
- 122 Trompete in G. Julius Lemcke, Berlin 1851–1860. Gesamtansicht. Privatsammlung Dirk Arzig. . . . . 437
- 123 Trompete in G. Julius Lemcke, Berlin 1851–1860. Detailansicht des Kranzes. Privatsammlung Dirk Arzig. . . . . 437

- 124 Tenorhorn in B<sub>1</sub>. Ernst Leberecht Paulus, Berlin ca. 1874. MIM Kat.-Nr. 4570. . . . . 438
- 125 Kornett in B. Ernst Leberecht Paulus, Berlin 1878. MIM Kat.-Nr. 1202. . . . . 440
- 126 Signalthorn in c. Ernst Leberecht Paulus, Berlin 1880–1899. Gesamtansicht. MIM Kat.-Nr. 5010. . . . . 440
- 127 Signalthorn in c. Ernst Leberecht Paulus, Berlin 1880–1899. Detailansichten. MIM Kat.-Nr. 5010. . . . . 441
- 128 Tuba. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1909. Gesamtansicht. Privatbesitz. 443
- 129 Tuba. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1909. Detailansicht der Plakette. Privatbesitz. . . . . 444
- 130 Signalthorn in c. Arthur Sprinz, Berlin ca. 1909–1920. Gesamtansicht. MIM Kat.-Nr. 4389. . . . . 444
- 131 Signalthorn in c. Arthur Sprinz, Berlin ca. 1909–1920. Detailansicht Herstellerstempel. MIM Kat.-Nr. 4389. . . . . 445
- 132 Kornett in B. Arthur Sprinz, Berlin ca. 1909–1925. MIM Kat.-Nr. 4581. . . . . 446
- 133 Waldhorn. Arthur Sprinz. Berlin nach Juli 1907. Gesamtansicht. GNM Inv.-Nr. MI854. . . . . 447
- 134 Waldhorn. Arthur Sprinz. Berlin nach Juli 1907. Detailansicht der Signatur. GNM Inv.-Nr. MI854. . . . . 448
- 135 Waldhorn. Arthur Sprinz. Berlin nach Juli 1907. Detailansicht Umstimmvorrichtung. GNM Inv.-Nr. MI854. . . . . 448
- 136 Tenorhorn in B<sub>1</sub>. J. F. Glaß, Berlin 1865–1884. MIM Kat.-Nr. 4107. 456
- 137 Tenorhorn in B<sub>1</sub>. J. F. Glaß, Berlin 1865–1884. Gesamtansicht. MIM Kat.-Nr. 4736. . . . . 457
- 138 Tenorhorn in B<sub>1</sub>. J. F. Glaß, Berlin 1865–1884. Detailansicht Kranz mit Signatur. MIM Kat.-Nr. 4736. . . . . 457
- 139 Kornett in B. Hermann Glass, Berlin um 1895. Gesamtansicht. Sammlung Dirk Arzig. . . . . 458
- 140 Kornett in B. Hermann Glass, Berlin um 1895. Detailansicht der Signatur. Sammlung Dirk Arzig. . . . . 459
- 141 Trompete. Hermann Glass, Berlin um 1895. MVF Inv.-Nr. V/J 313. 460

- 142 Trompete (»Bach-Trompete«) mit originalem Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. Gesamtansicht. HMB Inv.-Nr. 2004.297.470
- 143 Trompete (»Bach-Trompete«) mit originalem Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. Detailansicht der Signatur. HMB Inv.-Nr. 2004.297. . . . . 470
- 144 Trompete (»Bach-Trompete«) mit originalem Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. Gesamtansicht. HMB Inv.-Nr. 2004.298. 471
- 145 Trompete (»Bach-Trompete«) mit originalem Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. Übersicht der Einzelteile. HMB Inv.-Nr. 2004.298. . . . . 471
- 146 Trompete (»Bach-Trompete«) mit originalem Koffer. Arthur Sprinz, Berlin 1899–1905. Detailansicht Kranz mit Signatur. HMB Inv.-Nr. 2004.298. . . . . 472
- 147 Gnädig-Trompete »Principal« in c. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1914. Gesamtansicht. DM Inv.-Nr. 43792. . . . . 474
- 148 Gnädig-Trompete »Principal« in c. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1914. Detailansicht der Signatur. DM Inv.-Nr. 43792. 475
- 149 Gnädig-Trompete »Principal« in c. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1914. Gesamtansicht Zug ein-/ausgezogen. DM Inv.-Nr. 43792. . . . . 476
- 150 Gnädig-Trompete »Clarin« in C. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1913. Gesamtansicht. DM Inv.-Nr. 43796. . . . . 478
- 151 Gnädig-Trompete »Clarin« in C. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1913. Detailansicht Signatur. DM Inv.-Nr. 43796. . . . . 478
- 152 Gnädig-Trompete »Principal« in c. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1914. Gesamtansicht Züge ein-/ausgezogen. DM Inv.-Nr. 43796. . . . . 480
- 153 Gnädig-Trompete »Clarin« in C. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1913. Gesamtansicht. MIM Kat.-Nr. 942. . . . . 482
- 154 Gnädig-Trompete »Clarin« in C. Friedrich Adolf Schmidt junior, Berlin 1908–1913. Detailansicht Signatur. MIM Kat.-Nr. 942. . . . . 482
- 155 Kostenabrechnung vom 20. Oktober 1863 für die Neuanschaffung und das Umrüsten von Musikinstrumenten für das Berliner Hoforchester. . . . . 558



## Tabellenverzeichnis

1	Übersicht über die Herrscher von Brandenburg und Preußen in der Zeit von 1608 bis 1918. . . . .	20
2	Gegenüberstellung der überlieferten Besetzung der königlichen Hofkapelle zu Berlin in den Jahren 1708 und 1712. . . . .	24
3	Besetzungsstärke verschiedener Hofkapellen laut Etat des Jahres 1782. . . . .	40
4	Besetzungsstärke des Preußischen Hoforchesters zwischen 1782 und 1808/1807. . . . .	41
5	Entwicklung der Gesamtstärke des Heeres und der Militärmusiker. . . . .	64
6	Entwicklung der Heeresstärke zwischen 1640 und 1866. . . . .	65
7	Besetzung der Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps, vor 1805. . . . .	69
8	Besetzung der Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps, ca. 1805–1814. . . . .	70
9	Besetzung der Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps, ca. 1815. . . . .	71
10	Besetzung der Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps, nach 1816. . . . .	72
11	Instrumententableau nach Wieprecht. . . . .	82
12	Vergleich der Bezeichnungen für die Instrumente der Familie der Preußischen Kornette zwischen 1838 und 1860. . . . .	87
13	Auszug aus dem Normal-Instrumental-Tableau der Königlich preußischen Armee-Musik. . . . .	89
14	Besetzung des kombinierten Preußischen Musikcorps für das Militärkonzert zur Pariser Weltausstellung 1867. . . . .	91
15	Verzeichnis der zu entrichtenden Abgaben von den aus der Fremde eingehenden musicalischen Instrumenten. . . . .	153
16	Ventilposaune. Johann Wendelinus Weisse, Berlin 1828–1833. SKM Inv.-Nr. F133. Maßangaben für das dritte Ventil. . . . .	279

- 17    Aufstellung der konischen und zylindrischen Metallblasinstrumente in Richard Wagners Kompositionen. . . . . 359







# Anhang



## Beschreibung der Messingherstellung 1769

Sprengel beschreibt in seiner mehrteiligen Publikation *Handwerke und Künste* ausführlich die Gewerke in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zur Messingherstellung merkt er folgendes an:

»Das flüssige Meßing wird zwischen zwey übereinanderliegenden Sandsteinen die man Gießsteine nennt, zu Tafeln gegossen. [...] Die Steine müssen weder zu hart, noch zu weich seyn. Im ersten Fall würden sie keinen Anstrich von Lehm, den man hier den Köhrlehm nennt, annehmen, und die weichen Steine würden leicht durch die Hitze des eingegossenen Metalls zerspringen. Die Steine, worin man auf dem Neustädtchen Meßingwerke gießt, werden bey Neisse in Schlesien gebrochen. Die sind nicht alle von gleicher Größe. Einer der größten war 4 Fuß lang, 2 1/2 Fuß breit und 9 bis 10 Zoll dick. Die Dicke nimmt aber durch das Abschleifen, wovon weiter unten reden werde, nach und nach ab. Der Steinmetzer, oder auch der Meßingbrenner, behauet sie nach dem Einkauf völlig glatt und alsdenn verbindet man jeden Stein mit dem Steinbände oder mit vier eisernen Stäben, welche die vier Flächen seiner Dicke in der Mitte umgeben, damit der Stein eine grössere Festigkeit erhalte. [...]

Schon aus dem Vorigen ist bekant, daß die Gießsteine geneigt werden und dies ist deshalb nöthig, damit das flüssige Meßing sich schnell, ehe es erkaltet, zwischen de Steinen ausbreite. Die Form ruht in dieser Absicht über einer Grube auf einer Brücke. [...]

Mit eben diesem Instrument [gemeint ist eine Kette mit Öse und Winde] kann man auch den obern Stein aufschlagen, wenn die gegossene Tafel soll herausgenommen werden. [...]

Das flüssige Meßing würde sich an die Steine anhängen und erkalten, ehe es die unterste Schiene erreicht, wenn man die beyden innern Flächen der Form nicht mit einem leichten Körper übertünchte. Sie werden daher mit dem Köhrlehm, einem gesiebten Lehm, mit Wasser vermischt, bestrichen. Hierdurch wird zugleich alles Unebene der Steine weggeschafft. Der Ueberzug bleibt zwar zuweilen vier bis fünf Tage unbeschädigt, unterdessen muß man ihn doch vor jedem wiederholten Guß von neuen mit Kuhmist überstreichen. Zeigen sich

aber auf dem Anstrich Risse oder Vertieffungen, so muß der Stein von neuen übertüncht und daher der alte Anstrich vorher abgerieben oder, nach Sprache der Hütte, gezogen werden. Diesen Zweck erreicht man durch zwey Stangen [...]. Man bestreuet vorher den alten Anstrich mit Körnern von dem Meßingschaum, der beym giessen abgeht. [...] An den gedachten Stangen ziehen zehn Arbeiter den obern Stein auf dem untern hin und her und reiben hiedurch den beschädigten Anstrich ab. Es ist leicht zu begreifen, daß die Dicke der Steine durch dies Abschleiffen nach und nach abnimt.

Endlich steht in der Brennhütte noch eine Tafelschere, womit die gegossenen Platten in kleine Theile zerlegt werden.«<sup>990</sup>

---

<sup>990</sup>Sprengel: *Sprengels Handwerke und Künste. Vierte Sammlung*, S. 190–194.

### **Kostenabrechnung zur Neuanschaffung von Musikinstrumenten für das Berliner Hoforchester vom 20. Oktober 1863**

1862 wurde die Umstellung des Hoforchesters auf eine Kammertonstimmung von 435 Hz angeordnet. Für das Neuanschaffen und Umrüsten von Musikinstrumenten ist folgende in Abbildung 155 dargestellte Abrechnung erhalten.

Berechnung der Kosten für die aus Veranlassung der neuen  
Orchesterstimmung neu angeschafften resp. abgeänderten Orchesterinstrumente

No		Rth	Sgr	Pf
1	dem A. Knochenhauer für 6. große Flöten	182		
	und für 6 kleine (Piccolo) Flöten	72		
2	dem Gantenberg für 1 große Flöte	35	22	6
3	dem Wernicke für 2. englische Hörner	100		
	" 2. Bassethörner	80		
	" 3. Oboen	75		
	" 32. Clarinetten	755		
	" 2. Baßclarinetten	120		
	" 33. neue Kasten dazu	243	15	
	" Umänderung von 2 Kasten	2		
4	dem Moritz für 12 Waldhörner	540		
5	demselben für 5 neue Waldhornbogen	9		
	" 1 neues Waldhorn	40		
	" 23 neue Kasten	239		
	" 55 neue Setzstücke	18	10	
	" Umänderung von 8. Waldhörnern	107	20	
	" desgl von 2 Posaunen	9	15	
	" desgl " 13 Trompeten	23	15	
	" desgl " 1 Glockenspiel	15		
	" desgl " 16 Kasten	109	15	
6	dem Pinkert für 2 neue Trompeten	60		
	" 3 neue Cornets à pistons	90		
7	demselben für 2 neue Trompeten	60		
	" Umänderung von 5. Trompeten	52		
	" desgl. 1 Cornet à piston	6		
8	dem Lemcke für eine neue Trompete	12	30	
9	demselben für Umänderung eines Cornet à piston	13	12	
10	dem Meyer für 6 neue Fagotte	270		
11	" Heckel für 1 dergl	155		
12	" dem Lindenberg, für 8. neue Posaunen	155		
	" 1 neues Tenorhorn	34		
	" 2 neue Baßtuba	140		
13	" Richter für 1 neues Oboe	25		
14	" Schumann für 1 dergl.	25		
15	" Wieprecht " 1 dergl.	25		
16	" Baack " 1 dergl.	25		
17	" Buchholz für Umänderung der Orgel	27	70	
18	" Schemell für Umänderung der Glocken, Glockenspiele und Stahlplatten	51	5	
19	" Retté & Cie, Magasin Brandus, in Paris für 15. neue Stimmgabeln	20	8	1
	Summa	3998	25	7

Abbildung 155: Kostenabrechnung vom 20. Oktober 1863 für die Neuanschaffung und das Umrüsten von Musikinstrumenten für das Berliner Hoforchester. Zitiert nach Abschrift bei Herbert Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing: Schneider, 1994, S. 48.



