



Ventilhorn, Franz Leibel, Innsbruck, Mitte des 19. Jahrhunderts, TLMF, Musiksammlung, Inv.-Nr. 112.

# „CONCERT, ABENDESSEN UND BALL“

## Neue Strategien und deren Auswirkungen in der Militärmusik nach 1800

Christian Ahrens

### ABSTRACT

Up to the end of the 18<sup>th</sup> century military trumpeters and timpanists formed an exclusive group with special privileges strictly separated from the group of "Hautboisten". From about 1800, they had to adjust themselves to a new situation, which necessitated a diversification of the musical repertoire and the adaptation of new instrument types. In the competitive struggle with civil musicians only a maximum of flexibility and musical skills granted secure existence.

Zustand und Entwicklung der Militärmusik nach 1800 lassen sich nur dann angemessen beschreiben und historisch zutreffend bewerten, wenn man sich die Gegebenheiten im davor liegenden Jahrhundert vergegenwärtigt. Daher sei der Blick zunächst auf die Situation im 18. Jahrhundert gerichtet. Im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation zählten bis zu dessen Ende 1806 drei verschiedene Formationen zur höfischen Militärmusik:<sup>1</sup>

1. Trompetercorps (Trompeter und Pauker<sup>2</sup>): Status und Aufgabenbereich dieses höfischen Ensembles waren für

alle deutschen Staaten einheitlich geregelt. Zuständig für Grundsatzangelegenheiten war der Kaiser in Wien, doch hatte er die Herrschaftsgewalt in dieser Angelegenheit dem Sächsischen Kurfürsten übertragen (s. unten). Dieser fungierte mithin als oberster Dienstherr aller deutschen Trompeter und Pauker, an ihn hatten sich im Falle von juristischen Streitigkeiten beide Parteien zu wenden.<sup>3</sup> Die ursprüngliche Funktion der Trompeter war rein militärischer Art: Sie hatten in den Feldzügen, aber auch bei Manövern, Staatsakten etc. Signale zu blasen. Ihre Mitwirkung in den anderen Formationen bei Hofe war bis ins 18. Jahrhundert hinein i. d. R. nur mit den jeweiligen speziellen Instrumenten üblich. Erst allmählich und nach Überwindung zäher Widerstände ließen sich die Trompeter dazu bewegen, auch das Spiel anderer Instrumente zu erlernen. Das Zusammenwirken mit nicht-höfischen Musikern – etwa Türmern und anderen städtischen Musikanten – war de jure seit der Neufassung der Trompeterprivilegien 1623 strengstens verboten; de facto bestand diese bewusste Abgrenzung allerdings schon früher.<sup>4</sup>

Die Musik bestand überwiegend aus reinen Trompetenstücken in unterschiedlichen Besetzungsgrößen.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die zusammenfassende Übersicht von Probst, Werner: Militärmusik. IV. Kriegsmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (nachfolgend: MGG2), Sachteil, Bd. 6, Kassel etc. 1997, Sp. 273–278, hier Sp. 276.

<sup>2</sup> Wenn nachfolgend von den Trompetern die Rede ist, sind die Pauker immer mit einbegriffen.

<sup>3</sup> Diese Gegebenheiten präziserte Johann Ernst Altenburg (Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, Halle 1795/Reprint Amsterdam 1966, S. 31) folgendermaßen: „Es ist kein geringer Vorzug, daß die Kunstverwandte [i. e. die privilegierten Trompeter] an Chursachsen, wegen des damit verknüpften Erz-Marschallamtes, ihr eigenes Protectorat haben. Daher lassen auch andere Chur- und Reichsfürsten, in streitigen Fällen unter ihren Trompetern, es auf das [sic!] Erkenntniß der Obercameradschaft zu Dresden ankommen, [...]“

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Altenburg, Detlef: Untersuchungen zur Geschichte der Trompeter im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft LXXV), Regensburg 1973, Bd. 1, S. 44–50.

2. Hofhautboisten-Bande: An den meisten deutschen Höfen gab es diese Formation seit dem ausgehenden 17., spätestens seit dem beginnenden 18. Jahrhundert. Den Hautboisten oblag die musikalische Aufwartung bei Hofe, sei es in ihrer eigenen Formation (Ausführung der sog. Harmoniemusik), sei es in der Hofkapelle, sei es im Zusammenwirken mit den Trompetern. Ursprünglich musizierten die Hautboisten auf unterschiedlichen Holzblasinstrumenten, seit Beginn des 18. Jahrhunderts übernahmen sie auch die neuen Waldhörner. Von Anfang an mussten sie zusätzlich das Spiel von Streichinstrumenten erlernen, und sie taten es ohne Murren. Die Hautboisten bildeten jene Musikergruppe am Hofe eines Herrschers, die sich am universellsten einsetzen ließ.<sup>5</sup>
3. Regimentshautboisten-Bande: Deren Musiker waren einer speziellen Einheit zugeordnet und für das Musizieren im Rahmen militärischer wie nicht-militärischer Handlungen zuständig. Eine Mitwirkung in der Hofkapelle gehörte i. d. R. nicht zu ihrem Aufgabengebiet, doch mussten die Regimentshautboisten häufig die Hofhautboistenbande verstärken und dabei auch mit den Trompetern zusammenwirken. Unter den Regimentshautboisten waren ebenfalls viele in der Lage, ‚Nebeninstrumente‘ zu spielen.

Unsere Vorstellungen von der Leistungsfähigkeit und Leistungsbereitschaft der Trompeter stimmen nur partiell mit den Realitäten überein. Das kann nicht überraschen, da wir die Informationen im wesentlichen Angehörigen dieser Zunft verdanken. Zu nennen ist hier insbesondere Johann Ernst Altenburg, der mit seinem 1795 publizierten Buch „Versuch

einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst“ das Bild jener Berufsgruppe bis heute maßgeblich bestimmt. Dass seine Darstellung gleichsam als späte Rechtfertigungsschrift der Trompeterzunft angelegt und daher stark subjektiv geprägt ist, blieb bedauerlicher Weise nur allzu oft unberücksichtigt. Erst jetzt ist zudem der Nachweis gelungen, dass sich Altenburg bei vielen seiner Informationen gar nicht auf eigene Kenntnisse und Erfahrungen stützen konnte, sondern aus verschiedenen anderen Quellen schöpfte und manche Angabe nur dem Hörensagen verdankte.<sup>6</sup>

Im Laufe der Jahrhunderte hatten die Trompeter aufgrund der sog. Privilegien<sup>7</sup> eine bemerkenswerte soziale Vorrangstellung erlangt, auf die sie stolz waren und die sie bis zum Schluss – d. h. bis zur Abschaffung (bzw. besser: zum Auslaufen)<sup>8</sup> der Verordnungen um 1800 – mit allen Mitteln zu verteidigen suchten. Kernpunkt dieser Vorrechte war nicht zuletzt die Bestimmung, dass niemand sonst ihre Instrumente spielen durfte. Die Privilegierung bedeutete zugleich, dass Trompeter nicht gezwungen werden konnten, andere Instrumente zu erlernen, ebensowenig wie es möglich war, ihnen vorzuschreiben, mit nicht-zünftigen Musikern in einem Ensemble zusammenzuwirken.

Auf Seiten der Trompeter erfolgte die Anpassung an neue musikalische Erfordernisse alles andere als reibungslos. Die Bereitschaft, über das ihnen von alters her auferlegte Maß hinaus sich freiwillig musikalisch fortzubilden, Veränderungen zumindest passiv nachzuvollziehen, war kaum vorhanden. Das geht aus einem Schreiben hervor, das alle Gothaer Hof- und Feldtrompeter mit Datum vom 12. Juli 1696 an den Herzog Friedrich II. richteten.<sup>9</sup> Sie trugen ihrem Herzog jene

<sup>5</sup> Zur Bedeutung der Hautboisten für die Entwicklung der modernen Orchester vgl. Braun, Werner: Entwurf für eine Typologie der „Hautboisten“, in: Salmen, Walter (Hg.): Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel etc. 1971, S. 43–63.

<sup>6</sup> Vgl. die gerade erschienene Studie von Laubhold, Lars E.: Magie der Macht. Eine Quellenkritische Studie zu Johann Ernst Altenburgs Versuch einer Anleitung zur Heroisch-Musikalischen Trompeter- und Paukerzunft (Halle 1795), Würzburg 2009.

<sup>7</sup> Zur Geschichte und zur Bedeutung der Trompeter-Zunft und ihrer Privilegien vgl. Altenburg: Untersuchungen (wie Anm. 4), Bd. 1, Kap. I.2.

<sup>8</sup> Zum zeitlichen Ablauf der Auflösung des Trompeter-Zunftwesens vgl. ebda (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 67. Es dürfte mehr als eine zufällige Koinzidenz sein, dass die angesprochenen Umwälzungen sich just zu dem Zeitpunkt vollzogen, als sich das Heilige Römische Reich Deutscher Nation in Auflösung befand.

<sup>9</sup> Thüringisches Staatsarchiv Gotha (nachfolgend: ThStaG), Geheimes Archiv U. U. XXXV, Nr. 5, fol. 1r/v. Ich danke der Fritz Thyssen Stiftung Köln für die finanzielle Unterstützung der Archivarbeiten in Gotha und dem Thüringischen Staatsarchiv Gotha für die Genehmigung zur Einsichtnahme und Auswertung der Quellen.

Skrupel vor, „so wegen ein und des andern, so jetzo mit zur Capelle und Cammer=Music als Hautboist gezogen werden soll“ und mahnten zugleich „auch gnädigster Weisung und Schutzes unserer allergnädigst ertheilten Kayserlichen Privilegien“ ein. Sodann führten sie aus:

[...]

Wenn deroselben arme diener die doch sonst in Regarde Ihrer gdsten Hohen Herrschafft alß ihrer von Gott verliehenen Conduite nach bey hohen Herrn Höffen und rechtschaffenen Leuthen in guter Renommée stehen, durch solche Collegial=Gemeinschaft in höchste Verachtung gerathen, zumahlen, wenn solche Subjecte introduciret werden, so sich nicht in Fürstl: Capellen auffgehalten, sondern theils bloß als Pfeiffer, jederzeit gedienet, auch als Capell Musici praestanda zu praestiren nicht vermögen.

[...]

Juristisch offenbar sehr gut beraten, konzentrierten sich die Petenten auf besonders heikle Punkte. Wenn der Gothaer Herzog die Trompeter zwingen wollte, das Spiel von Streich- und Holzblasinstrumenten zu erlernen und mit Stadtmusikanten gemeinsam in der Kapelle zu musizieren, so verstieß er in der Tat zumindest gegen den Buchstaben der Trompeterprivilegien. Hinzu kam, dass, wie bereits erwähnt, der eigentliche Dienstherr aller Trompeter im Deutschen Reich der Kaiser in Wien war, der die Vertretung in Rechts- und Statusangelegenheiten an den jeweiligen Sächsischen Kurfürsten abgetreten hatte. In einer Stellungnahme des Sächsischen Hofmarschallamtes in Dresden hieß es dazu 1769:<sup>10</sup> „Der Chur Fürst zu Sachsen ist, als Reichs Erz-Marschall, derer Trompeter Oberster Patron und

Richter.“ Nun stand aber der Sächsische Kurfürst im Rang über dem Gothaer Herzog, dem unmittelbaren Vorgesetzten der Trompeter an seinem Hof. Friedrich II. und seine Nachfolger konnten ihnen mithin in der Sache nichts befehlen, sondern lediglich an ihre Bereitschaft appellieren, freiwillig auf die Einhaltung bestimmter Paragraphen der Privilegien zu verzichten bzw., gleichsam an diesen vorbei, sich den neuen Erfordernissen anzupassen.<sup>11</sup> Oder aber, es musste die zuständige Rechtsinstanz angerufen und eine Stellungnahme erbeten werden. Das hätte freilich eine jahrelange juristische Auseinandersetzung nach sich gezogen, deren Ausgang vorherzusehen war: Das hier in Rede stehende Ansinnen des Gothaer Herzogs wäre mit Sicherheit abgelehnt worden. So verzichtete Friedrich II. auf ein solches Verfahren, ganz sicher auch, weil er damals gerade einmal 26 Jahre alt war und erst drei Jahre zuvor selbständig die Regierungsgeschäfte angetreten hatte.<sup>12</sup>

Die zitierte Eingabe der Gothaer Trompeter stammt von 1696, man könnte mithin vermuten, die Situation habe sich in den folgenden Jahrzehnten entscheidend verändert. Das war indessen nicht der Fall. Bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus versuchten die Gothaer Trompeter weiterhin, ihre angestammten Privilegien zu verteidigen und wehrten sich gegen jedwede organisatorische wie musikalische Neuerung.

In den 1750er Jahren entbrannten zwischen den Kapellisten und den Trompetern langwierige Auseinandersetzungen darüber, wie die Gratifikationen herrschaftlicher Gäste aufzuteilen seien. Zugleich ging es dabei um die Art des Zusammenwirkens von Kapellisten und Trompetern und letztlich darum, wie weit die musikalischen Aktivitäten den veränderten Bedingungen angepasst werden dürften. In einem amtlichen

<sup>10</sup> Sächsisches Staatsarchiv Hauptstaatsarchiv Dresden (nachfolgend: SHstaD), Oberhofmarschallamt K XII Nr. 19a. Königl. Hof=Trompeter und Paucker betr. de Ao: 1758. usq. ad Ao: 1761; Nota die Privilegia der Hof- und Feld-Trompeter, auch Heer-Paucker und derselben Confirmation betr., fol. 31r. (Datum der Stellungnahme: 30. August 1764). Ich danke dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden für die Genehmigung zur Einsichtnahme und Auswertung der Quellen. Die Privilegien galten übrigens ausdrücklich auch in freien und Reichs-Städten; vgl. hierzu Altenburg.Versuch einer Anleitung (wie Anm. 3), S. 31f.

<sup>11</sup> Noch 1795 bekräftigte Altenburg (wie Anm. 3, S. 23), dass es den Trompetern verboten sei, in der Kirche mit Stadtpfeifern „weder die Trompete [zu] blasen, noch die Pauken [zu] schlagen“, fügte jedoch diplomatisch hinzu: „Andere Instrumente aber mit ihnen gemeinschaftlich zu blasen und zu spielen, steht ihnen jederzeit frey.“ Dass genau dies ein Fürst – oder später gar ein bürgerlicher Auftraggeber – hätte verlangen können, scheint außerhalb seiner Vorstellungskraft gelegen zu haben.

<sup>12</sup> Friedrich II. (1676–1732) stand als Regent 1691–93 unter Vormundschaft des Herzogs von Meiningen und des Herzogs von Röhmdildt.

Bericht vom 1. September 1751 hieß es, zwei Trompeter hätten sich darüber beklagt, dass der Kapellmeister sie in der Ausübung ihrer musikalischen Aktivitäten behindere. Eindrucksvoll beleuchtet das Dokument, wie kompliziert und heikel das Verhältnis zwischen den Trompetern und dem Kapellmeister – bei gemeinsamen Aktivitäten in der Kapelle ihr ‚musikalischer‘, nicht jedoch ihr rechtlicher Vorgesetzter – war.<sup>13</sup>

Actum Friedenstein den 1. Septbr. 1751

Melden sich acto bey'm Hochfürstl. Oberhoffmarschall Amte der Concert Trompeter Schreck und Trompeter Hien [...]. [...] überhaupt müssen sie mit nicht geringer Gemüths Kränckung sich über gedachten Cappellmeister [i. e. Georg Benda] beklagen, daß er sie von der Music bey' der Capelle ausschließen wolle, welches schon zu verschiedenen mahlen geschehen, und noch gantz kürztlich von ihm veranstaltet worden, daß als die Sängerin Galletin [i. e. Maria Elisabeth Gal[li]Jetti] eine Arie singen wollen, so sey' er der Concert Trompeter, von ihr ersuchet worden, zu blaßen, welches aber der Cappellmeister nicht geschehen, sondern statt der Trompette, durch die Waldhornisten dazu blaßen laßen; Er wolle auch nicht mehr zugeben, daß von denen übrigen Trompetern die Parthien bey' der Music gespielt werden, welches doch schon von undenckl. sey' üblich gewesen. Sie wollten daher bey' diesen umständen gehorsamst bitten oftgedachten Capellmeister dahin anzuweißen, daß er keine neüerung veranlaßen, [...].

Wie sollte ein Kapellmeister unter diesen Voraussetzungen die nur gelegentlich mitwirkenden Trompeter so in die Kapelle integrieren, dass sich ein Korpsgeist und ein einheitliches Leistungsniveau entwickelten, ohne die ein erfolgreiches gemeinsames Musizieren unmöglich war? Verkompliziert wurde die Sachlage dadurch, dass es für einen

Trompeter keinerlei Anreiz gab, in der Kapelle mitzuwirken oder gar in diese Formation überzuwechseln, jedenfalls nicht in den kleinen Duodezfürstentümern Deutschlands (die Situation mag an den größeren Höfen, etwa: Berlin, Dresden, Mannheim/München anders gewesen sein). Als Trompeter stand er ohnehin an der Spitze einer sozialen Hierarchie. Das Eintreten in die Hofkapelle beispielsweise hätte ihm vielleicht nominell ein etwas höheres Gehalt<sup>14</sup>, ansonsten aber nur Nachteile gebracht: einen sozialen und gesellschaftlichen Abstieg, den Verlust einiger bedeutsamer Statussymbole – Pferd; Montur; Stellung innerhalb des Militärs in Kriegszeiten; Anteil an Gratifikationen –, und zudem die Verpflichtung, sich Neuerungen gegenüber offen zu erweisen.<sup>15</sup>

Wie vielfältig die Aufgabenbereiche der Trompeter waren, belegen die historischen Dokumente ebenso wie die Ausführungen von Johann Ernst Altenburg. Freilich: die eigentlichen musikalischen Aktivitäten spielten lediglich eine untergeordnete Rolle und nahmen nur einen kleinen Teil der Dienstzeit eines Trompeters in Anspruch. Neben der Mitwirkung bei Manövern oder im Kriege (u. a. Signalgebung; Tätigkeit als Parlamentär) oblagen den Trompetern einerseits politisch-emblematische, andererseits im engeren Sinne musikalische Tätigkeiten:<sup>16</sup>

#### Musikalische Aufgaben

- 1) Daß sie des Mittags und Abends zur Tafel blasen, [...]
- 2) Musiciren sie, wenn die Herrschaft in Proceßion zur Assemblée kommt.
- 3) Bey verschiedenen Solennitäten, Ritterspielen und Tournerien;
- 4) Machen während der Tafel zwey, drey oder vier Trompeter zugleich ein Bicinium, Tricinum und Quatricinium.
- 5) Wird bey'm Gesundheitstrinken Touche geblasen und geschlagen.

<sup>13</sup> Universitäts- und Forschungsbibliothek Gotha (nachfolgend: UFBG), Chart. A 1333, Nr. 1, fol. 2r–3r. Ich danke für die Genehmigung zur Durchsicht der Dokumente und der Veröffentlichung der Ergebnisse.

<sup>14</sup> Unter Verzicht allerdings auf freie Kost und Logis, die den Trompetern gewährt wurden.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu ausführlich Ahrens, Christian: „Zu Gotha ist eine gute Kapelle ...“ Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts (= Friedenstein-Forschungen 4), Stuttgart 2009, S. 137–144. Wenn Lars E. Laubhold (Magie der Macht. Eine Quellenkritische Studie zu Johann Ernst Altenburgs Versuch einer Anleitung zur Heroisch-Musikalischen Trompeter- und Paukerzunft (Halle 1795), S. 97f.) die Ansicht vertritt, die Privilegien hätten nicht zu einer Bevorrechtung und Besserstellung der Trompeter geführt, so ist ihm entschieden zu widersprechen.

<sup>16</sup> Zitiert nach Altenburg: Versuch (wie Anm. 3), S. 27ff.

#### Militärisch-politische Aufgaben

- 1) Die Abgesandten zur Audienz einzuholen.
- 2) Diese sowol als andere Große zur Tafel einzuladen.
- 3) Auf der Reise die herrschaftlichen Quartiere vorher zu reguliren.
- 4) Die Aufsicht, sonderlich während der Tafel, über die Livredienten zu haben.
- 5) Werden sie auch in wichtigen Angelegenheiten versendet, weshalb ihnen auch gewöhnlich ein Reitpferd gehalten wird [...].

Es ist symptomatisch, dass von der musikalischen Leistungsfähigkeit an keiner Stelle der Privilegien die Rede ist, dass aber auch die Angehörigen der Trompeterzunft diesem Aspekt offenkundig keinerlei Bedeutung zumaßen. Welche negativen Auswirkungen das Standesbewusstsein der Trompeter auf das allgemeine Musizieren an einem deutschen Hof im 18. Jahrhundert haben konnte, lässt sich Dokumenten aus Gotha entnehmen. Zwar erwartete man dort von den Trompetern, dass sie das Spiel der Bratsche erlernten, doch waren die Erfolge offenkundig eher gering. Denn der damalige Kapellmeister Georg Benda (1722–1795) schlug 1775 entgegen den Usancen und dem ausdrücklichen Wunsch des Oberhofmarschallamtes vor, einen erfahrenen und versierten Bratschisten fest anzustellen. Letztlich entsprach man dem Wunsch des Kapellmeisters, doch erteilte die Verwaltung ihm einen Verweis, weil er nicht dafür gesorgt habe, dass „immer ein und anderer [...] Trompeter, sich gar genugsam habitiret hätte, damit es einer besondern Besetzung berührten musicalischen Instrumentes anitzo nicht bedürffe.“ Zugleich schärfte man ihm nachdrücklich ein:<sup>17</sup>

Hiernächst aber möchte auch noch der Capelldirector Benda zugleich anzuweisen seyn, forthin dafür möglichst Sorge zu tragen, daß so wohl der izeige Trompeter [Johann Conrad]

Nagel, als die künftig anzunehmenden Trompeter, sich alles Fleißes dahin bestreben müßten, daß sie bey der Bratsche, und anderen musicalischen Instrumenten in Herzogl. Capelle gebraucht werden können.

Benda hatte sicher gute Gründe für seine Entscheidung, die auf einschlägigen negativen Erfahrungen seit seinem Dienstantritt im Jahre 1750 beruht haben dürfte. Augenscheinlich war er sich der Gefahr bewusst, dass diese weithin übliche Besetzungspraxis negative Auswirkungen auf die Leistungsfähigkeit der Hofkapelle insgesamt haben musste. Weil die Trompeter ohne sonderliche Lust das Bratschenspiel erlernten und ihre Erfolge unbefriedigend waren, mussten die Komponisten die Anforderungen in den entsprechenden Partien diesem geringen Leistungsstandard anpassen. Das wiederum hatte zur Folge, dass sich nur selten geschickte und engagierte Musiker zum Spiel dieses Instrumentes bereit fanden.<sup>18</sup> Hierin könnte eine Erklärung dafür liegen, dass die Schwierigkeitsgrade der Bratschenpartien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so auffallend stark differieren und dass sie in vielen Fällen deutlich hinter denen für die übrigen Streichinstrumente zurückbleiben. Es ist im übrigen bemerkenswert, dass nicht die Verwaltung auf Intervention des Herzogs einen Trompeter anwies, sich entsprechende Fähigkeiten im Spiel der Bratsche anzueignen, sondern dass man es – natürlich in voller Kenntnis der komplexen rechtlichen Lage – dem Kapellmeister überließ, dieses Ziel auf nicht näher bestimmte Art und Weise zu erreichen. Bewusst oder nicht, das Oberhofmarschallamt argumentierte ganz im Sinne der Trompeter. Denn durch die Weiterführung des bisherigen Besetzungsverfahrens verhinderte man unliebsame, d. h. leistungsfähigere, Konkurrenz und zugleich die Beseitigung eines ‚Alleinstellungsmerkmals‘ der aus der Trompeterzunft stammenden Bratschisten. Ob und inwieweit die beschriebene Gothaer Verfahrensweise auch für andere Höfe Gültigkeit hatte, muss derzeit offen bleiben

<sup>17</sup> UFBG, Chart. A 1332, Nr. 12, Acta die Annehmung des zeithero gewesenen Bratschisten Reinhardt bey allhiesiger Hoff=Capelle und deßen ausgeworfener einsteuiger Gehalt betr. 1776, fol. 2r–3r.

<sup>18</sup> Auf diese Problematik hatte bereits Johann Joachim Quantz (Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, 3. Auflage 1789/Reprint Kassel etc. 1953, S. 207f.) in aller Deutlichkeit hingewiesen.

(in der untenstehenden Liste aus Dresden beispielsweise sind Trompeter aufgeführt, die nicht zugleich Viola spielten). Aber es ist schon bemerkenswert, dass Johann Joachim Quantz genau diese Problematik ausführlich darstellte und diskutierte.<sup>19</sup> Trotz dieser beinahe absurd anmutenden Gegebenheiten war es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielerorts

üblich, dass sich Trompeter auf weiteren Instrumenten vervollkommneten. So findet sich in den einschlägigen Dresdner Unterlagen eine Aufstellung des General-Majors Ernst de Possern aus dem Jahre 1789, in der er jene „bey der Chur Fürstl: Sächß: Garde du Corps stehenden Trompeters“ aufführte, die sich „um die Erhaltung der dermahlen [d. h. aktuell] vacanten Hof=Trompeter Stelle unterthänigst gemeldet“.<sup>20</sup>

Compagnie.	Charge.	Nahmen.	Alter.	Maaß.	Vater-Land.	Religion.	Frau.	Kinder.	Dienst-Zeit.	Was derselbe ausserdem noch vor musicalische Instrumente spielt.	Annot.
Leib Compagnie	Trompeter.	Carl Friedrich Bachmann.	31	71 [Fuß]	Sachßen [...]zahl bey Annaberg.	Ev.	1	–	10. Jahre 8. Monath	Corno, Violine und Cello.	
Obrist [?]	Trompeter.	Christian Friedrich Lau.	23	70 [Fuß]	Sachßen Stadt Dreßden.	Ev.	1	–	4. Jahre 3. Monath	Violine, Horn und Flöte.	
Rittmeisters von [?]	Trompeter.	Johann george Klemm.	30	77 [Fuß]	Sachßen Stadt Radeburg.	Ev.	1	5	13. jahre 10. Monath	Violine und Viola.	
Vacante Schulche Comp.	Trompeter.	Johann Carl Schenck.	31	76 1/2 [Fuß]	Sachßen Stadt Calau.	Ev.	1	1	13. Jahre 4. Monath	Violine, Viola, Clavier und Waldhorn.	

De facto war auf freiwilliger Basis seit Jahrzehnten Usus, was erst um 1800 zur Regel wurde: dass Trompeter auch das Spiel anderer Instrumente erlernten, um ihre Aussichten auf eine Anstellung zu verbessern.<sup>21</sup> Denn es zeigte sich rasch, dass sie ohne entsprechende, weitreichende Fähigkeiten auf dem freien Markt nicht die geringste Chance hatten, als Musiker zu reüssieren. Hierzu eine Zeitungsanzeige von 1817 aus Leipzig:

**Leipziger Zeitung, 09.08.1817, S. 1774**

Es werden bey dem Königl. Preuß. 6ten Dragoner=Regimente, einige geschickte Trompeter gesucht. [...] Die erste Bedingung von seiten des Regiments ist: Fertigkeit auf der Trompete und einigen andern Instrumenten, ein guter gesunder Körperbau und Zeugnisse der Lehrer und Obrigkeit. [...] Petershaym bey Calau in der Nieder=Lausitz, den 1ten Oct. 1817

<sup>19</sup> Vgl. hierzu auch Ahrens: Gotha (wie Anm. 13), S. 60ff.

<sup>20</sup> SHStad, Oberhofmarschallamt K XII Br. 21 Acta, die Hof=Trompeter betreffend. 1715–1840, fol. 68.

<sup>21</sup> Dass manche Mitglieder der Trompeterzunft diese Entwicklung anders beurteilten, als ihre Konkurrenten und selbst am Ende des 18. Jahrhunderts keine Notwendigkeit sahen, sich den Erfordernissen der neuen Zeit anzupassen, erhellt aus einer Mitteilung von J. E. Altenburg aus dem Jahre 1795. In seiner ‚Verteidigungsschrift‘ (Versuch [wie Anm. 3], S. 64) listet er die insgesamt zehn Trompeter und einen Pauker am Dresdner Hof auf, ohne auch nur in einem einzigen Falle darauf hinzuweisen, ob der Betreffende ein Nebeninstrument beherrschte. Statt dessen findet sich beim Pauker Johann Nicolaus Geiße der Zusatz, „ist zugleich ein guter Mathematicus.“



In Auftrag des Regiments=Commandeur von Rotberg,  
Premierlieutenant und Adjutant  
im Königl. Preuß. 6ten Dragoner=Regiment.  
Gegenwärtig auf Urlaub.

Die Aufgeschlossenheit gegenüber Neuerungen musste den Trompetern umso schwerer fallen, als sich an der Verwendungsart ihres ‚Hauptinstrumentes‘ kaum etwas geändert hatte. Die musikalische Substanz blieb vor der Erfindung von Klappenhörnern und Ventiltrompeten praktisch unverändert: Noch immer handelte es sich um Naturtoninstrumente, folgte ihr Einsatz denselben Regeln wie Jahrhunderte zuvor. Das macht der Beginn einer Annonce aus Leipzig vom April 1802 deutlich, in der ein gewisser Carl Friedrich Günther aus Torgau „Musik für Trompeten und Paucken“ ankündigte. Alternativ bot er auch Stücke für vier Trompeten und Pauken an, wobei auf die Pauken verzichtet werden konnte:

**Leipziger Zeitung, [?].04.1802, S. 611**

Musik für Trompeten und Paucken. Musik dieser Art kommt selten zum Vorschein, und ist keiner großen Kritik unterworfen, indem der innere Gehalt und das Mechanische der Trompete hinlänglich bekannt ist. Doch dieses Instrument erhält sich in seiner alten Würde, und hat bey großer Musik wie auch einzeln sich unentbehrlich gemacht. Den Trompeter=Chören der resp. Cavallerie=Regimenter, oder wer sonst mit diesen Instrumenten chormäßig eingerichtet ist, empfehle ich 24 Piecen mit 8 Trompeten und Paucken, als: Märsche, Allegros, Mazes [?], Menuetten, Polonoisen, Ländrische, Walzer, Jagdstücke, Janitscharen=Märsche, Angloisen u. d. gl. gut geschrieben für 1 Lbthlr. [Laubthaler = 1 Thlr. 15 Gr. = 1 5/8 Thlr.]. Auf ähnliche Art empfehle ich noch 20 andre Piecen, mit 4 Trompeten und Paucken um den

nämlichen Preis. Sollte jemand diese Stücke ohne Paucken verlangen, so ist der Preis nicht minder 1 Laubthaler. Briefe und Gelder werden frey erbeten. Torgau im Monat April 1802. Carl Friedrich Günther.

Den Einschränkungen infolge des begrenzten Tonvorrats versuchte man zunächst dadurch entgegenzuwirken, dass man Instrumente mit möglichst vielen unterschiedlichen Stimmungen kombinierte (das propagierte Hector Berlioz einige Jahrzehnte später in seiner Instrumentationslehre<sup>22</sup>, namentlich für die weiterhin im Sinfonie- und Opern-orchester verwendeten Naturhörner). Hier ein Beleg aus Gotha von 1825:

**Gothaisches Intelligenzblatt, Nr. 42, 21.10.1825, S. 475**  
12 Pieces neunstimmige Jägermusik für 1 Flügelhorn<sup>23</sup> in B, 2 in F, 1 in D, 1 in Es, 1 in G, Klappenhorn, Trompete und Posaune, Preis 1 Thlr. 10 gl., componirt von H. J. Golde.

\*

Eine entscheidende Voraussetzung für das Prosperieren der Militärorchester im 19. Jahrhundert war ihre Flexibilität, und zwar sowohl hinsichtlich der Besetzung – wofür die Beherrschung mehrerer Instrumente Voraussetzung war –, als auch hinsichtlich des Repertoires. Besetzungstechnisch lassen sich insgesamt sechs verschiedene Formationen nachweisen:<sup>24</sup>

1. reine Harmoniemusik – Holzblasinstrumente incl. Hörner
2. erweiterte Harmoniemusik – Holzblasinstrumente und Hörner incl. einiger zusätzlicher Blechblasinstrumente, vornehmlich für den Bassbereich (Serpent; Posaune); ggf. incl. Janitscharenmusik

<sup>22</sup> Berlioz, Hector: Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905, S. 274f.

<sup>23</sup> Der Terminus bezeichnete vor der Erfindung der sog. Ventil-Flügelhörner ein halbmondartig gewundenes, kurzes Naturhorn aus Messing; vgl. Krünitz, Johann Georg: Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- u. Landwirthschaft, Berlin 1773–1858, Bd. 28, Berlin 1783, S. 399 (<http://www.kruenitz1.uni-trier.de>).

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Keldany-Mohr, Irmgard: „Unterhaltungsmusik“ als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 47), Regensburg 1977, S. 94f. Die Autorin stützt sich weitestgehend auf Material aus München und setzt den Zeitpunkt des hier thematisierten Umbruchs in der Militärmusik erst um 1850 an, mithin einige Jahrzehnte zu spät. Zu Entwicklung und Funktion der Harmoniemusik vgl. Hofer, Achim: Artikel „Harmoniemusik“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 4, Kassel et. 1996, Sp. 153–167.



3. reines Blechbläserensemble („Messingmusik“, „Hornmusik“)
4. gemischtes Bläserorchester
5. reine Streichermusik – oft incl. Hörner (und ggf. auch Pauken)<sup>25</sup>
6. gemischtes Streicher-/Bläserensemble in unterschiedlicher Größe; vom Salon- bis zum Sinfonieorchester

Wechselnde Besetzungen innerhalb ein und derselben Formation erwiesen sich als notwendig, um den Wünschen des Publikums Rechnung tragen zu können – ein Aspekt, der in der Praxis der alten Trompetercorps überhaupt keine Rolle gespielt hatte. Denn deren Musik hatte nicht die musikalische Erbauung eines bestimmten Publikums zum Ziel, sondern erfüllte vornehmlich einen emblematisch-politischen Zweck. Sie diente in erster Linie der „repraesentatio majestatis“ und symbolisierte die Macht des jeweiligen Fürsten und seine Stellung innerhalb des Herrscher-Kollegiums.<sup>26</sup> Mit aller Deutlichkeit sprach Johann Ernst Altenburg diesen Aspekt 1795 in seiner Abhandlung an:<sup>27</sup>

Hat auch ein Fürst eine noch so gute Capelle, Jägerey, Marstall und andere dergleichen Ministeriales, und hält nicht wenigstens ein Chor Trompeter und Pauker; so scheidet, meines Erachtens, an der Vollkommenheit seines Hofstaats [sic!] etwas zu fehlen.

Nach 1800 trat in dieser Beziehung ein fundamentaler Wandel ein: Im Hinblick auf die nunmehr angestrebte Vielfalt der

Besetzungen suchten die militärischen Vorgesetzten die neu anzustellenden Musiker explizit nach deren musikalischer Leistungsfähigkeit aus. Hierzu zwei Stellenanzeigen aus Leipzig:

**Leipziger Zeitung, Nr. 354, Beilage, 19.12.1848, S. 8114**

Ein Musiker, welcher ein Blasinstrument spielt, dabei aber fester Orchestergeiger sein muß, sich übrigens bloß auf ein Jahr verbindlich zu machen braucht, findet eine Anstellung beim Musikchor des III. Infanterie-Regiments Prinz Georg, und hat sich anzumelden beim Regiments-Adjutanten von Tschirschki in Zwickau.

**Leipziger Zeitung, Nr. 58, Beilage, 27.02.1850, S. 1029**

Beim Königl. Hannoverschen 2. leichten Bataillon, Garnison in Hameln, ist die Stelle eines Klappenhornisten, der ebenfalls auch Geige spielen kann, vacant. Der Gehalt ist mit guten Neben=Verdiensten verbunden. Darauf Reflectirende wollen sich vörderst in frankirten Briefen an den Unterzeichneten wenden.

Moritz Tittel, Musikmeister des 2. Königl. Hannoverschen leichten Bataillons.

Die Wünsche des Publikums zielten auf ein Höchstmaß an Abwechslung, und zwar möglichst ohne großen zeitlichen Vorlauf. Die Musiker sollten ihr Programm sozusagen auf Zuruf gestalten und ad hoc den Bedürfnissen anpassen.<sup>28</sup>

Auch zu diesem Aspekt seien einige Zeitungsdokumente aus der Zeit zwischen 1823 und 1838 zitiert.

<sup>25</sup> Keldany-Mohr (Unterhaltungsmusik [wie Anm. 19], S. 95) behauptet, die Streicherbesetzung habe sich in der „volkstümlichen Musikpflege“ erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchsetzen können. Die Veranstaltungs- und Konzertanzeigen in mitteldeutschen Zeitungen belegen jedoch, dass sich dieser Prozess bereits ein halbes Jahrhundert früher vollzog, und zwar sowohl für die Stadtmusikchöre wie die Militärmusikformationen.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Henze-Döhring, Sabine: Der Stellenwert der Musik im höfischen Zeremoniell, in: Riepe, Juliane (Hg.): Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den Sächsisch-Albertinischen Herzoghöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg, Hamburg 2003, S. 23–32; Riepe, Juliane: Hofmusik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts, in: Händel-Jahrbuch 49 (2003), Kassel etc. 2003, S. 27–52, sowie Ahrens: Gotha (wie Anm. 13), S. 291–296.

<sup>27</sup> Altenburg: Versuch (wie Anm. 3), S. 26.

<sup>28</sup> Die Feststellung von Keldany-Mohr (Unterhaltungsmusik [wie Anm. 22], S. 80), die Programmteile seien streng geschieden worden und es habe in Tanzveranstaltungen keine „Programmeinlagen“ gegeben, basiert anscheinend auf einer lokalen Sonderentwicklung in München und lässt sich zweifellos nicht verallgemeinern. Zum Wirken von Militärmusikensembles in Berlin vgl. Mahling, Christoph Helmut: Zum „Musikbetrieb“ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), S. 27–284, hier S. 86–97.

**Gothaisches Intelligenzblatt, Nr. 13, 28.03.1823, S. 121f.**

Der Winter mit seinen tristen Tagen ist nun entflohen, und schon hat uns der holde Frühling begrüßt; so will ich denn auch hiermit alle Freunde ländlichen Vergnügens freundlich begrüßen, und sie den 2ten Ostertag, als den 31sten d. M. zu einem Concert, Abendessen und Ball ergebenst einladen. Die Musik dabey besorgt das in Langensalza und Mühlhausen stehende Trompeter=Chor. Der Anfang ist genannten Tages Nachmittags 4 Uhr, und der Eintrittspreis 1 Kopfstück [5 Groschen 8 Pfennig]. [...]

J. G. Kreutzburg, Gastwirth im goldenen Löwen zu Tonna.

**Regierungs- und Intelligenzblatt für das Herzogthum Gotha, Nr. 14, 09.04.1830, Sp. 285f.**

[gewöhnliche musikalische Unterhaltungen, „ausgeführt vom Regiments=Hautboisten=Corps, im Local der Altschützen=Gesellschaft auf hiesigem Schützenhofe“; „und sollen dieselben mit Tanz= und Concertmusik abwechseln, je nachdem sich der Wunsch der anwesenden Gesellschaft ausspricht.“]

**Leipziger Zeitung, 19.11.1833, S. 2916**

Ganz ergebenste Einladung.

Zu seiner Kirmes, Sonntag, Montag, Dienstag und Mittwoch als den 24., 25., 26. und 27. Nov., wobei das geehrte Musikcorps des 2. Schützenbataillons mit Concert= und Tanzmusik bedienen wird, ladet seine Gönner und Freunde unter dem Versprechen guter und prompter Bedienung sowol [sic!] mit warmen als kalten Speisen und Getränken, portionsweise, ganz ergebenst ein und bitte um zahlreichen geehrten Besuch.

Ernst Reinhardt in Lützschena.

**Leipziger Zeitung, Nr. 212, Beilage, 30.07.1848, S. 4910**

Extra=Concert

auf dem Collberg bei Oschatz

kommende Mittwoch den 2. August; aufgeführt vom Herrn Stadtmusikdirector Zöllner aus Döbeln.

I. Theil: Streichmusik. II. Theil: Militairmusik.

Anfang Mittag 4 Uhr. Entré à Person 2 1/2 Ngr.

hierzu ladet ganz ergebenst ein Gfr. [Gefreiter] Lettau.

\*

Die Militärmusiker profitierten von zwei Entwicklungen, die wohl unabhängig voneinander und auch etwas zeitversetzt abliefen, die sich aber in ihren Wirkungen gegenseitig verstärkten: vom Ende der Trompeterprivilegien und von der Erfindung verbesserter Blechblasinstrumente – zunächst mit Klappen (um 1800), dann mit Ventilen (um 1815).<sup>29</sup> Einerseits war nach 1800 die auf den Privilegien beruhende Vormachtstellung der Trompeter gegenüber ihren Musikerkollegen aus den anderen Formationen – am Hof: Kapelle; Hautboisten-corps; in der Stadt und auf dem Lande: Stadtmusiker – gebrochen; im Konkurrenzkampf zählte nicht mehr die Zugehörigkeit zu einem privilegierten Berufsstand, sondern allein das musikalische Niveau. Es verfiel nicht mehr, darauf zu beharren, dass die Privilegien den nicht bevorrechteten Personen die Verwendung von Trompeten und Pauken verwehrten. Damit konnte man sich aber auch nicht mehr darauf berufen, dass bestimmte nicht-musikalische Privilegien – wie die bevorzugte Besoldung der Trompeter selbst dann, wenn sie zusammen mit anderen in der Kapelle musizierten<sup>30</sup> – weiterhin Bestand haben sollten. Infrage gestellt wurde nun auch die finanzielle und rechtliche Gleichbehandlung aller Trompeter innerhalb eines Corps. Wer nicht einmal Noten lesen konnte und lediglich imstande war, die militärischen Signale auswendig zu blasen und allenfalls die tiefste Stimme, den Flattergrob, in einer Komposition auszuführen, erhielt – zumindest idealiter – ebenso viel wie der, der die schwierigen Clarinpartien zu spielen hatte, in jedem Falle war er seinen Kollegen hinsichtlich des gesellschaftlichen Ranges gleichgestellt. Das war solange kein Problem, wie die Privilegien zuverlässig verhinderten, dass andere, leistungswilligere Musiker den Trompetern Konkurrenz machten. Um 1800 jedoch wurden diese Schutzmechanismen zunehmend ausgehöhlt, noch bevor die Privilegien selbst offiziell

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Ahrens, Christian: Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen, Kassel etc. 1986, S. 54f.

<sup>30</sup> Vgl. Ahrens: Gotha (wie Anm. 13), Kap. 3.

außer Kraft gesetzt wurden. Gothaer Quellen belegen, dass in zunehmendem Maße Hautboisten – und zwar auch solche aus den Regimentern – das Spiel von Trompeten und Pauken übernahmen und in dieser Funktion an den verschiedensten musikalischen Darbietungen mitwirkten. So listeten zwei Gothaer Regiments-Hautboisten Anfang 1806 folgende musikalischen Zusatzaktivitäten im Rahmen der Hofkapelle auf:<sup>31</sup>

Auf gnädigsten Befehl haben wir hier und in Altenburg beÿ nachstehende Tage Trompete geblaßen in Concerten und Proben wie folget. Wovon uns jedesmal 8 gl. [Gr., d. h.: 1/3 Thaler] a Berson [sic! Person] verwilliget worden. [...]

Summe: 22 thlr.

J. H. Geÿer

J. G. Vierig

Hautboisten beÿm hiesigen Leib Regiment

Insgesamt spielten die beiden Musiker 14mal in Hofkonzerten (einschl. der jeweiligen ein bis zwei Proben) mit, einmal in der Kirchenmusik und zweimal bei Tafelmusiken.

Wie weit die traditionellen gesellschaftlichen Strukturen mancherorts bereits vor der offiziellen Abschaffung der Privilegien – für das Heerwesen in Preußen beispielsweise im November 1810 – aufgeweicht waren, lässt sich einem Dokument aus Berlin aus dem Jahre 1810 entnehmen.<sup>32</sup> In vielen Städten war es offenkundig üblich, dass „invalide Hautboisten und Trompeter als Stadt-Musikanten“ mit der Befugnis ausgestattet wurden, aufgrund einer tributpflichtigen Genehmigung Privatleuten auf eigene Rechnung ihre musikalischen Dienste zu offerieren und dafür nach feststehenden Tarifen entlohnt zu werden. Hautboisten und Trompeter als direkte Konkurrenten, dazu noch in der Funktion von Stadtmusikanten – das muss für die Trompeter einem unglaublichen gesellschaftlichen Absturz gleichgekommen sein.

Dass die Leistungsfähigkeit der meisten Trompeter bis zum Auslaufen der Privilegien deutlich geringer war als die ihrer Kollegen, ist vielfach belegt und führte zu teilweise erbitterten und über Jahre andauernden Auseinandersetzungen. Die Veränderungen Ende des 18. Jahrhunderts zwangen die Trompeter dazu, sich neu zu orientieren, leistungsmäßig wie instrumententechnisch. Wohl eher nolens volens akzeptierten sie die Pflicht, andere Instrumente zu erlernen, wollten sie sich angesichts der neuen Bedingungen einigermaßen behaupten. Denn es half wenig, sich darauf zu berufen, dass man mit dem Abblasen der Militärsignale eine ebenso wichtige musikalisch-politische Funktion erfülle wie jene Musiker, die in einem Sinfonie- oder Opernorchester mitwirkten.

Andererseits aber bot sich mit der raschen Übernahme der modernen Blechblasinstrumente die Chance, auf dem ureigensten Betätigungsfeld gleichsam eine neue Monopolstellung zu erringen. Das war zwar für die meisten Trompeter damit verbunden, dass sie nun doch zusätzlich das Spiel anderer Instrumente übernehmen mussten. Durch die Flexibilität jedoch erschlossen sie sich völlig neue Einsatzbereiche. Sie wirkten nicht mehr nur in der eigentlichen Militärmusik mit, sondern ließen sich anstelle oder im Zusammenwirken mit Musikern anderer Formationen (z. B. Stadtmusikern) universell einsetzen. Das bestätigt die Danksagung eines sächsischen Kantors von 1843:

**Leipziger Zeitung, September 1843, S. 3620**

Dem vortrefflichen Musikchor des 2. Linien=Inf.=Regiments Prinz Georg, mit welchem ich die Ehre hatte bei dem hiesigen Erntefeste die Kirchenmusik aufzuführen, sage ich für die am gedachten Tage bewährten gediegenen Leistungen nochmals den schuldigsten Dank.

Geringswalde, den 12. September 1843.

Ernst Friedrich John, Cantor.

<sup>31</sup> ThStaG, Kammerrechnungen 1705/06 – Beleg; Beleg Nr. 2312; o. D. [Ende Januar 1806]. Die Abrechnung umfasst den Zeitraum vom 3. Oktober 1805 bis zum 16. Januar 1806.

<sup>32</sup> Sachs, Curt: Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten an den Kirchen städtischen Patronats nebst Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte Berlins, Berlin 1908, Dok. Nr. 121, S. 262f.

Das gemeinschaftliche Musizieren von Militär- und Stadtmusikern, früher ausdrücklich und unter Strafandrohung verboten, stellte nach 1800 eher die Regel dar. Und es spricht vieles dafür, dass diese Situation von allen Beteiligten keineswegs ausschließlich als harter, unerbittlicher Konkurrenzkampf empfunden wurde (wie u. a. von Martin Wolschke postuliert<sup>33</sup>). Vielmehr nutzte man die zahlreichen Kooperationsmöglichkeiten, die mancherorts überhaupt erst die Voraussetzungen dafür schufen, dass größere Chor- und Orchesterwerke zur Aufführung kommen konnten:

**Leipziger Zeitung, 08.08.1840, S. 2950**

Außerordentliches Concert

im

Garten des Schützenhauses

von sämmtlichen Militair- und Civil=Musikchören

Leipzigs,

Montag den 10. August.

Um den öfters ausgesprochene Wünschen eines geehrten Publikums nachzukommen, werden Unterzeichnete Montag den 10. Aug. im Garten des Schützenhauses ein außerordentliches Concert veranstalten, bei welchem die Militair- und Civil=Musikchöre Leipzigs, 120 Mann an der Zahl, wirksam sein werden; außer den dieser Besetzung entsprechenden Musikstücken erlauben wir uns noch besonders aufmerksam zu machen auf Beethovens C-moll-Symphonie, Mendelssohn=Bartholdy's Overture: Meeresstille und glückliche Fahrt, sowie auch auf ein Solo für Violon=Cello von Dotzauer, und Variationen für 2 Ventiltrompeten von Wittmann. Mit dieser Anzeige verbinden wir zugleich die Bitte, uns durch einen recht zahlreichen Besuch erfreuen zu wollen.

Entrée à Person 4 Gr. Anfang 6 Uhr.

Sämmtliche Musikchöre.

**Leipziger Zeitung, 20(?)05.1842, Beilage S. 1944**

Zum Besten der Abgebrannten in Hamburg

grosses

Vocal- und Instrumental-Concert,

in der grossen Wirthschaft des grossen Gartens, gegeben

Dienstags, den 24. Mai 1842

von dem Musikchor des Reg. vac. Prinz Maximilian, mit güti-  
ger Unterstützung der Dresdner Liedertafel und sämmtlicher  
Mitglieder des Orpheus, so wie der Signalisten des königl.  
Sächs. Artillerie=Corps.

Programm:

Choral: Auf singt dem Herrn ein neues Lied, Dichtung von  
Sachse, Musik von Julius Otto.

Erster Theil.

Ouverture zur Zauberflöte, von Mozart.

Introduction aus: il posto abbandonato, von Mercadante.

Die Liebe, Chorgesang von Cherubini.

Ouverture aus Oberon, von C. M. v. Weber.

Arie aus Somnambule, von Bellini.

Des Knaben Berglied, von Ferd. Adam.

Duett und Finale aus Lucrezia Borgia, von Donizetti.

Potpourri aus Czaar und Zimmermann. Von Lortzing.

Das deutsche Lied, von Julius Otto.

Zweiter Theil.

Grosse Ouverture (Nr. 3) zu Leonore, von Beethoven.

Chor und Scene aus Parisina, von Donizetti.

Die Capelle, von C. Kreutzer.

Ouverture, Klänge aus Osten, von Marschner.

Terzett aus Lucrezia Borgia, von Donizetti.

Der Jäger Abschied, von Mendelssohn-Bartholdy.

Finale aus Don Juan (1. Act), von Mozart.

Cavatine aus dem Barbier von Sevilla, von Rossini.

Vaterlandslied, nach einer Melodie aus der Oper: Der Trom-  
peter und die Jüdin, von Marschner.

Anfang Nachmittags 4 Uhr. Entrée nach Belieben.

Wilhelm Hartung.

<sup>33</sup> Vgl. Wolschke, Martin: Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 59), Regensburg 1981, S. 66 und S. 103. Der Autor selbst zitiert (S. 83) bemerkenswerter Weise ein Dokument aus Bitterfeld von 1815, das seine These widerlegt: der Lehrbrief eines Stadtmusikgesellen wurde von drei Stadtmusikern, einem Kammermusiker (d. h. dem Mitglied einer Hofkapelle) und vier Hautboisten unterschrieben.

In der Tat sahen auch die hochrangigen Mitglieder einer 1843 vom Preußischen „Ministerium der geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten“ eingesetzten Kommission, die Vorschläge für eine Reorganisation der „Kunstangelegenheiten“ erarbeiten sollten, in der Verbindung von Stadt- und Militärmusik ein wichtiges und geeignetes Mittel, die musikalische Erziehung des Volkes voranzutreiben und dessen Interesse für die Musik zu mehren.<sup>34</sup>

Mit der raschen Übernahme der modernen Blechblasinstrumente gelang es den Militärmusikern, sich eine Vormachtstellung zu erobern. Denn in dem Maße, in dem die Perfektionierung der Blechblasinstrumente zunahm, wuchsen Wirkung und Bedeutung der ‚Messingmusik‘ stark an. Es zeigte sich, dass geschickte Arrangements für diese Formationen größere Wirkungen beim Publikum erzielten, als das ‚normalen‘ Orchestern möglich war, selbst wenn diese noch so leistungsfähig waren. Und da die Militärmusiker sich besonders früh mit den Eigenheiten der neuen Modelle vertraut machten, deren technische Schwierigkeiten meisterten und ein hohes Maß an Virtuosität entwickelten, waren sie ihren Kollegen in den Orchestern gegenüber deutlich im Vorteil.

Die Leistungsfähigkeit österreichischer Militärmusiker beschrieb ein Rezensent aus Brünn 1845 folgendermaßen:

#### **AWMz 1845, S. 364**

V\*\*\*x. [Bericht aus Brünn vom 25.7.1845]

[...] Die Musik=Kapelle des hier garnisonirenden 12. Jäger=Bataillons nimmt in letzterer Zeit bei ihren Productionen im Augarten durch Aufführung S c h u b e r t'scher Lieder (für Blechmusik sehr effectvoll arrangirt von ihrem wakeren [sic!] Kapellmeister Hrn. Jakob B u r c z i n s k y) die besondere Aufmerksamkeit aller Musikfreunde in Anspruch. Wir hörten bereits den „Zwerg“, den „Wanderer“ und den „Erkönig“, welche letzterem sowohl hinsichtlich des Arrangements als auch der Aufführung der Preis gebührt. Wir überlassen

es dem Ermessen eines jeden Sachverständigen, welche Ausdauer und welcher Kraftaufwand dazu erforderlich wird, S c h u b e r t's „Erkönig“ auf Blechinstrumenten durchzuführen, ohne dem vom Componisten vorgezeichneten Tempo den geringsten Eintrag zu thun. Auch in allen übrigen Leistungen dieser Musikkapelle herrscht eine Präcision, die gar keinen Wunsch mehr übrig läßt. [...]

Drei Aspekte waren für die Einschätzung derartiger Produktionen von Bedeutung: zum einen die Assoziation mit der menschlichen Stimme, die bei Blechblasinstrumenten – namentlich denen im mittleren Register – naturgegebener Maßen größer ist als bei Streichinstrumenten, größer selbst als bei Holzblasinstrumenten (mit Ausnahme der Klarinetten); zum anderen die dynamische Bandbreite derartiger Aufführungen, die sowohl im Freien als auch in Sälen eine ungeheure Faszination ausübten; und schließlich die erstaunliche Virtuosität, die sich bei den Interpretationen durch besonders versierte und geschulte Militärmusikformationen bewundern ließ.<sup>35</sup>

Dass Hector Berlioz die Leistungen deutscher Militärmusiker (etwa der durch Wilhelm Wieprecht geschulten in Preußen<sup>36</sup>) überaus positiv beurteilte, ist sicher hinreichend bekannt. Die Faszination ihrer Interpretationen resultierte nicht nur aus der Präzision und Musikalität der Ausführung, sondern mindestens in gleichem Maße aus der Größe der Formationen: Hunderte von Bläsern, im Freien musizierend – das allein verfehlte seine Wirkung nicht. Die Darbietungen ließen zweifellos manchem Zuhörer Schauer über den Rücken laufen und versetzten ihn in einen Zustand andachtsvoller Aufmerksamkeit. Freilich bedurfte es gar nicht derartiger Musikermassen, denn vergleichbare Wirkungen ließen sich auch dadurch erzielen, dass Gattungen, die man bislang in anderen Kontexten rezipierte, nun einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Einer Öffentlichkeit zumal, deren größtem Teil die fraglichen Werke unbekannt waren.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu Ahrens: Erfindung (wie Anm. 27), S. 55f.

<sup>35</sup> Zur Bedeutung derartiger Arrangements für die Verbreiterung der Rezeptionsbasis von Schuberts Liedern vgl. Ahrens, Christian: Listzs Transkriptionen – Wegbereiter der Rezeption von Schuberts Liedern?, in: Schubert Perspektiven (Dr. i. Vorb.).

<sup>36</sup> Vgl. hierzu Ahrens: Erfindung (wie Anm. 27), S. 53.

Berlioz hatte sich seinerzeit zustimmend geäußert zur Ausführung von Bearbeitungen aus Opern Giacomo Meyerbeers. Jetzt nahm man zunehmend Konzertstücke ins Repertoire auf, die es besonders fähigen Musikern gestatteten, ihre Kunstfertigkeit zu demonstrieren, aber auch reine Orchestermusik und, bemerkenswert genug, in Österreich sogar Bearbeitungen Schubertscher Lieder. Die außergewöhnliche Wirkung dieser Liedbearbeitungen ist in der bereits angesprochenen Rezension aus Brünn vom Jahre 1854 eindrucksvoll beschrieben:<sup>37</sup>

**AWMz 1845, S. 474f.**

[...] Es wurde von diesem vortrefflichen Corps in dieser Zeitung schon mehrmal Erwähnung gethan und ich war begierig, dasselbe endlich selbst in einigen bedeutenderen Piecen als Walzer und Polka zu hören, besonders aber machten mich die Arrangements der S c h u b e r t'schen Lieder, der W e b e r'schen Jubelouverture, der Overture zu „Figaro“ etc., von welchen Musikverständige so vieles zu erzählen wußten, auf diese Aufführungen neugierig. Als mir daher der artige Kapellmeister Hr. B u r c z i n s k y die Wahl frei stellte, so erklärte ich mich vor Allem für S c h u b e r t's „Wanderer“. Ich will mich hier vom ästhetischen Gesichtspunkte in kein Detail einlassen über die Zulässigkeit, derlei Liedercompositionen für die Blechharmonie zu arrangiren, aber eingestehen muß ich, daß, wenn dieses schon einmal geschehen, es auf keine entsprechendere, ausgezeichnetere Weise geschehen kann, als es von dem Kapellmeister des 12. Jägerbataillons und seiner Kapelle in's Werk gesetzt wurde.

Die feinsten Nuancirungen des Accompagnements, durch welche sich S c h u b e r t's Compositionen vor allen andern bemerkbar machen, sind hier wiedergegeben, einzelne Figuren, Claviersätze, die von einem Blasinstrumente unausführbar erscheinen, kommen von Trompeten ausgeführt in diesem musikalischen Hohlspiegel zum Vorschein, und mit welcher Kenntniß des Effectes, aber auch mit welch' richtigem Kunstverständniß weiß er die Gesangsstellen zu

bringen; das Motiv klingt durch, immer die anderen Instrumente dominirend, jetzt von der Trompete, jetzt von der Posaune oder dem Flügelhorne gebracht. Allein nicht nur mit Verstand, mit Kenntniß des einzelnen Instrumentes und seiner Effecte ist dieß alles arrangirt, es ist auch mit Poesie und tiefem Gefühle aufgefaßt und wiedergegeben.

Wenn ich vor dem Talente des Hrn. B u r c z i n s k y als Arrangeur unbedingte Achtung habe, so muß ich ihm dessenungeachtet auch als Dirigenten, als der Seele seiner Kapelle volle und anerkennende Würdigung angedeihen lassen. Jedes einzelne Mitglied derselben weiß sein Instrument meisterhaft zu behandeln, er hingegen versteht es, den Einzelnen zweckmäßig zu verwenden, und dem Ganzen zum richtigen Verständnisse der aufgeführten Tonwerke zu verhelfen. Daher auch diese musterhafte Präcision, welche das ganze Orchester zu e i n e m Instrumente macht, das von e i n e m Geiste beherrscht wird, aber auch wieder die Virtuosität des Einzelnen, welche die größten Schwierigkeiten mit einer Leichtigkeit überwindet, als ob sie eben keine wären. Dem Musiker mag die Versicherung, daß S c h u b e r t's „Erlkönig“ strenge nach dem Originale mit der bewegten Accompagnementsfigur im vorgeschriebenen Tempo genommen wurde, zum Beweis der Virtuosität dieser Kapelle dienen. [...] Das gesammte ihm unterstellte Trompetercorps zählt 30 Mann; [...].

Angesichts einer ‚Demokratisierung‘ der musikalischen Rezeption durch die Militärmusikformationen geriet selbst Eduard Hanslick ins Schwärmen und sprach von „friedlichen Eroberungen, welche unsere Armee mit dem Clarinet macht, statt mit dem Bajonett“.<sup>38</sup> Dass es in dieser Art von öffentlicher Musikproduktion allein auf die musikalische Leistungsbereitschaft und Leistungsfähigkeit ankam, kann nicht verwundern. Nachdem die Militärmusiker und insbesondere die Trompeter sich darauf eingestellt und ihre Chance erkannt hatten und sie konsequent nutzten, erschlossen sich ihnen neue, durchaus lukrative Betätigungsfelder. Darüber hinaus aber schufen die Militärmusiker durch ihr Musizieren die

<sup>37</sup> Hervorhebungen original.

<sup>38</sup> Hanslick, Eduard: Aus dem Concert-Saal, Wien–Leipzig 1897, S. 50.

Voraussetzungen dafür, dass öffentliche und zumeist kostenlose Musikdarbietungen gezielt zur musikalischen Erziehung der Bevölkerung eingesetzt werden konnten. Wie die zitierten Anzeigen erkennen lassen, waren die Militärmusik-Ensembles hinsichtlich des Repertoires außerordentlich flexibel. Da die Veranstaltungen häufig in den Sälen von Gasthäusern stattfanden und die Wirte die Ensembles engagierten und honorierten, liefen die Veranstaltungen oft so ab, dass zunächst ein Konzert gegeben wurde, dem sich ein Essen anschloss – bei dem zumeist eine Art Tafelmusik erklang<sup>39</sup> –, und dass danach der Tanz eröffnet wurde. D. h., die jeweilige Kapelle musste neben der speziellen Tanzmusik eine Reihe unterschiedlicher Konzertstücke präsentieren; dabei reichte die Palette von populärer Unterhaltungsmusik bis hin zu Ausschnitten aus Opern und Sinfonien.

Die Abhängigkeit der Militärmusiker auf der einen korrespondierte mit einer Abhängigkeit der Auftraggeber – hier der Gastwirte – auf der anderen Seite. Denn wurden sie, was augenscheinlich häufiger vorkam, von den Musikern versetzt, so erlitten sie neben dem immateriellen Schaden u. U. auch einen nicht unbeträchtlichen finanziellen, wie die nachfolgende Quelle aus Danzig erkennen lässt:

#### **Danziger Nachrichten und Anzeigen, 22.6.1803, S. 625**

Die laut geäußerte Unzufriedenheit desjenigen Theils eines verehrenswerten Publici, welcher am 19ten hujus die Illumination im Ohrschen Gasthofe besucht hat, und welche durch das Ausbleiben der Janitschaaren des Hochlöbl. Regimentes von Treskow veranlaßt wurde, dringt mich zu der öffentlichen Erklärung, daß die Schuld nicht an mir lag, indem ich die Janitschaaren des gedachten Regiments bestellt, und durch 4 Fl. Handgeld bestimmt engagirt hatte; ich werde deshalb

Klage führen, und bitte diejenigen verehrten Personen, die mich am 19ten d. mit ihrer Gegenwart beehrt, und sich in ihrer Erwartung in Rücksicht der Janitschaaren=Musik getäuscht gefunden haben, gehorsamst um Verzeihung, wobey ich die Versicherung geben zu können glaube, daß dies nie wiedervorkommen wird, sondern ich gegentheils alles mögliche aufbieten werde, um das Vergnügen meiner verehrungswürdigen Gäste zu erhöhen.

D...

\*

Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mussten die Militärmusiker neue Strategien entwickeln, die teilweise in fundamentalem Widerspruch zu ihren bisherigen Aktivitäten und Erfahrungen standen. Das betraf in ganz besonderem Maße die Trompeter, die aufgrund ihrer seit Jahrhunderten bestehenden Privilegien bis dahin keine Konkurrenz zu fürchten hatten, für die aber auch keine Anreize bestanden, ihre musikalischen Leistungen einer Kontrolle zu unterwerfen und durch Übernahme neuer Aufgaben in den Hofkapellen oder in anderen Formationen ihre Einsatzfähigkeit zu verbessern. Anders war es hingegen bei den Hautboisten. Spätestens seit dem frühen 18. Jahrhundert konnten sie gleichsam als ‚musikalische Joker‘ eingesetzt werden, weil der jeweilige Herrscher sie mit Hilfe finanzieller Anreize oder durch Befehl dazu bringen konnte, die jeweils benötigten oder neu erfundenen Instrumente zu erlernen.<sup>40</sup> Für alle diese Musiker stand nach 1800 nicht mehr das Interesse ihres jeweiligen Fürsten und seiner Entourage im Mittelpunkt. Sie mussten sich vielmehr den heterogenen geschmacklichen Vorlieben ihrer neuen Auftraggeber, mehr noch aber des zahlenden, zumeist bürgerlichen Publikums anpassen und auf diese Rücksicht nehmen. Sie mussten sich, kurz gesagt, den

<sup>39</sup> Das Ausführen von Tafelmusik war für die Trompeter im Prinzip keineswegs neu, dies gehörte zu ihrem ureigensten Tätigkeitsfeld (s. o.). Die Gothaer Fourierbücher, in denen die Größe und Besetzung der verschiedenen Tafeln bei Hofe aufgeführt ist, verzeichnen beispielsweise für den 10.11.1711: „Es hat ein trompeter zur taffel geblaßen.“ (UFBG, Fourierbücher; Dauerleihgabe des Thüringischen Staatsarchivs Gotha. Oberhofmarschallamt Nr. 8661c/IV.1711; fol. 44v); für den 12.11.1711: „Die trompeter haben picinen [recte: bicinien] geblaßen.“ (ebda, fol. 46v) oder für den 15.11.1711: „Die [15!] Trompeter haben alle zur Taffel geblaßen.“ (ebda, fol. 50r). Im Unterschied zur Situation im 19. Jahrhundert spielten die Trompeter jedoch immer allein (obschon zumeist die gesamte Kapelle und die Hautboisten ebenfalls anwesend waren und musizierten!) und ausschließlich auf ihren angestammten Instrumenten.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu Ahrens: Erfindung (wie Anm. 27), Kap. 7.



Gesetzen des Marktes unterwerfen: Honoriert wurde nach Leistung, nicht nach einer sozialen Hierarchie.<sup>41</sup> Das war zweifellos Bürde und Anreiz zugleich. Immerhin muss man anerkennend konstatieren, dass ihnen diese Umstellung in vergleichsweise kurzer Zeit gelang und dass sie dabei überaus erfolgreich waren.

Eine nüchterne Betrachtung der skizzierten Entwicklung offenbart freilich auch, dass es neben den zahllosen und gravierenden Veränderungen ein Element gab, das über die Jahrhunderte hinweg konstant blieb: die noch von J. E. Altenburg als besonders wichtig beschriebene Funktion der Trompeter als wesentliche Träger der repraesentatio majestatis (s. oben, S. 20). Zwar trat nach 1800 an die Stelle der einzelnen Fürsten zunehmend das jeweilige Regiment, das sich

repräsentiert fühlte, und an die Stelle des Trompetercorps die Militärmusik als Ganzes, die diese Funktion erfüllte. Freilich: Noch immer ging es um einen Wettstreit in der Außendarstellung, darum, einen möglichst guten Eindruck (im weitesten Sinne des Wortes) zu hinterlassen. Nicht mehr im Kreis der Fürsten und Herrscher, sondern der militärischen Befehlshaber und aller Mitglieder des Regiments<sup>42</sup>, – das galt übrigens in gleicher Weise für zivile Einrichtungen, etwa Bergwerke oder Industriebetriebe<sup>43</sup> – und schließlich beim Publikum. Das große Medien-Interesse, das die zahllosen internationalen Militärmusik-Festivals heute finden, legt beredtes Zeugnis dafür ab, dass dieses repräsentative Element – zunehmend ergänzt durch artistisch-zirzensische Aktivitäten – nach wie vor ein hohes Maß an Attraktivität ausübt.

<sup>41</sup> Die privilegierten Trompeter zählten, als einzige nicht-adlige Angehörige des Militärs, zum Offiziersstand, was vielfach zu Verärgerungen und Streitigkeiten führte. Vgl. hierzu Altenbug: Versuch (wie Anm. 3), S. 33.

<sup>42</sup> Wie wichtig dieser repräsentative Aspekt auch und gerade im 19. Jahrhundert war, belegt die Tatsache, dass vielfach die Offiziere einzelner Regimenter eine Vergrößerung der Militärkapellen und eine Verbesserung ihrer Montierung (das betraf Uniformen wie Instrumente) aus eigener Tasche bezahlten. Zur Situation in Österreich vgl. Rameis, Emil: Die österreichische Militärmusik – Von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918, ergänzt und bearbeitet von Eugen Brixel (= *Alta Musica* 2), Tutzing 1976, S. 18ff. und S. 29–35.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu Korb, Wolfgang: Bergchöre und Bergkapellen an der Saar, in: Steegmann, Monica (Hg.): Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 54), Regensburg 1978, S. 129–157, hier S. 140f. Die Gründung fast aller Kapellen ging „auf Initiative der jeweiligen Grubenverwaltung bzw. einzelner ihrer führenden Beamten zurück.“ Übrigens orientierte man sich auch im Habit am Vorbild der Militärkapellen (vgl. ebda., S. 144)!

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2010

Band/Volume: [3](#)

Autor(en)/Author(s): Ahrens Christian

Artikel/Article: ["Concert, Abendessen und Ball". Neue Strategien und deren Auswirkungen in der Militärmusik nach 1800. 13-27](#)