

Musikinstrumente für Richard Wagner

Ergänzende Anmerkungen zum Katalog „Goldene Klänge im mystischen Grund“

von Birgit Heise und Thierry Gelloz



Ventilhörner



Inventionswaldhorn von Johann Gottfried Kersten jun., Dresden 1825, Inv.-Nr. 1678

Ventilhorn von Gebr. Alexander, Mainz 1914, Inv.-Nr. 3902

„Durch die Einführung der Ventile ist für dieses Instrument unstreitig so viel gewonnen, dass es schwer fällt, diese Vervollständigung unbeachtet zu lassen...“

Richard Wagner in der Partitur des „Tristan“

Richard Wagner war der erste deutsche Komponist von überragendem Format, der die Ventilinstrumente ins Opernorchester einbezog. Er kombinierte in seinen frühen Opern (Rienzi, Tannhäuser) Ventil- und Naturinstrumente, nutzte dann ab 1848 (Lohengrin) nur noch Ventilinstrumente. Wie viele seiner Zeitgenossen sah auch Wagner zunächst einen Verlust an der Schönheit des (Horn-)Tones durch die Anbringung von Ventilen. Diesen Nachteil vermeinte er mit Naturhörnern und –trompeten auszugleichen. Ganz allmählich fasste er jedoch

Vertrauen zu den neuen Metallblasinstrumenten, denn in der Tristan-Partitur merkte er an, dass er „die Erfahrung gemacht hätte, dass vorzügliche Künstler durch besonders aufmerksame Behandlung die bezeichneten Nachteile *f a s t* bis zur Unmerklichkeit aufzuheben vermochten...“.

The image shows a musical score for two horn parts: Ventilhörner (F) 1,2 and Naturhörner (C) 1,2. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings, including *ff* and *à2*. The notation is dense and characteristic of Wagner's orchestration.

Holländer 3. Akt 7. Szene

Mit seinem zögerlichen Verhalten gegenüber den Ventilen stand Wagner nicht allein. Schließlich war der Umbruch vom Naturinstrument mit beschränktem Tonvorrat zum Ventilhorn mit so genannter „Maschine“ (Begriff für die Ventilmechanik) ein gewaltiger. Zwar konnten nun chromatische Leitern von gleichbleibender Klangqualität mühelos geblasen werden, doch galt es praktisch ein neues Instrument zu erlernen. Im gesamten 19. Jh. lässt sich die hitzige Debatte pro und contra Ventil beobachten (vgl. z.B. Ahrens 1986 und Heyde 1987). Zum konservativen Lager gehörte der Berliner Professor für Komposition Adolf Bernhard Marx (1795–1866), der 1855 formulierte: „Die Ventilisierung hat nun richtig den Tonbesitz erweitert; aber die neuen Töne sind zum Theil unrein, der charakteristische farbenreiche Klang ist durchweg getrübt und verunreinigt, die Schallkraft durchweg gebrochen“ (Marx 1855 S. 126).

Kein Wunder also, wenn verunsicherte Komponisten vorsichtshalber den Hall der Naturinstrumente weiterhin vorschrieben und diese mit den modernen, allmählich unverzichtbaren Ventilhörnern kombinierten. Diese Praxis war bis zur Mitte des 19. Jh. üblich.

In Wagners Geburtsstadt Leipzig wurde das um 1815 erfundene Ventil schon 1817 öffentlich vorgestellt und seitdem im Gewandhaus regelmäßig durch einzelne Virtuosen vorgeführt. Der hier lebende kreative Blasinstrumentenmacher Christian Friedrich Sattler (1778–1842) baute bereits 1819 Ventilhörner. Auch am Dresdner Hof wurden in den 1830er Jahren erste Ventilinstrumente angefordert (Heyde 1987 S. 73). Wagner musste diese Instrumente zwangsläufig schon in frühen Jahren kennenlernen. Natürlich traf er auch in der Metropole Paris auf die modernen Instrumente; gerade von hier hatte er viele Anregungen hinsichtlich neuer Blasinstrumente erfahren.

Wagnertube (auch Horntube, Ringtube)

Auf die Frage nach Wagners Einfluß auf die Instrumentation seiner Zeit wird stets die Wagnertube als Paradebeispiel genannt. Doch war es keine eigentliche Erfindung des Komponisten, und er selbst sah dies auch so.

Wagnertuben wurden für den „Ring“ in zwei Größen vorgeschrieben, je zwei in B (1B–f2) und F (1F–a1), d.h. es sind Metallblasinstrumente in Tenor- und Basslage. Mit der Tuba haben sie gemeinsam, dass es Ganzinstrumente sind: Mit Hilfe der 4 Ventile vermag der Spieler den chromatischen Tonraum bis zum tiefsten Ton hin voll auszunutzen. Ihr Horn-Mundstück, die ovale Form und relativ schlanke Mensur rücken die Tube wiederum in die Nähe der Bügelhörner. So stehen die Wagnertuben gewissermaßen klanglich zwischen Hörnern und echten Tuben: „Die Mensur der Wagnertuben ist zwar etwas weiter und stärker konisch als die der fast in ihrer ganzen Länge zylindrischen Ventilhörner, jedoch bedeutend enger als die der

echten Tuben. Auf diese Weise ergibt sich durch die Verwendung eines echten Hornmundstückes eine Kombination des Horn- und Tubaklanges“ (Kunitz 1959 S. 887).

Wagner benennt diese Instrumente in der Rheingold-Partitur folgendermaßen: „2 Tenortuben (Tub) in B, welche der Lage nach den F-Hörnern entsprechen und demnach von den ersten Bläsern des dritten und vierten Hörnerpaares zu übernehmen sind; ferner: 2 Baßtuben (Tub) in F, welche der Lage der tiefen B-Hörner entsprechen und demnach am zweckmäßigsten von den zweiten Bläsern der genannten Hörnerpaare geblasen werden“. Erst im Nachhinein erhielten sie den Namen „Wagnertube“ (als „Tuba“ im engeren Sinn sollte das Instrument nicht bezeichnet werden, daher „Tube“), da der Komponist als erster solche Instrumente vorgesehen hatte. Für Wagner waren sie in klanglicher Hinsicht eher tiefe Hörner, wenngleich er sie als Tuben benannte. Sie erklingen nicht ganz so weich wie die Orchesterhörner, dafür voller bei größerem Tonvolumen in der Tiefe. Auf ihnen werden überwiegend getragene, feierliche Melodiebögen im langsamen Tempo interpretiert. Bezüglich des Ring schreibt Kunitz (1987 S. 886): „Ihre Aufgabe ist es vor allem, gemeinsam mit der Kontrabaßtuba eine homogene Akkordgruppe zu bilden und außerdem die in diesem Werke enthaltenen charakteristischen Tubenthemen in der Baritonlage entweder unkombiniert ... oder in Oktavverdopplung mit der Kontrabaßtuba auszuführen“.

Wege zur Wagnertube



Wagnertube, Horst Voigt,
Markneukirchen 1956,
Inv.-Nr. 3334

Wagner selbst gibt zwei verschiedene Hinweise auf „Vorbilder“ für die Wagnertube, auf die er bei seinen Reisen aufmerksam geworden war. Am 16.9.1865 schreibt er an Ludwig II:

„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 können.“

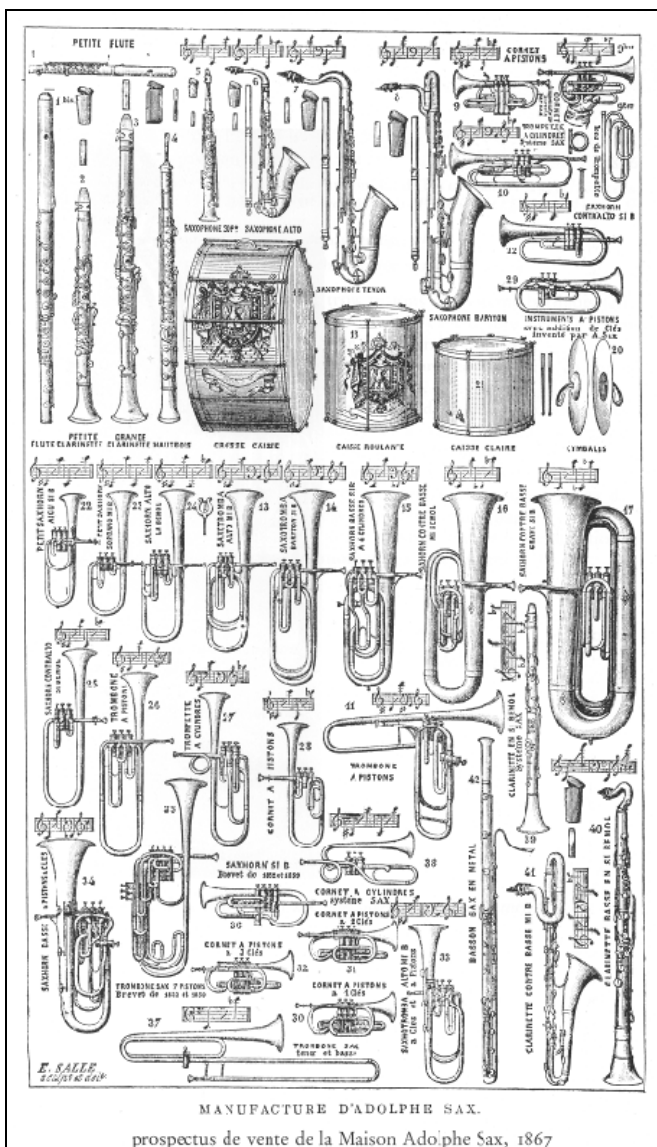
In den Tabellen des namhaften Blasinstrumentenmachers Adolphe Sax finden sich zahlreiche Ventilinstrumente, darunter auch Saxhörner, die hier hauptsächlich in Frage kommen. Bereits 1843 hatte Sax für diese ein Patent erwirkt. Die für die Militärmusik gebauten Instrumente hatten jedoch Kesselmundstücke und eigneten sich auch klanglich nicht optimal für Wagners Opern.

Ein Brief vom 17. Oktober 1862 bietet einen weiteren Hinweis. In Wien sollten einzelne Teile des Ring vorab aufgeführt werden, und Wendelin Weißheimer (1838–1910, Komponist und Kapellmeister, Freund Wagners) regte an, die Stimmen für Wagners spezielle Tuben umzuschreiben, da es solche Instrumente seiner Meinung nach noch nicht gab. Wagner

antwortet: „Was fällt Ihnen ein – die Tuben, wenn auch unter anderem Namen, find' ich überall, namentlich in Wien, beim Militär“.

In der Militärmusik waren verschiedene Ventilinstrumente in der gefragten Tonlage im Gebrauch. Sie kamen z.B. aus der bedeutenden Firma von V.F.Cerveny in Königgrätz, dem heute in Tschechien gelegenen Hradec Kralove, und wurden in riesiger Stückzahl in alle Welt geliefert. Das 1844 entwickelte Cornon hatte ebenso wie die spätere „Wagnertube“ ein Hornmundstück, ein schlankes Tonrohr sowie einen schmalen Schallbecher. Es könnte für Wagner eine Anregung darstellen, ist jedoch aufgrund des sehr schmalen Schallbechers nicht klangstark genug. Im Militär spielte man mehrere ganz ähnliche Ventilinstrumente, die unter Namen wie Baryton, Euphon, Bombardon usw. in Gebrauch waren, wobei das ovale Baryton als ein weiteres Vorbild gut in Frage käme. In einem Preiscourant der Berliner Firma C.W.Moritz von 1880 ist ein der Wagnertuba sehr ähnliches Baryton dargestellt (Vgl. Heyde 1987 S. 280).

Letztlich konnte Wagner keines der Militärinstrumente exakt übernehmen sondern seine ganz eigenen Intentionen unter Berücksichtigung eines großen Opernorchesters verwirklicht haben, und dieser Prozeß zog sich über Jahre hin.



Musikinstrumente aus der Adolphe-Sax-Manufaktur in Paris, 1867

Die in der Übersicht dargestellten Saxhörner haben Wagner ebenfalls Anregungen für seine Spezialtuben geboten.

Für die Uraufführung des Rheingold in München 1869 gab Wagner einen Satz (2 Baßhörner in B und 2 Tenorhörner in F) „Cornons“ bei der Berliner Firma C.W.Moritz in Auftrag. Ausgestattet mit einem birnenförmigen d'Amore-Schallbecher klangen diese zwar besonders mild, dabei allerdings für ein Opernorchester allzu gedeckt. 1877 lieferte dieselbe Firma erneut einen Satz Wagnertuben in Gestalt eines Baryton aus eigener Produktion, nun jedoch mit klassischem Schallbecher und einem speziellen Mundrohr mit Waldhorn-Mundstück. An jenes Modell schließen weitere Konstruktionen an (Heyde 1987 S. 190).

Wagner und die Firma Gebr. Alexander in Mainz

Besonders erfolgreich wurde das Modell der Firma Gebr. Alexander aus Mainz. Ab 1890 belieferte diese die Bayreuther Festspiele mit meisterhaft gefertigten Wagnertuben. Dieser Vorgang hatte jedoch noch eine ganz eigene Geschichte, die von Eva-Maria Duttonhöfer (1982) zusammen getragen wurde. 1862 wohnte Wagner überwiegend in der Mainzer Nachbarstadt Biebrich, wo er Bekanntschaft mit dem dortigen Holzblasinstrumentenmacher Heckel schloß (siehe dort). Häufig besuchte er „seinen“ Verlag von Franz Schott in Mainz, und bei dieser Gelegenheit soll er auch in der damals recht kleinen Werkstatt von Alexander vorstellig geworden sein. Leider finden sich weder eine Erwähnung in Wagners Autobiographie noch in seinen Briefen. Nur aus zweiter Hand gibt es Informationen bezüglich persönlicher Kontakte. So veröffentlichte der Spezialist für Metallblasinstrumente Wilhelm Altenburg im Jahre 1911 einen Beitrag („Die Wagnertuben und ihre Einführung in die Militärmusik“, in: Zfl 31/1911 S. 1106), der darauf schließen lässt, dass er sich mit dem Inhaber der Werkstatt Alexander unterhalten hatte und folgendes erfuhr:

„Als er die Walküre bearbeitete, ward er sich bewusst, dass in den düstern und erschütternden Szenen, in welchen Hunding auftritt, der helle und freudige Ton der Waldhörner, deren tiefe Lage ihm überdies nicht wuchtig genug dünkte, für die auszumalende Stimmung wenig angebracht sei. Die Baritons und Tenorhörner waren ihm für seine dramatischen Zwecke zu dick im Ton und auch nicht geschmeidig genug. Nach Mitteilung des Herrn Alexander muß sich Wagner selbst in ähnlicher Weise geäußert haben, als er im Jahre 1862 während seines Sommeraufenthalts in Biebrich am Rhein, wo er mit der Komposition der Meistersinger begonnen hatte, wiederholt nach Mainz kam, um wegen seiner Verlagswerke mit der Firma B.Schott & Söhne zu verhandeln, und zugleich öfter in der damals noch kleinen und unscheinbaren Werkstätte der Gebrüder Alexander (Vater und Oheim des jetzigen Inhabers Herrn Anton Alexander) erschien, um die verschiedenen Instrumente zu hören, die ihm als Ersatz der Waldhörner dienen und abwechselnd mit diesen geblasen werden könnten. Es wurden mannigfache Versuche gemacht, um ein neues Ausdrucksmittel von der gedachten Klangfarbe zu finden. Darin liegt die eigentliche Genesis der Wagnertuben. Man könnte sie weitgebaute Waldhörner in elliptischer Baritonform nennen. Bezeichnend für Wagner bleibt es, dass er lange vor der Aufführung der Niebelungen-Tetralogie oder einzelner Teile derselben die neuen Instrumente in seiner Partitur bereits verwendete, obgleich sie nur erst in seiner Phantasie, aber noch nicht in Wirklichkeit vorhanden waren. Übrigens gelangten Wagners Ideen in Mainz nicht zur Ausführung, da man, wie es scheint, der Sache zu wenig Beachtung schenkte und auch vermutlich bei den derzeitigen primitiven Verhältnissen nicht

*in der Lage war, sich auf unsichere und kostspielige Experimente einzulassen.“
(zitiert nach Duttonhöfer S. 63)*

Der damalige Inhaber Franz Anton Alexander (1838–1926) war insofern ein verlässlicher Zeuge, als er 1862 bereits 24 Jahre alt war und somit diese Vorgänge direkt beobachtet haben muss. Er spezialisierte sich auf Metallblasinstrumente; mit seinem Eintritt in die Firma stellte man diese nunmehr vorrangig her. Zusammen mit seinem Bruder Georg Philipp betrieb er das Unternehmen, das erst ab ca. 1862 „Gebr. Alexander“ hieß.

Trompete und Baßtrompete

Trompeten existierten im 19. Jh. in vielen verschiedenen Größen und Bauformen (vgl. z.B. Heyde 1987 und Kunitz 1958), so dass Wagner aus einem großen Angebot wählen konnte. Die abgebildete Ventiltrompete in G von Wolf ist mit 1450 mm Rohrlänge ein ganzes Stück länger und etwas weiter als das Instrument in B (Inv.-Nr. 3591) mit 1310 mm Länge. Die Stimmung ist entsprechend tiefer, je nach Aufsteckbogen bis „es“ reichend. In vielen Wagner-Opern sind solche etwas tiefer gestimmten, heute eher unüblichen Ventiltrompeten vorgeschrieben. Sie klingen deutlich voller und dunkler als die moderne Trompete, bereiten jedoch in hohen Lagen Schwierigkeiten. Im Verlauf des 19. Jh. setzte sich die hohe B-Trompete (tiefster Ton b) allmählich durch, auch in den Opern Wagners wird ihr bis in hohe Lagen brillanter, strahlender Klang zunehmend häufiger vorgeschrieben.

Die Ablösung der alten tieferen Trompete geschah ganz allmählich. In seinem Aufsatz über „Die Verwendung der Trompete im Richard-Wagner-Orchester“ bemerkt Körner:

„Der Grund für das völlige Verschwinden der alten Ventiltrompete dürfte wohl in erster Linie in den immer größer werdenden Anforderungen, die an den Orchestertrompeter des 20. Jahrhunderts sowohl in Bezug auf Höhe als auch auf technische Schwierigkeiten gestellt werden, zu suchen sein.“

Körner verglich selbst klanglich die tiefe mit der hohen modernen Trompete hinsichtlich markanter Stellen verschiedener Wagner-Opern, und es

„war eindeutig festzustellen, dass sich bei allen mit der tiefen Es-Trompete interpretierten Stellen das Instrument gegen das Orchester klanglich weitaus besser durchzusetzen vermochte, als es die moderne B-Trompete imstande ist. Das Es- oder F-Instrument hat besonders in der Lage, in der die meisten solistischen Stellen der „Götterdämmerung“ geschrieben sind, einen viel runderen, volleren, substanzreicheren Klang als die moderne B-Trompete“.

Außerdem:

„Es ist also vom Standpunkt der Aufführungspraxis aus gesehen nicht richtig, dass wir die Werke der Klassiker, aber auch die Trompetenpartie Richard Wagners mit den modernen, kurzen Instrumente ausführen“.



links: Ventiltrompete in G, mit Aufsteckbögen F,E,Es, von August Wolf, Prag, um 1835, Inv.-Nr. 1855, (Länge 1450 mm, Durchmesser innen 10,6...12 mm) und Baßventiltrompete in Des von Adolphe Sax, Paris, 1855, Inv.-Nr. 1861

rechts: Ventiltrompete in B, wahrscheinlich V.F.Cerveny, Königgrätz um 1890, Inv.-Nr. 3591 (Länge 1310 mm, Durchmesser innen 10,5...11,4 mm) und Naturtrompete in F, Friedrich Schmidt, Leipzig um 1860, Inv.-Nr. 3301, davor: Trompetendämpfer, deutsch, Mitte 19. Jh., Inv.-Nr. 4530

Die im Leipziger Museum für Musikinstrumente erhaltene Baßtrompete von Sax war bereits im Gebrauch, als Wagner in Paris residierte. Solche Instrumente waren in der französischen Militärmusik üblich. Bei seinem Paris–Aufenthalt von 1859–61 hatte Wagner diesen Umstand mit Interesse beobachtet und sich später daran erinnert, denn in einem Brief an Josef Standhardtner in Wien vom 16.10.1862 bemerkte er u.a. hinsichtlich Baßtrompeten: „Diese Instrumente hatte ich seiner Zeit aus der Tabelle der Instrumente von Sax in Paris gewählt, wo sie bei jeder Militär–Musik zu finden sind“.

Wagner hatte sich jedoch keine Sax–Instrumente bestellen lassen, sondern eigene konstruktive Gedanken gemacht. Sehr deutlich wird dieser Umstand in einem Brief Wagners an den Dresdner Trompeter Friedrich Benjamin Queisser (1817–1893). Der Komponist sah Queisser für seine Bayreuther Aufführungen als 1. Trompeter vor, schlug ihm jedoch als Alternative vor: „Oder: wollen Sie (was dem Ganzen nicht mindere Dienste leisten würde) die Basstrompete (eine 8⁰⁰ tiefer also Tenor–Lage) welche ich eigens habe construieren lassen, und die ich Ihnen alsbald zur Einübung zuschicken würde, übernehmen? Mir würde viel daran liegen, dieses melodie–führende Instrument vorzüglich gut behandelt zu wissen“ (Brief aus der Stadtbibliothek Chemnitz; einzusehen über <http://digital.slub-dresden.de/ppn340031980/1>).

Für die Ring–Aufführungen in München ließ Wagner eine 3–ventilige Baßtrompete von der Berliner Firma C.W.Moritz anfertigen. Hier war es vornehmlich Johann Carl Albert Moritz (1839–97), welcher „...auf Rich. Wagners persönliche Anregung für die Aufführung der Wagnerschen Musikdramen im königl. Theater in München die Baßtrompete in C,B oder A mit drei Ventilen...“ erbaute („Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten–Fabrik C.W.Moritz in Berlin“, in: Zfl 28/1908 S.635). Es handelte sich um eine Trompete in C (tiefster Ton c) mit je

einem B- und A-Bogen. Dieses Instrument wäre somit eine Oktave tiefer als die im 19. Jh. zunehmend dominierende „normale“ Ventiltrompete in B (tiefster Ton b). Es ist also kein eigentliches „Baß“-Instrument, sondern wie Wagner im Brief richtig kommentiert, eher Tenorlage (zur Baßtrompete vgl. Kunitz 1958 S. 572, Heyde 1987 S. 198 ff., Ahrens 1998 Sp. 883).

Daneben spielte man auch Baßtrompeten in F oder Es; letztere ist im Rheingold gefordert, auch dieses ist eigentlich keine Baß-, sondern eine Alt-Trompete. Solche tiefen Es- Trompeten waren ansonsten eher im Militär gebräuchlich. Wenn man bedenkt, dass im 19. Jh. noch die tiefen F-Trompeten häufig als „normale“ Trompeten im Gebrauch waren, wird klar, dass diese so genannten Baßtrompeten eigentlich nicht viel tiefer waren. Mit ihrem weit mensurierten Rohr, größerem Schallbecher und Mundstück erklangen jedoch die tiefen Töne hier weitaus voluminöser und kräftiger, während die höheren Naturtöne gar nicht oder schlecht kamen.

In diesem Zusammenhang ist ein bereits 1884 veröffentlichter Kommentar interessant (Oscar Franz, Die neuen Musikinstrumente Richard Wagners, in: Zfl 5/1884–85, S. 46):

„Schließlich sei noch der Baßtrompete Erwähnung getan, die ebenfalls in den „Nibelungen“ in Aktivität tritt. Ursprünglich stand dieses Instrument in tief Es, da sich aber in dieser Stimmung die tiefen Noten sehr unsicher intonieren ließ, so baut man die Baßtrompete jetzt zur Erleichterung der Ausführung in tief C. Die Töne der Baßtrompete in C erklingen genau eine Oktave, die der Baßtrompete in Es hingegen eine große Sexte tiefer, als sie geschrieben sind. Der Form nach ähnelt die Baßtrompete der gewöhnlichen, doch sind die Röhren weiter und auch das Mundstück ist entsprechend größer“.

Posaune



Tenorbass-Zugposaune von Christian Friedrich Sattler, Leipzig 1841, Inv.-Nr. 4139

Es ist ein schöner Zufall, dass die entscheidenden – und für die Orchestermusik des 19. Jh. notwendigen – Veränderungen an der Posaune ausgerechnet in Wagners Geburtsstadt Leipzig passierten. Hier wirkte der findungsreiche und weithin bekannte Christian Friedrich Sattler (1778–1842) als Hersteller von „messingnen Blaseinstrumenten“ (laut Eintragungen im Adressbuch der Stadt Leipzig 1815–1842). In der heutigen Querstraße, unweit vom Stadtzentrum, fertigte er als erster Hersteller überhaupt Hörner mit drei Ventilen (1819), ferner

eine chromatische Trompete (1820) und widmete sich in den 1830er Jahren verstärkt der Posaune, die er entscheidend umbaute. Sattlers Konstruktion hatte gegenüber dem herkömmlichen Modell einen fast doppelt so großen Schalltrichter bei deutlich weiterem Rohrdurchmesser (so genannte Weitmensurierung der Posaunen), mit starken Auswirkungen auf das Klangbild (Vgl. Majewski 2010). Aus einem trompetenähnlich hellen Instrument wurde die pastose, feierliche Posaune mit dunklem und weichem, dem Waldhorn ähnlichen Timbre. Darüber hinaus erfand Sattler als weitere entscheidende Neuerung das Quartventil: Mit Hilfe des Daumens vermochte der Spieler die B-Posaune bis F zu vertiefen und somit das chromatische Spiel nach unten beträchtlich zu erweitern. Als Bezeichnungen setzten sich Tenor-Baß-Posaune, auch Deutsche Posaune allmählich durch. Ohne diese Veränderungen wären die Posaunen-Passagen in Wagners Opern so nicht möglich gewesen, hätte der Siegeszug der Posaunen in der Orchestermusik des 19. Jh. nicht stattgefunden.

Wagner könnte in seinen Leipziger Jugendjahren 1827–1833 durchaus Sattlers Geschäft besucht oder bei bekannten Musikern dessen Instrumente gesehen haben. Dies lässt sich anhand seiner Schriften und Briefe leider nicht belegen. Doch gibt es indirekte Querverbindungen über Posaunisten aus dem Umfeld des Komponisten, an erster Stelle über den gefeierten Posaunenvirtuosen Carl Traugott Queisser (1800–1846), von 1822 bis 1846 Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters. Dieser hatte Sattlers neuartige Posaune seinerzeit sorgfältig geprüft und allen Orchester- und Solobläsern „als sehr zweckmäßig bestens empfohlen“ (Handrow 2010 S.88).

Queisser stammte aus einer musikbegeisterten Familie; auch seine beiden jüngeren Brüder Johann Gottlieb (1807–?, nach 1874, Posaunist der Dresdner Hofkapelle 1839–74) und Friedrich Benjamin Queisser (1817–1893) wurden bekannte Musiker; beide mit Anstellungen an der Dresdner Hofkapelle. Speziell Friedrich Benjamin wirkte 1842–1885 – und somit während Wagners Dresdner Wirkungszeit – als gefeierter Trompetenvirtuose an der Hofkapelle und war nachweislich mit Wagner sehr gut bekannt. Der Komponist schätzte Queisser so sehr, dass er ihn quasi als Maß aller Virtuosen benannte. „Kurz: Alle sollen hier wie Queisser auf der Trompete spielen!“ schrieb Wagner, bezogen auf Lohengrin, in einem Brief an Joseph Tichatschek am Montag, dem 27. Juni 1859. Zudem wollte er Queisser unbedingt 1872 bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses dabei haben wollte, was der damalige Intendant Graf Platen jedoch hintertrieb.

Es kann somit kein Zufall sein, dass man an der Dresdner Hofoper im Jahre 1844, also zu Wagners Zeiten, einen ganze „Garnitur Posaunen“ ausgerechnet in Sattlers Werkstatt in Leipzig ankaufen ließ (Heyde 1980 S. 177). Vielleicht schon als Schüler in Leipzig, spätestens jedoch in Dresden muss Wagner über die Brüder Queisser von den neuartigen und hochwertigen Instrumenten erfahren haben. Zur Uraufführung des Tannhäuser 1845 konnten die drei Instrumente ihre Klangpracht unter Beweis stellen. Sattler selbst war 1844 bereits verstorben, doch führte inzwischen dessen Schwiegersohn Johann Christoph Penzel (1817–1879) das Geschäft in bewährter Weise erfolgreich fort. Er spezialisierte sich sogar auf Posaunen und entwickelte das „Sattler-Penzel-Modell“, das sich in Mitteleuropa allgemein durchsetzte.

Nicht nur für Wagners Kompositionen erwies sich dieser Posaumentyp als ideal und eröffnete dem im Orchester des 18. Jh. vernachlässigten Instrument neue Bahnen. In seiner Schrift „Die königliche Kapelle betreffend“ von 1846 betonte Wagner jedenfalls die gewichtige Rolle der Posaunen in neueren Werken: „Die Posaunen werden jetzt durchgehends bei allen Opern angewandt, und eine Oper ohne Posaunen gehört im heutigen Opernrepertoire zu einer

Seltenheit...“. Er empfiehlt eine gleichmäßig gute Bezahlung für Posaunisten aller Tonlagen (der Baßposaunist dürfe mit einer kleinen Zulage bedacht werden, da sein Instrument „*allerdings einen größeren Aufwand von Kraft erfordert*“) und wünschte sogar noch den Ankauf einer weiteren Tenorposaune.

Im GRASSI Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig existiert ein ganzer Satz Sattler–Posaunen aus etwa dieser Zeit. Sie wurden 1841 für das Inventar der Leipziger Thomas- und Nikolaikirche angeschafft (Heyde 1980 S. 176–180). Die drei Instrumente mit den Inventarnummern 4137-39 bieten eine authentische Vorstellung von den Posaunen, die Wagner in Dresden zur Verfügung standen. So wird die Klangfarbe der Tenorbaß–Zugposaune (Inv.-Nr. 4139, noch ohne Quartventil) folgendermaßen beschrieben: Sehr großes Klangvolumen, dunkel, dumpf, volle Tiefe. Eben solche Instrumente eigneten sich außer in der Kirche auch im Opernorchester. Wagner muss auch später in nahezu allen Aufführungsstätten auf Posaunen vom Leipziger oder Sattler–Penzel–Modell gestoßen sein. Denn diese Konstruktion fand fortan Nachahmer (nicht nur) in ganz Deutschland, wurde beispielgebend für die Solo- und Orchesterposaunen der nächsten Jahrzehnte.

Harfe



Meistersinger 3.Aufzug „Lausch, Kind! Das ist ein Meisterlied.“ (Sachs zu Eva)



Doppel–Pedalharfe von der Firma Sébastien Érard, London, um 1870

Inv.-Nr. 4801

Als Attribut der Minne- und Meistersänger kommt der Harfe naturgemäß eine herausragende Bedeutung in den Opern „Tannhäuser“ und „Meistersinger“ zu. Doch nutzte Wagner ihren typischen Klang hin und wieder auch als besonderen Farbtupfer. Einen außergewöhnlichen Einsatz von sechs arpeggierenden Harfen erlebt man in der 4. Szene von Rheingold; sie symbolisieren das Sonnenlicht und die schillernden Farben des Regenbogens.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Harfe nochmals stark verändert und zu einem chromatischen Instrument mit über sechs Oktaven Tonraum geworden, das den steigenden Ansprüchen an das Orchester vollauf genügte. 1810 war dem genialen Instrumentenbauer Sébastien Érard das entscheidende Patent für die Doppel-Pedalharfe erteilt worden. Die Besaitung ist grundsätzlich diatonisch; für chromatisches Spiel braucht es ein ausgeklügeltes System: Jedes der sieben Pedale lässt sich in zwei Stufen einrasten; beim Drücken werden alle Saiten einer Tonstufe um einen Halb- oder Ganzton höher gestimmt.

Das klingt zunächst etwas kompliziert, und auch Wagner hatte das technische Prinzip wohl nicht völlig verstanden, glaubt man einer Bemerkung Cosimas in ihrem Tagebuch: „*Gespräch darüber, daß R. einzig unter den Instrumenten die Technik der Harfe nicht kennt*“. [Sämtliche Schriften und Dichtungen: Zwölfter Band. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 6345 (vgl. Wagner-SuD Bd. 12, S. 182)].

Dennoch bediente er sich souverän ihrer klanglichen Möglichkeiten und in seiner Dresdner Zeit setzt sich Wagner dann auch vehement dafür ein, dass eine Harfe mit ganz moderner Doppelpedal-Mechanik angeschafft wird. In seiner Petition zum Zustand des Orchesterfundus' argumentiert er: „*Die Königl. Kapelle besitzt zwei einfache Pedalharfen: – keines von diesen Instrumenten genügt, um das auf ihnen spielen zu können, was in vielen Parthien im Orchester darauf verlangt wird.*“ [Sämtliche Schriften und Dichtungen: Zwölfter Band. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 6345 (vgl. Wagner-SuD Bd. 12, S. 182)]. Er betont: „*So kostspielig nun auch die Anschaffung eines so theueren Instrumentes sein möge, so ist doch der Mangel einer doppelten Pedalharfe eine entschiedene Unvollkommenheit im Bestande der Königl. Kapelle*“. In Dresden hatte der Harfenist auf seiner „altmodischen“ (einfachen Pedal-) Harfe offenbar speziell beim Tannhäuser große Probleme, denn viel später erinnert sich Wagner: „*in Dresden würgte sich der Harfenist immer schrecklich damit*“ [Sämtliche Briefe: Bd. 6: Briefe Januar 1854 bis Februar 1855. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 11864 (vgl. Wagner-SB Bd. 6, S. 288–289)].

1862 wandte sich Wagner in Wien an den namhaften Harfenvirtuosen Johann Dubez (1828–91): „*um Sie zu bitten, in meinen Konzerten, wo ich die Harfe ungewöhnlich reich zu besetzen wünsche, Ihre Mitwirkung mir zuzusagen*“ [Sämtliche Briefe: Bd. 14: Briefe des Jahres 1862. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 17758 (vgl. Wagner-SB Bd. 14, S. 362)]. 1874 in Bayreuth wünschte er Dubez als Arrangeur für Siegfried-Partien: „*Ich habe nämlich in dem vortrefflichen dortigen Harfenvirtuosen Dubez den rechten Mann gefunden, der die Harfe so zu behandeln versteht, daß ich ihm die Einrichtung meines Harfensatzes für die praktische Ausführung anvertraut. Er hat dies bereits mit den 6 Harfen des 'Rheingoldes' gethan...*“ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagners Briefwechsel mit B. Schott's Söhne. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 20278 (vgl. Wagner-BW Schott, S. 182–183)].

Die Beckmesser-Harfe

Laute

(Er klimpert eifrig.)

(immer wie vorher)

Laute

(Er stimmt die in der Wut unversehens zuvor hinauf-geschraubte D-Saite wieder herunter.)

1220

Meistersinger, 2. Aufzug, 6.Szene Beckmesser mit Laute



Beckmesser-Harfe von Konzertharfenbau Horngacher,
Starnberg 2006

Sixtus Beckmesser als komische Figur sollte in den „Meistersingern“ nicht auf dem symbolträchtigen Instrument der Minnesänger, der Harfe, sondern auf der Laute spielen. Die Laute assoziierte eher den singenden Liebhaber, der vor dem Fenster der Angebeteten um ihre Gunst wirbt. Harfen gehörten dagegen zu dem biblischen König David. Diesen stellte man seit dem Mittelalter mit Rahmenharfen dar, in Erinnerung an seine Rolle als Hofmusikant bei König Saul. Wagner war dieser Umstand bewusst, und so verlangt er beim Einzug der Meistersinger auf der Festwiese, das Kothner eine ganz besondere Fahne schwenkt: „Die geschwungene Fahne, auf welcher König David mit der Harfe abgebildet ist, wird von allem Volk mit Hutschwenken begrüßt“.

Im 19. Jahrhundert hatte die Gitarre längst die als altmodisch empfundene Laute verdrängt, aber zu dem historischen *Meistersinger*-Sujet passt das Zupfinstrument ideal. Wagner sah sich allerdings mit dem Problem konfrontiert, den Klang einer – für ein Opernhaus viel zu leisen – Laute mit Orchesterinstrumenten anzudeuten. Die Gitarre empfand er als ungeeignet, denn Cosima berichtete von einem Brief „des ehemaligen Kapellmeisters Esser, welcher von der Wiener Aufführung das Kläglichste meldet. Kein Wort des Textes zu verstehen, das Nachwächter-Horn durch eine Posaune, die Laute durch eine Gitarre!! Das erheitert R. eben

nicht“ [Cosima Wagner: Die Tagebücher: Band I. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 33835 (vgl. Cosima-Tagebücher 1, S. 210)].

Die ganz normale Orchesterharfe hätte seinen Intentionen ebenfalls nicht entsprochen. Wagner ließ wieder einmal ein neuartiges Instrument konstruieren, nämlich „... eine kleine Stahlharfe von meiner Erfindung“ (Brief R. Wagners an Karl Eckert vom 8. 3. 1870).

Im Nachlaß der Pariser Klavier- und Harfenmanufaktur Érard findet sich noch heute – laut Inventarverzeichnis – eine von „zwei kleinen Mahagoniharfen zur Aufführungen der Meistersinger“ in Paris. Es handelt sich um eine kleine Rahmenharfe mit Stahlsaiten auf einem Sockel. Zwei Pedale sind über Gestänge im Sockel sowie im Resonanzkasten mit fünf Gabel-Drehscheiben verbunden; d.h. es ist teilweise chromatisches Spiel möglich. Der Tonumfang ist genau auf die Wagner-Oper abgestimmt. Der Spieler bedient das Instrument im Stehen und kann dadurch auf der Bühne den Beckmesser-Darsteller gut sehen. Das ist insofern wichtig, als dass Beckmessers Bewegungen (vermeintliches Lautenspiel) zum Spiel der Harfe genau passen müssen.

Die Stahlbesaitung verursacht einen ausreichend kräftigen Klang, der sich vom Orchester deutlich abhebt und zu dem Spiel auf der Lauten-Attrappe paßt. Zugleich ist die Klangfarbe deutlich von der der Orchesterharfe unterscheidbar.

Im 19. Jh. von den Pariser Firmen Erard und Pleyel gebaut, behilft man sich heute auf unterschiedliche Weise. In Deutschland werden spezielle Beckmesser-Harfen nur von der Firma Horngacher gefertigt. Will man sich ein solches Instrument nicht extra anschaffen, behilft man sich mit einer Orchesterharfe. Um die Klangfarbe zu verfremden, werden Papierstreifen zwischen die Saiten geklemmt.

Die Ritter-Bratsche



Bratsche, Vogtland 2.Hälfte 19. Jh., Inv.-Nr. 4141

Ritter-Bratsche von Philipp Keller, Würzburg 1902, Inv.-Nr. 4502

„Zu wünschen ist nun, daß das verbesserte, ungemein veredelte Instrument sofort an die besten Orchester vertheilt und den besten Bratschenspielern zu einer ernstlichen Pflege dringend empfohlen würde.“

Brief R. Wagners an Hermann Ritter, 28.3.1876

Die normale Orchesterbratsche müsste in Anbetracht der tiefsten spielbaren Töne – sie reicht bis hinunter zum c der kleinen Oktave – theoretisch einen größeren Korpus haben. Damit wäre sie jedoch zu schwer zu handhaben. Kein Wunder, dass es dennoch immer wieder Versuche gab, diese „angeborene“ Schwäche der Viola auszugleichen. Hermann Ritter präsentierte 1875 seine Viola alta mit 48 cm (gegenüber heute etwa 43 cm) Korpuslänge. Damit erreichte er eine Sonorität der Klangfarbe, wie man sie in diesem Bereich eher von Celli kennt. Vermochte Ritter die Komponisten und Dirigenten spontan zu überzeugen, hatten die meisten Spieler mit dem riesigen Instrument Probleme. Schließlich konnte auch die Anbringung einer 5. Saite in e₂ für erleichtertes Lagenspiel im Jahre 1899 nicht verhindern, dass die Ritterbratsche wieder in Vergessenheit geriet.

Richard Wagner lernte Hermann Ritter persönlich in Bayreuth kennen. Cosima notierte den denkwürdigen Besuch aus der Sicht Ritters in ihrem Tagebuch:

„Nicht lange brauchte ich zu warten, und jener Mann, der Millionen Menschen durch seine gewaltige Kunst erhoben hatte, schritt auf mich zu. »Es freut mich, daß Sie gekommen sind« sagte der Meister, mir die Hand schüttelnd. »Sie sind also Kandidat der Philosophie und Bratschenverbesserer?« bemerkte er weiter und schaute lächelnd auf meine Papiertüte. »Das ist wohl die neue Bratsche?« Kaum hatte ich die Saiten meiner Viola alta einfach und in Doppeltönen angestrichen, so sah ich, wie in des Meisters Blicken aller Zweifel über die Tonkundgebung geschwunden war.[...] Das klingt ja herrlich«, sagte Wagner, »da haben Sie was Rechtes gemacht.«

Noch 1876 ließ Wagner 6 derartige Bratschen für Bayreuth („Ring“) ankaufen und schrieb am 28.3. einen begeisterten Brief an den Konstrukteur:

„Geehrter Herr! Ich bedaure wahrhaft, immer noch nicht die freie Zeit gewinnen zu können, um über Ihre Altgeige mich so ausführlich vernehmen zu lassen, wie ich es für nöthig halte, um auch meinerseits dazu beizutragen, diesem Instrumente die ihm gebührende Beobachtung zu verschaffen. Ich bin überzeugt, daß die allgemeine Einführung der Altgeige in unsere Orchester nicht nur die Intentionen derjenigen Tonsetzer, welche bisher mit der gewöhnlichen Bratsche vorlieb nehmen mußten während sie für den Gesang den wahren Altgeigenklang beabsichtigen, erst in das rechte Licht gesetzt werden, sondern daß auch in der ganzen Behandlung des Bogeninstrument-Quartetts eine bedeutende und sehr vorteilhafte Veränderung vor sich gehen dürfte. Die freie A-Seite dieses, nun nicht mehr dünn näselnden, sondern hell wohlklingenden Instrumentes, wird der gehemmtten A-Zwischensaite der Violine manchen energischen Gesang abnehmen können, da die Violine in dieser Lage bisher an energischer Kundgebung des Tones so sehr behindert war, daß z.B. bereits Weber hier sehr häufig ein Blasinstrument (Clarinette oder Hoboe) zur Verstärkung mit hinzu nehmen mußte; die Altgeige wird dieses nicht mehr nöthig machen und den Tonsetzer somit nicht mehr zur Anwendung der Mischfarben veranlassen, wo der reine Streich-Instrument-Charakter in der Intention lag. [...] Zunächst aber danke ich Ihnen noch für die Widmung Ihrer so bündigen und dabei so belehrenden Abhandlung und verbleibe mit aufrichtiger Hochachtung Ihr ergebener Richard Wagner.“

Mit letzterer Bemerkung war die 1876 in Heidelberg gedruckte Broschüre „Die Viola alta. Ihre Geschichte, ihre Bedeutung und die Principien ihres Baus“ von Ritter gemeint, die dieser „Dem Meister Richard Wagner“ widmete.

Hermann Ritter (1849–1926) verbrachte seine Jugend als Sängerknabe am Hofe des Großherzogs in Schwerin, studierte in Berlin Violine und wirkte an verschiedenen Orchestern. 1874 ließ er sich an der Heidelberger Universität immatrikulieren und widmete sich gleichzeitig dem Bau der Bratsche. Diese sollte ihn in seinem Leben nicht mehr loslassen, und so stellte er als reisender Virtuose überall sein Instrument vor, verdingte sich auch als Pädagoge in Würzburg. Er entwickelte noch weitere Streichinstrumente. In Würzburg wirkten auch die Instrumentenbauer, die die Altgeigen fertigten; zuerst Karl Adam Hörlein (1829–1902), dann u.a. Philipp Keller (1868–1948). Eine Ritterbratsche von Hörlein besaß auch Hans von Bülow; er schenkte sie dem Prager Konservatorium (Zfl II/1881–82 S. 166).

Der fünfsaitige Kontrabaß von Carl Otho



Am 10. September 1882 verfaßt Wagner ein Empfehlungsschreiben für einen Bass-Bauer und Kontrabassisten des Leipziger Gewandhausorchesters:

„Mit Vergnügen bezeuge ich Herrn Carl Otho, dass seine Erfindung des fünfsaitigen Contrabasses auch den Aufführungen des „Parsifal“ in Bayreuth zu gute gekommen ist und dass dieses Instrument durch seine Klangfülle in meinem Orchester sich ausgezeichnet hat“ (Zfl 3/1882 S. 22).

Carl August Otho (1840–1892) war ab 1872 bis zu seinem Tode als Bassist am Leipziger Gewandhausorchester tätig (Jung 2006 S.137). Zeitgenossen beschrieben ihn als Ausnahmekünstler, der nicht nur seinen Kontrabaß beherrschte, sondern im Notfall auch den Part der Viola, Violine II, Posaune oder Trompete kurzfristig und „zufriedenstellend“ zu übernehmen vermochte. Zwischen 1875 und 1888 betätigte er sich außerdem als Bassbauer und Händler, wobei sein größtes Verdienst in jener von Wagner begrüßten Neuerung bestand: Dem gewöhnlich mit 4 Saiten ausgestatteten Kontrabaß (1E–1A–D–G) fügte Otho 1880 eine fünfte Saite in 1C hinzu, so dass sich der Tonumfang nach unten um eine Terz erweiterte. Othos Bass hatte dem entsprechend einen leicht vergrößerten Korpus mit zusätzlicher, 10 mm starker C–Saite, bestehend aus einem

Stahlkern mit mehreren umspinnenen Schichten aus abwechselnd Seide und Metall. Für seine Erfindung erhielt Otho das Patent Nr. 20391, bewilligt ab 1. Juli 1880 (Zfl 1/1880 S. 85, ausführlich S. 276).

Natürlich kam Othos Bass im Gewandhausorchester zur Anwendung. Lobende Äußerungen gab es beispielsweise von Hans von Bülow und Artur Nikisch. Man rühmte einhellig nicht nur die Vergrößerung des Tonraumes in der Tiefe sondern auch die besondere Klangfülle. Gemäß Lütgendorff (1913 S. 603) war der Baß jedoch „schwer zu handhaben“. In jedem Fall bedeutete die Neuerung für die Spieler eine größere Umstellung. Kein Wunder, dass sich das Instrument nicht allgemein durchsetzte und dass man weiterhin am Kontrabaß experimentierte.

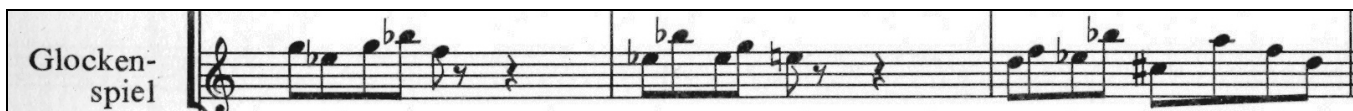
1885 stellte z.B. Karl Pittrich von der Hofkapelle Dresden eine Konstruktion vor, die eine Verlängerung der tiefen E–Saite unter Anbringung eines Tastenmechanismus' vorsah. Eine 5. Saite wäre hier überflüssig, „so dass der Spieler seine gewohnte Applicatur wieder erhält“ (Zfl 5/1885 S. 392).

Grundsätzlich war das Anbringen einer 5. Saite keine neue Erfindung (Planyavsky 1984 S. 469). Während des 17. und 18. Jahrhunderts nutzte man sowohl 5– als auch 4– und 3–saitige Streicherbässe. Im 19. Jh. hatte sich indes die die viersaitige Bespannung als Standard etabliert, so dass die Fünfsaiter allmählich in Vergessenheit geraten waren. Für tiefere Töne stimmte man die E–Saite herunter, z.B. in Rheingold auf Es.

Ob Wagner den damals 42–jährigen Otho persönlich kennengelernt hatte, ist nicht überliefert. Othos neuartiger Bass muss jedoch in Bayreuth dem Komponisten vorgeführt worden sein. Belegt ist jedenfalls, dass man im nahe gelegenen Meiningen mindestens seit 1880 auf einem Kontrabaß spielte, „der mit Bülow's Empfehlung von Otho in Leipzig hergerichtet wurde“ (Zfl 1/89, bezogen auf Kammermusiker R.Ebert).

Da die Musiker des Meininger Hoftheaters regelmäßig in Bayreuth zum Einsatz kamen, wäre es auch denkbar, dass Wagner auf diesem Wege von Othos Baß Kenntnis erhielt. Auf jeden Fall war das Instrument bei der Uraufführung von Parsifal 1879 dabei und auch notwendig; sah Wagner doch ungewöhnlich tiefe Töne bis zum Kontra–C für die Streichergruppe vor. So erfahren wir in der Zeitschrift für Instrumentenbau, dass „während der Bayreuther Aufführungen des „Parsifal“ auch die Erfindung des Leipziger Theater- und Orchestermitgliedes, des Herrn Carl Otho...“ wirksam zur Anwendung kam (Zfl Band 3, Leipzig 1882–83, S. 22).

Glockenspiel



Meistersinger 3.Aufzug 5. Szene Festwiese, Einzug der Zünfte „Gesellen mit Kinderinstrumenten“

Außer der Lauthe werde ich noch eine Spielerei aufzugeben haben, ein ordentliches Glockenspiel, im Umfang von [es1–g2]. Ich denke man ließe dieß chromatisch, mit beliebigem weiteren Umfange (auch für andre Fälle) anfertigen, mit Claviatur zum Spielen, jedenfalls aber mit wirklichen Glocken, nicht auf bloßen Stahlstäben; dazu vielleicht ein geschickter Dämpfer, der die Glocken nach jedem Anschlag sogleich dämpft. –

Wagner an Hans von Bülow am 3.10.67

Der silbrig funkelnde Klang des Glockenspiels wird von Wagner zur Untermalung des Feuerzaubers (Walküre) verwendet. In ganz anderem Sinne – als Kinderinstrument – ist es beim Tanz der Lehrbuben (Meistersinger) vorgeschrieben.

Ein Klaviatur–Glockenspiel mit „wirklichen Glocken“, wie von Wagner erträumt, fand jedoch keine Verbreitung. In einer noch zu Lebzeiten Wagners erschienenen Schlagzeug–Schule (Kling 1882) mit Abbildungen zu allen gängigen Orchesterinstrumenten enthält das Klaviatur–Glockenspiel Metallstäbe und keine richtigen Glocken. Das war Wagner durchaus bewusst, als er verlangte „nicht auf bloßen Stahlstäben“, sondern mit „wirklichen Glocken“.

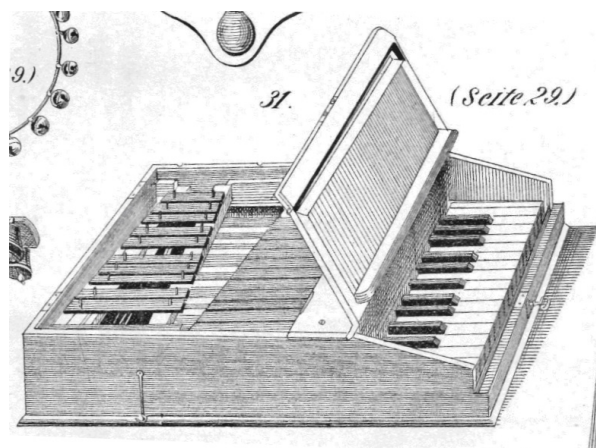
Wieder einmal hatte Wagner eine an die Instrumentenbauer gerichtete Aufgabe gestellt, die er für realisierbar hielt. Wenn er so genau beschreibt, wie das Instrument auszusehen hätte

(„dazu vielleicht ein geschickter Dämpfer...“), kann das nur bedeuten, dass es so etwas im Handel nicht gab, sondern gesondert angefertigt werden muss. Nach Meinung des Komponisten würde sich eine solche Anfertigung lohnen, „auch für andere Fälle“.

Wagner könnte ein derartiges Glockenspiel aber in irgendeinem Orchesterfundus gesehen haben. Gevaert beschreibt in seiner 1887 erschienenen „Neue Instrumenten-Lehre“ (S. 333) die frühere Existenz von eigentlichen Orchester-Glockenspielen: „Diese hohen Glockenspiele, eine Miniaturnachahmung der großen hochoben in den Thürmen alter Kirchen und Rathäuser Flanderns angebrachten Glockenspiele (Carillons), besitzen eine vollständige Skala und sind mehr als einmal mit Erfolg mit anderen Instrumenten und mit Singstimmen vereinigt worden“. Gevaert benennt in diesem Zusammenhang die Glockenspiel-Parts in Mozarts Zauberflöte und Händels Saul. Es gäbe hier kein „feststehendes Modell“, sondern eher je nach Tonumfang ganz verschieden konstruierte Einzelstücke.

Zwei im Leipziger Museum für Musikinstrumente vorhanden gewesene „Glocken-Klaviere“ aus Deutschland (Inv.-Nr. 372) und Belgien (Inv.-Nr. 373), mit chromatischen Tonumfängen von a–a2 bzw. f1–f3 sind im Krieg verloren gegangen. Erhalten blieben nur Katalog-Beschreibungen, denen zu entnehmen ist, dass jeweils 25 Schalenglocken auf einer Achse gereiht und durch Metallhämmerchen anzuschlagen waren. „Die Hämmerchen sind nach Art der deutschen Klaviermechanik angeordnet und mit Auslösungen und Messingkapseln versehen“ (Georg Kinsky, Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, Katalog 1. Band, Cöln 1910, S. 65).

In der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Glockenspiele jedoch unüblich geworden und fanden erst nach Jahrzehnten erneut Eingang in die Kunstmusik, wenn auch in anderer Gestalt. Zunächst handelte es sich um Stahlstabspiele mit Klöppeln, und erst „In den letzten Jahren hat das Instrument wieder neue Umwandlung erfahren. Zunächst hat man ihm wieder eine Klaviatur gegeben; dann aber – eine viel wichtigere Veränderung – hat man die Cymbeln durch Stahlstäbe ersetzt“. In der modernen Orchesterpraxis nutzt man vornehmlich solche Stahlstabspiele mit Klöppeln oder – wenn eine Tastatur erforderlich ist – die Celesta.



links: Konzert-Glockenspiel, Robert Schopper, Leipzig, um 1910, Inv.-Nr. 4546

rechts: H. Kling: Das Gesamtgebiet der Schlaginstrumente im Orchester, Hannover (o.J.), 1882
(Ein solches damals übliches Klaviaturglockenspiel wollte Wagner eigentlich nicht haben.)



Glockenschalen aus
einem Orgel-
Glockenspiel, Holland
1734, Inv.-Nr. 3168

Literatur

- Ahrens, Christian: Trompete, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 9, Sachteil, Kassel usw. ²1998, Sp. 883
- Ahrens, Christian: Eine Erfindung und ihre Folgen. *Blechblasinstrumente mit Ventilen*, Kassel usw. 1986
- Duttonhöfer, Eva-Maria: *Gebrüder Alexander. 200 Jahre Musikinstrumentenbau in Mainz*. Mainz u.a. 1982
- Handrow, Rolf: Carl Traugott Queisser, in: *Die Deutsche Posaune – ein Leipziger Kind*, in: *Die Deutsche Posaune – Ein Leipziger Welterfolg*, Katalog zur Sonderausstellung Leipzig 2010 (Hrsg. Verein für mitteldeutsche Posaunengeschichte e.V.), S. 88
- Heyde, Herbert: *Ventilinstrumente*, Leipzig 1987
- Heyde, Herbert: *Trompeten, Posaunen, Tuben* (Musikinstrumentenmuseum Leipzig Katalog Band 3), Leipzig 1980
- Jung, Hans-Rainer: *Das Gewandhausorchester, seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743*, Leipzig 2006
- Körner, Friedrich: Die Verwendung der Trompete im Richard-Wagner-Orchester, in: *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners* (Hrsg. Wolfgang Suppan), Tutzing 1985, S. 100
- Kunitz, Hans: *Die Instrumentation Teil 9, Tuba*, Leipzig 1959
- Kunitz, Hans: *Die Instrumentation Teil 7, Die Trompete*, Leipzig 1958
- Lütgendorff, Willibald Leo: *Die Geigen- und Lautenmacher*, Band 2, Frankfurt/M 1913
- Majewski, Martin: Die Deutsche Posaune – ein Leipziger Kind, in: *Die Deutsche Posaune – Ein Leipziger Welterfolg*, Katalog zur Sonderausstellung Leipzig 2010 (Hrsg. Verein für mitteldeutsche Posaunengeschichte e.V.), S. 7–19
- Marx, Adolf Bernhard: *Die Musik des 19. Jh. und ihre Pflege*, Leipzig 1855, S. 126
- Planavsky, Alfred: *Geschichte des Kontrabasses*, Tutzing 1984

Zfl = Zeitschrift für Instrumentenbau, Herausgeber Paul de Wit, Leipzig 1880ff.