

Christian Breternitz (Berlin)

Export von (Militär-)Musikinstrumenten von Berlin nach Zentral- und Südamerika um 1900

Musikinstrumente spielen für musikalische Transferprozesse eine große, wenngleich oftmals wenig beachtete Rolle. Zwei einfache Beispiele sollen eingangs genannt sein: 1) Hersteller von Musikinstrumenten verkaufen ihre Produkte auch ins Ausland und 2) Musiker reisen mit ihren Instrumenten umher. In beiden Fällen wird dafür gesorgt, dass sich nicht nur typische Bauformen, sondern auch der damit verbundene spezifische Klang verbreitet.¹ Dies geschieht mal mehr, mal weniger schnell – und hängt einerseits damit zusammen, wie Klang, Klangerwartung und eine mögliche Verwendung des Musikinstruments zusammenpassen, andererseits mit der Anerkennung des Instruments im weitesten Sinne. Die vergleichsweise geringe Beachtung dieser Transferprozesse ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass von einem weitgehend standardisierten Instrumentarium im heutigen Sinne erst ab den 1920er Jahren gesprochen werden kann, zuvor jedoch lokale Bautraditionen und -konzepte eine weitaus größere Rolle gespielt haben, mit entsprechenden Auswirkungen auf die Interpretationsmöglichkeiten der Musiker und damit auch auf das Klangresultat. Leider ist es so, dass solche Transferprozesse von spezifischen Musikinstrumenten und der zugehörigen Musik nur schlecht dokumentiert bzw. die Dokumente meist nicht erhalten sind. Einer der wenigen überlieferten Fälle konnte im Nachlass der Berliner Firma C. W. Moritz aufgefunden werden, der sich im Archiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz befindet. An den Dokumenten lässt sich ablesen, wie das Modell der Preußischen Militärmusik mit den dazugehörigen Musikinstrumenten und dem passenden Notenmaterial den Weg nach Zentral- und Südamerika fand.

Zum Stellenwert der Preußischen Militärmusik im 19. Jahrhundert. Die Reformen unter Wilhelm Wieprecht (1802–1872)

Um zu verstehen, warum es diese Entwicklung überhaupt gab, ist ein Rückblick auf die Preußische Militärmusik im 19. Jahrhundert notwendig, für die Wilhelm Wieprecht entscheidend war: In Aschersleben geboren, wurde er von seinem musikliebenden Vater, der selbst als Trompeter und Reiter im Militärdienst aktiv war, besonders im Violinspiel unterrichtet und musste in bester Stadtpfeifer-Tradition außerdem „fast alle Blase-Instrumente erlernen“². Nach einer grundlegenden Ausbildung in der Ascherslebener Stadtkapelle und ersten Stationen als Musiker in Dresden und Leipzig ging Wieprecht 1824 nach Berlin und trat am 2. Mai eine Stelle als königlicher preußischer Kammermusiker an.³ In Berlin kam er

1 Vgl. hierzu das Kapitel „Erste Musik für die Ventilinstrumente“ bei: Christian Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 2020, <<https://doi.org/10.25624/kuenste-1318>>, 7.10.2020, S. 263–273.

2 Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 462.

3 August Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht. Director der sämmtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin 1882, S. 16. Die Angaben in diesem Buch

laut seinen eigenen Aussagen erstmals mit der Militärmusik in Berührung, die ihn äußerst beeindruckte. Gleichwohl entdeckte er einen größeren Reformbedarf innerhalb der Kapellen, vor allem hinsichtlich der Besetzung und im Metallblasinstrumentarium. Seine Ideen fanden bei Major Gottlieb von Barner (1786–1846) Anklang, der daraufhin sein „Trompeterkorps der Garde-Drägoner“ Ende der 1820er Jahre prototypisch umorganisieren ließ. Hierzu zählte die Einführung der 1813 erfundenen Ventilblasinstrumente, da Wieprecht mit den bis dahin üblicherweise verwendeten Naturton- und Klappeninstrumenten seine Kompositionen nicht umsetzen konnte. In Zusammenarbeit mit dem Berliner Metallblasinstrumentenmacher Johann Gottfried Moritz (1777–1840) und unter Beteiligung dessen Sohnes Carl Wilhelm Moritz (1810–1855) verbesserte er nicht nur die Ventilsysteme an sich, sondern entwickelte eine Instrumentenfamilie, die heute unter dem Namen „Preußische Kornette“ bekannt sind. 1835 erhielten Wieprecht und Johann Gottfried Moritz ein zehnjähriges Patent vom Preußischen Ministerium für Handel und Gewerbe für ein Instrument, das heute in seiner weiterentwickelten Form aus keinem Orchester mehr wegzudenken ist: die Bastuba. In den höheren Lagen ergänzten mit relativ einheitlicher Mensur nach und nach die Bariton-Tuba, das Tenorhorn, das Alt-Cornett, das Sopran-Cornett und das Cornettino die Instrumentenfamilie. Dieser neu konzipierte Blechbläser-Bereich bildete die Basis der Preußischen Militärmusik unter Wieprecht.⁴ Seine Reformen und die klanglichen Ergebnisse beeindruckten auch König Friedrich Wilhelm III. Nach weiteren Aufträgen zur Umstrukturierung einzelner Musikcorps wurde Wieprecht schließlich 1838 zum „Director sämtlicher Musikchöre des Garde-Corps“ ernannt. Dies war der höchste Posten innerhalb der Preußischen Militärmusik. Nun konnte er seine neuen Instrumente relativ einfach in alle weiteren Militärkapellen einführen. Auf Grundlage der Preußischen Kornette ersann er neue Besetzungen für die einzelnen Militärmusikformationen, die sich beliebig zu größeren Ensembles zusammenstellen ließen. Denn schiere Größe war auch immer ein Zeichen von Macht und Repräsentation. Wie von Wieprecht selbst überliefert ist, wagte er bereits im Jahr 1838 den „ersten kühnen Versuch“ eines „riesenhaften Ensembles von 1086 Militärmusikern und 150 Tambours, in einem militairischen Tableau auf dem Schlossplatze zu Berlin aufgestellt, zum Empfange des Kaisers Nicolaus von Russland“⁵. Wieprecht verfolgte mit dieser Reform also zwei Ziele:

1. Die Besetzungen der Militärmusikchöre sollten so angepasst werden, dass sie den „tonkünstlerischen und zugleich dienstlich militairischen Anforderungen mehr entsprechen“⁶.

zum Leben und Wirken Wieprechts bilden bis heute eine wichtige Grundlage. Sie basieren, ähnlich wie die Darstellung in Ledeburs *Tonkünstler-Lexicon*, auf Briefen von Wieprecht selbst und sind prinzipiell als vertrauenswürdig anzusehen (vgl. hierzu u. a. den Brief von Wieprecht an Moritz Beermann vom 6.12.1853, D-B Mus. ep. W. Wieprecht 7). Dennoch wäre eine kommentierte Edition von Kalkbrenners Veröffentlichung sehr wünschenswert. Denn sie ist insofern kritisch zu betrachten, dass sie das Wirken Wieprechts auf seine Reformen der preußischen Militärmusik und sein Wirken als Militärkapellmeister reduzieren. Sein Einfluss auf das Musikleben sowohl am Berliner Hof als auch allgemein im deutschsprachigen Raum ist jedoch nicht zu unterschätzen. Neue Erkenntnisse hierzu liefert die kürzlich von Achim Hofer und Lucian Schwienitz herausgegebene Edition zum Briefwechsel und den Schriften Wieprechts: Achim Hofer / Lucian Schwienitz (Hrsg.), *Wilhelm Wieprecht (1802–1872). Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken*, Würzburg 2020.

4 Vgl. dazu ausführlich Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau*, S. 69–95.

5 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon*, S. 643.

6 Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht*, S. 30.

2. Es sollte eine Art Einheitssystem geschaffen werden, das die stufenweise Erweiterung der Ensembles bzw. das Zusammenspiel mehrerer Musikchöre ermöglicht.

In den Jahren nach 1838 verfeinerte Wieprecht die Stimmenbesetzung der Militärmusikchöre immer weiter und entwickelte darauf basierend sein sogenanntes „Normal-Instrumentaltableau“, das ab Juni 1860 die Richtschnur für die Stimmenbesetzung der preußischen Musikcorps bildete. Achim Hofer konstatierte, „dieser Wandel vom Holzbläser- zum Blechbläserklang [weist] dabei weit über die Militärmusik hinaus, denn das neue Ventil-Blasinstrumentarium [...] prägte nachhaltig auch kunstmusikalische Kompositionen.“⁷

Normal-Instrumental-Tableau der Königlich preussischen Armee-Musik.

Instrumente*)	Stimmen-Besetzung							
	der Signalhorn- Musik für die Füsilier- Bataillone der Infanterie	der Trompeten-Musik		der Waldhorn-Musik		des Oberführers der Regimenter für Infanterie- Sanitätscharen- Musik	der vollständig besetzten Sanitätscharen-Musik	
		für die Cavallerie- Regimenter	für die Artillerie- Regimenter	für die Jäger- und Pionier- Bataillone	für die neufornierten Infanterie- Regimenter		der Linien- Infanterie- Regimenter	der Garde- Infanterie- Regimenter
Cornettino	1	1	3	1	2	2	—	—
Sopran-Cornett . .	2	4	6	4	4	2	2	2
Alt-Cornett	2	2	3	2	2	2	2	2
Tenorhorn	2	2	6	2	2	2	2	2
Bariton-Tuba . . .	1	1	3	2	2	2	1	1
Baß-Tuba	2	3	6	3	4	4	3	4
Trompete	—	8	12	3	3	4	4	4
Waldhorn	—	—	—	4	3	2	2	4
Flöte	—	—	—	—	—	1	2	2
Oboe	—	—	—	—	—	—	2	2
Kleine Clarinette .	—	—	—	—	—	1	1	1
Mittel-Clarinette .	—	—	—	—	—	2	2	2
Große Clarinette .	—	—	—	—	—	4	8	8
Fagott	—	—	—	—	—	—	2	2
Contrafagott . . .	—	—	—	—	—	—	2	2
Tenor-Posaune . .	—	—	—	—	—	2	2	2
Baß-Posaune . . .	—	—	—	—	—	2	2	2
Becken (Paar) . . .	—	—	—	—	1	1	1	1
Kleine Trommel . .	—	—	—	—	1	1	1	2
Große Trommel . .	—	—	—	—	1	1	1	1
Halbmondträger . .	—	—	—	—	—	—	1	1
Zum Ganzen . . .	10	21	39	21	25	35	43	47

*) Cornetts, Tenorhörner sind identisch mit den sogenannten Tuben mit Euphoneons und Bombardons.

Abbildung 1: Normal-Instrumental-Tableau der Königlich preussischen Armee-Musik nach Wilhelm Wieprecht von 1860. In: August Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht, Director der sämtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin 1882, S. 56f.

7 Achim Hofer, *Die Königliche Preussische Armeemarschsammlung 1817–1839. Entstehung, Umfeld, Beschreibung*, hrsg. von Bernhard Habla (= IGEB Reprints und Manuskripte. Materialien zur Blasmusikforschung. Reprints 5), Wien 2007, S. 49f. Ein Beispiel hierfür bilden die zahlreichen Überlegungen zum Instrumentarium durch Richard Wagner und seine Verwendung von Basstrompete, Kontrabassposaune und Wagnertube. Vgl. hierzu Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau*, S. 346–378.

Dieses erfolgreiche System war ein Novum in der Militärmusik, das schnell Interessenten aus anderen Ländern anlockte. Und so erscheint es besonders interessant, dass Ledebur in seinem *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* schrieb, dass Wieprecht schon 1847 von der Türkei eingeladen wurde, die dortige Militärmusik zu reformieren.⁸ Kalkbrenner sprach in diesem Zusammenhang von Wieprechts Auftrag, „die Cavalleriemusik der türkischen Armee zu organisieren. Zu diesem Zwecke sandte er zwei junge, tüchtig durchgebildete Musiker als Instructeure nach Constantinopel, desgleichen auch 48 Instrumente“⁹. 1852 bekam Wieprecht laut den überlieferten Angaben von der Regierung Guatemalas den Auftrag zur Organisation „kleiner Militair-Musiken, welche auch in den Kirchen in Ermangelung von Orgeln das Choralspiel übernehmen sollten. Wieprecht wählte dafür eine Signalthornmusik und sandte ebenfalls einen Instructeur mit Instrumenten nach Amerika“¹⁰. Da die Lieferung der Musikinstrumente in die Türkei die Firma C. W. Moritz übernahm,¹¹ ist zu vermuten, dass von dieser Werkstatt auch die Instrumente nach Guatemala geliefert wurden.

Militärmusik und Gesellschaft

Wieprecht vertrat die Ansicht, „dass die Militair-Musik ein sicheres Mittel musikalischer Volksbildung sei“¹². Mit dieser Aussage bettete er die ab den 1820er Jahren immer populärer werdende Militärmusik in ein pädagogisches Umfeld ein, womit er sicher auch seine eigene Stellung untermauern wollte. Die Militärmusikchöre waren für die Herausbildung des bürgerlichen Musikgeschmacks und auch für die allgemeine Musikbildung von ganz entscheidender Bedeutung. Bereits unter Wieprechts Vorgänger als oberster Musikdirektor der preußischen Militärmusik, Georg Abraham Schneider (1770–1839), wurden nicht nur Märsche gespielt, sondern auch für Militärensembles arrangierte Orchesterwerke. Die Militärkonzerte hielten Anfang der 1820er Jahre Einzug in das öffentliche Berliner Musikleben. Die wahrscheinlich ersten Anzeigen hierzu finden sich in der *Zeitung für Theater und Musik* von 1821¹³ sowie in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* des Jahres 1822: „Am 1sten [Dezember 1821] gab das Musikcorps des zweyten Garderegiment Concert im Jagorschen Saale, in dem die gewählten Stücke (Ouverture aus Spontini's [!] *Cordes* und Mehul's [!] *jeune Henri*, Ballet aus Spontini's *Olympia* Finale aus Boieldieu's *Rothkäppchen*, Ouverture und Jägerchor aus Webers *Freischütz* etc.) richtig auf Blasinstrumente berechnet, so wie die Saiteninstrumente und zum Theil die Singstimmen auf die Klarinetten, Oboen, Fagotts, Bassons übertragen waren. [...] Die zweckmässige Leitung des Ganzen stand unter dem Director des Musikcorps, I. H. Weller, dessen Adagio und Polonaise den einzelnen Instrumenten Gelegenheit zu angenehmen Soli gab.“¹⁴ Die Militärkonzerte entwickelten sich in den folgenden Jahren zu einer festen Institution in der Musiklandschaft. Insbesondere die Auftritte der von den Militärkapellmeistern Friedrich Weller (1790–1870) und Heinrich

8 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon*, S. 643.

9 Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht*, S. 49.

10 Ebd.

11 Vgl. Hofer / Schwienitz (Hrsg.), *Wilhelm Wieprecht*, S. 582.

12 Ebd.

13 Vgl. Christoph-Hellmut Mahling, „Zum Musikbetrieb Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), Regensburg 1980, S. 27–284, hier S. 89.

14 „Nachrichten [Berlin. Uebersicht des December 1821]“, in: *AmZ* (1822), Sp. 39–43, hier Sp. 39.

August Neithardt (1793–1861) geleiteten Militärmusikkapellen fanden großen Anklang. Bereits um 1830 wurden solche Konzerte regelmäßig in der preußischen Hauptstadt aufgeführt. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* berichtete wie folgt: „Am passendsten für Zeit und Ort war die Schlachtmusik des Militaircorps im Freyen, an einem der wenigen schönen Abende des gewitterreichen, stets nassen Juny. Jeden Sommermonat soll eine solche Unterhaltung in Tivoli statt finden, welches jetzt der Lieblingsort der Berliner geworden ist. Alle Sonntage ist dort grosse Harmoniemusik und Feuerwerk für das Entrée von zehn Silberroschen inbegriffen. Auch in anderen Gärten nahe bey der Stadt finden die gewöhnlichen Concerte von Militairmusik häufig statt. Das Musikcorps von Weller zeichnet sich, wie das Neidhart'sche besonders durch Präzision und vorzügliches Arrangement gut gewählter Opernmusikstücke, Ouverturen und Symphonieen [!], sogar von Beethoven aus.“¹⁵ Diese Konzerte an öffentlichen Orten wie dem Vergnügungspark Tivoli und auch in Gartenlokalen erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden zu Besuchermagneten. Am 23. August 1837 berichtete die *Allgemeine musikalische Zeitung* über ein Konzert, bei dem „6000 Zuhörer ab und zugehend im voll gedrängten Güntherschen Garten-Local, von 3 Uhr Nachmittags bis in die Nacht hin- und herwogen. Die Blase- und Blech-Instrumente wirkten unter grünem Laubdache auf amphitheatralischer Erhöhung ungemein.“¹⁶ Zunehmend in Konkurrenz zu den nahezu ausschließlich in Harmoniebesetzung auftretenden Militärmusikkapellen standen ab den 1840er Jahren die aufkommenden Privat- und Salonorchester, die von vergleichsweise einfacher Tanzmusik bis zur anspruchsvollen Symphonie ein breites Spektrum spielten. Die Leiter der Militärmusikcorps reagierten darauf, indem sie ihre Musiker ein zusätzliches Streichinstrument erlernen ließen, auf denen sie sich rasch auf hohem Niveau etablieren konnten. Flodoard Geyer schrieb hierzu in der *Berliner musikalischen Zeitung* vom 17. Januar 1846: „Die Harmoniemusik, d. h. die Zusammenstellung der Holz-, Blech- und Schlaginstrumente, war nicht mehr geeignet, mit den von Aussen aus Steyermark kommenden Nebenbuhlern, wettzulaufen, wenn auch ihr Ensemble noch so glänzend sein mochte. Man hört nirgend mehr andre, als Streichorchestermusik. Die Regimentsmusiker waren nothgedrungen, sich diese anzueignen, obwohl ihr Dienst es nicht erheischte. Man fing bei den Tänzen an, um zu Gediegenerem der Gattung überzugehen. [...] man wagt sich an Aufgaben, welche früher kein Orchester der Welt löste, an die Beethoven'sche Symphonie. Was vor zwanzig und etlichen Jahren für ein Märchen [!] gehalten worden wäre – das kann man in den Caffesälen [!] erleben.“¹⁷ Die Privat- bzw. Salonorchester sowie die wie eben beschrieben erweiterten Militärorchester nahmen auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine beherrschende Stellung ein. Teilweise gab es dabei auch Überschneidungen zwischen den Hauptakteuren der Militär- und Privatorchester. Gleichzeitig verbesserte die dauerhafte „Konkurrenz“ das musikalische Niveau ständig und führte zu einer weiteren Professionalisierung des Musikbetriebs in Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Militärmusik war dabei universell einsetzbar, verbunden mit einem hohen Repräsentationscharakter. Dies zog die Aufmerksamkeit anderer Staatsoberhäupter auf sich und sorgte dafür, dass die Preußische Militärmusik eine Art Exportschlager wurde, noch über Wieprechts Tod hinaus.

15 „Nachricht [Berlin]“, in: *AmZ* (1830), Sp. 489–492, hier Sp. 491f.

16 „Nachrichten [Berlin, den 1sten August 1837]“, in: *AmZ* (1837), H. 34, Sp. 552–554, hier Sp. 553.

17 Flodoard Geyer, „Ein Beitrag zur Geschichte der Gegenwart“, in: *Berliner musikalische Zeitung* (1846), H. 3.

Exporte von (Militär-) Musikinstrumenten nach Mittel- und Südamerika um 1900

Der im Folgenden zu behandelnde von Berlin ausgehende Export von Musikinstrumenten geht einher mit der zunehmenden Globalisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie dem Expansionsdrang und den Kolonialbestrebungen der europäischen Mächte. Auf den Schiffen des Militärs waren oft kleinere Musikkorps vorhanden, die neben der Unterhaltung auch der moralischen Unterstützung an Bord dienen sollten, vor allem bei langen Seereisen zwischen den Kontinenten. Angekommen in den anderen Ländern, spielten die Kapellen beim Landgang aus ihrem Repertoire. Für die dortige Bevölkerung war dies ein seltenes Vergnügen, das gleichwohl Eindruck hinterließ. Und auch die Regenten dieser Länder waren von den Militärkapellen angetan, da sie damit gleichermaßen ihren Repräsentationsdrang befriedigen und ihre Bevölkerung zufrieden stellen konnten. Hierdurch kam es zu Bestrebungen, eigene Militärmusikensembles zu erstellen. Preußen wurde hierfür oft als Vorbild und Modell genommen. Für die Entwicklung der hawaiianischen Militärmusik ist diese Entwicklung gut erforscht,¹⁸ im Folgenden soll der Weg der preußischen Militärmusik nach Mittel- und Südamerika skizziert werden.

Die Firma C. W. Moritz spielte für die Entwicklung des typischen Berliner Metallblasinstrumentariums eine entscheidende Rolle. Gegründet 1806 von dem aus Leipzig stammenden Johann Gottfried Moritz, entwickelt sie sich unter seinem Sohn Carl Wilhelm Moritz und aufgrund der Zusammenarbeit mit Wilhelm Wieprecht ständig weiter. Seit 1840 firmierte die Werkstatt unter dem Namen C. W. Moritz. Unter Johann Carl Albert Moritz (1839–1897) wurde die Produktion um die Herstellung von Holzblasinstrumenten und Schlaginstrumenten erweitert, wodurch sich die Firma im ausgehenden 19. Jahrhundert sowohl zum größten Hersteller von Metallblasinstrumenten als auch zum größten Anbieter von Militärmusikinstrumenten und Zubehör in Berlin entwickelte. Auch wenn sie bereits nach dem Ersten Weltkrieg nicht wieder an die vorherige Größe anknüpfen konnte, existierte C. W. Moritz noch bis 1955. Der Nachlass wurde dem Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz übergeben.¹⁹ Beginnend mit dem Jahr 1897 sind mehrere Unterlagen vorhanden, die Exporte von Musikinstrumenten nach Zentral- und Südamerika belegen, und zwar in Form von Auszügen aus dem Produktkatalog der Firma, Korrespondenz mit den zuständigen staatlichen Stellen sowie Lieferlisten von Instrumenten. Anhand eines konkreten Beispiels soll dies im Folgenden erläutert werden.

Am 8. März 1897 kommt es zwischen Carlos Alban, dem Generalkonsul der Republik Kolumbien im Deutschen Reich, und der Firma C. W. Moritz in Berlin zu einem Vertrag über eine größere Instrumentenlieferung. Die Auslieferung erfolgte jedoch erst am 26. November 1902. Einer der Gründe hierfür ist wahrscheinlich der *Guerra de los Mil Días* („Krieg der Tausend Tage“), ein Bürgerkrieg in Kolumbien, der von 1899 bis 1902 andauerte.

Die Lieferung umfasste folgende Instrumente:²⁰

- 6 Cornets in B mit 3 Perinet-Ventilen
- 2 Cornets in B für Solisten mit 3 Cylinder-Ventilen

18 Vgl. Patrick D. Hennessey, *Henry Berger: From Prussian Army Musician to Father of Hawaiian Music, The Life and Legacy of Hawaii's Bandmaster*, hrsg. von Bernhard Habla (= Alta Musica 30), Tutzing 2013; vgl. Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau*, S. 386–403.

19 D-Bim SM 14.

20 Ebd.

- 6 Altcornets in F, Es höchst[ehend]. 3 Pumpen
- 2 Altcornets in F, Es, Tromp[eten]. F[orm]. 3 Cylinder²¹
- 6 Tenorhörner höchstehend 3 Pumpen
- 2 Tenorhörner höchstehend 3 Cyl. weit
- 6 Baryton höchstehend 3 Pumpen
- 1 Helikon in F, Es 3 Pumpen
- 4 Helikon in C, B 3 Pumpen
- 4 Waldhörner in F, Es 3 Pumpen
- 2 Waldhörner in F, Es 3 Cyl.
- 6 Posaunen in C, B 3 Pumpen
- 2 Saxophons [!] sopran in B
- 2 Saxophons [!] alt in Es
- 2 Saxophon tenor in B
- 2 Böhm Piccolo in Des
- 1 Böhm Piccolo in C
- 2 Clarinetten in Es Syst[em]. Böhm
- 12 Clarinetten in B Syst. Böhm
- 1 Oboe
- 1 Fagott
- 2 gr[oße]. Trommeln mit durchgeh[enden]. Schr[auben].
- 3 Triangel
- 4 Paar türkische Becken
- 1 chines[isches]. Tamtam
- 3 Tambourins
- 3 Paar Doppelcastagnetten
- 2 Orchester Trommeln m[it]. durchgeh[enden]. Schr[auben].

Darüber hinaus umfasste die Lieferung noch eine größere Menge an Zubehör und Ersatzteilen für die Instrumente, z. B. Mundstücke, Rohrblätter, Etuis, Wischer, Polster, Federn und Felle. Weiterhin zählten dazu noch sechs Ries Notenpapier, je eine Griffabelle für Oboe und Fagott sowie 120 Musikstücke, auf die weiter unten noch eingegangen wird. Das für die Ausfuhr auszufüllende Formular für die Statistik des Warenverkehrs zählt darüber hinaus noch 500 Signalhörner sowie zehn Schachteln Putzporzellan auf.

Vergleicht man diese Lieferung von Musikinstrumenten mit dem Normal-Instrumententableau für die vollständig besetzte Janitscharen-Musik von Wieprecht (siehe Abbildung 1), so zeigt sich, dass die grundsätzlichen Proportionen zwischen den Instrumenten und Instrumentengruppen weitgehend beibehalten wurden. Speziell bei den Metallblasinstrumenten ist erkennbar, dass sich die Verhältnisse der einzelnen Instrumente bzw. Stimmen zueinander noch ganz im Wieprecht'schen Sinne verhalten. Gleichwohl kam es aber auch zu Anpassungen, wie beispielsweise durch ein erweitertes Schlaginstrumentarium sowie die Aufnahme „neuer“ Instrumente wie der Saxophone. Letztere waren vor allem in den französischen Militärkapellen seit Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert, in Deutschland jedoch aufgrund der deutsch-französischen Rivalität lange Zeit verpönt. Dennoch wurde ab Mitte der 1880er Jahre auch in Deutschland diskutiert, ob diese Instrumente mit ihrem markanten Klang in die Militärmusikkapellen aufgenommen werden sollen. Die Piccolo-Flöten

21 Zu den Bauformen siehe Abb. 2.

und die Klarinetten dieser Lieferung waren mit dem Böhm-System ausgestattet, welches sich zu diesem Zeitpunkt, mit Ausnahme von Deutschland und Österreich, bereits international weitgehend durchgesetzt hatte. Aus organologischer Sicht ebenfalls interessant ist die Ausstattung der Metallblasinstrumente mit unterschiedlichen Ventiltypen. Die als „Pumpen“ bezeichneten sogenannten Berliner Pumpenventile waren eine Entwicklung von Wieprecht. Sie sind robust und im Zweifelsfall einfach zu warten, eignen sich aber nur bedingt für solistisches Spiel. Hierfür wurden, wie auch in der Lieferliste angegeben, Instrumente „für Solisten“ mit „Cylinder-Ventilen“ geliefert. Letztere sind auch unter dem Namen Drehventile bekannt und ermöglichen gegenüber den Pumpenventilen ein weiches und schnelleres Umschalten. Sie finden sich heute vor allem an Hörnern und aufgrund lokaler Bautraditionen an sogenannten „Deutschen Trompeten“ und „Deutschen Flügelhörnern“. Die internationale Ausrichtung der Firma C. W. Moritz zeigt sich auch daran, dass Kornette mit Périnet-Ventilen und zahlreiche Instrumente in hochstehender Bauform (d. h. mit nach oben zeigendem Schallstück) geliefert wurden. Mit Ausnahme der Tuba war letzteres für den deutschsprachigen Raum vergleichsweise unüblich, da dort neben den Ausführungen in Trompetenform (d. h. mit nach vorn gerichtetem Schallstück) die ovale Form dominierte (zu den Bauformen vgl. Abbildung 2). Périnet-Ventile wiederum waren im französisch- und englischsprachigen Raum dominierend, und auch die aufrechte Bauform findet sich konsequent umgesetzt in allen Tonlagen sowohl bei den von Adolphe Sax erfundenen Saxhörnern als auch den bereits zuvor in Frankreich gebräuchlichen Ophikleiden.

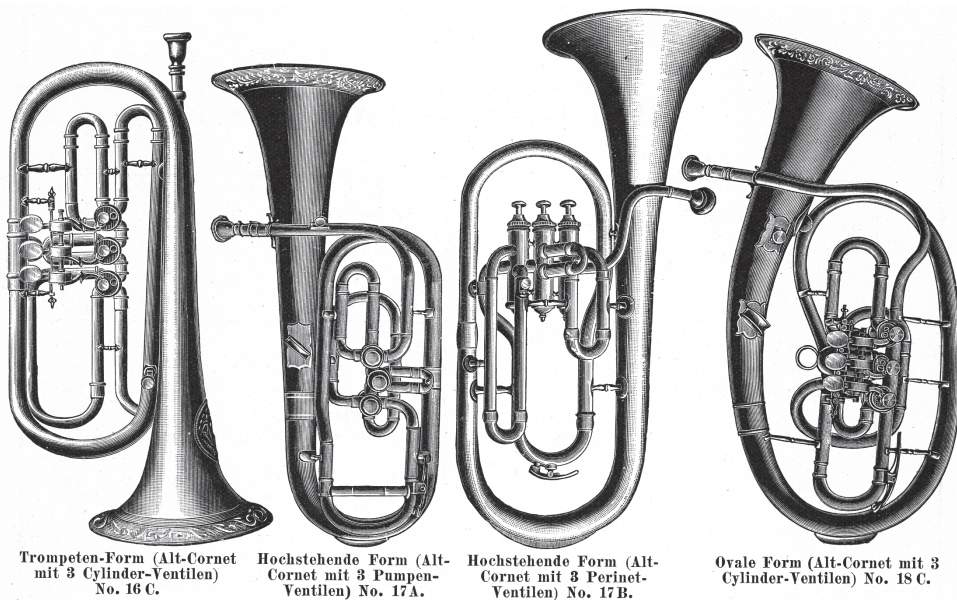


Abbildung 2: C. W. Moritz, *Neueste Preisliste. Ausgabe D. Blech-, Holzblas-, Schlag-, Saiten-, Signal-Instrumente, Zubehörteile etc.*, Berlin 1901/1904–1910. Auszug der Abbildungen zu den Alt-Cornets. Quelle: D-Bim SM 14.

Das Vorbild Preußen wird durch einen weiteren Umstand bestärkt. In den gepackten Kisten von C. W. Moritz befanden sich nicht nur Instrumente und Instrumentenzubehör, sondern auch Notenmaterial in größerem Umfang, welches der Musikinstrumentenhersteller bei dem

Musikalienhändler und -verleger Georg Plothow in Berlin (Potsdamer Straße 113) einkaufte. Neben einigen Märschen handelt es sich dabei um Bearbeitungen aus zeitgenössischen Opern und Operetten. Die Rechnung von Plothow an C. W. Moritz vom 23. März 1897 wurde nachträglich mit „Bogota Columbien“ überschrieben (Abbildung 3).

Bogota Columbien
Berlin W. 35 den 23. März 1897

Georg Plothow
Musik-Sortiment
Musik-Verlag
Musikalien-Leihinstitut
Pianosorte-Organ
Potsdamerstrasse Nr. 113

VOLLSTÄNDIGES LAGER
der
Sittion Secco
Sittion Steingebirge
Collection Klöff
Mikro-Ausg. Beethoven-Klöff
Bayreuth-Beethoven
Musik-Photographien
Teufelchen.

Isol. Ital. Saiten
Deutsche Saiten
Sittion-Saiten
Metronome
Inschonpulte
Kinetoskop-Photographien
Violonpapier
Isol.-Musikstühle.

Rechnung für *C. W. Moritz* *Post Nr. 61*

		R. GR. SUMME FR.	
1	Padresche Musik	5	3 35
1	Murkowski Span. Tanz I	5	4
1	Bistler Gebet	1 50	1 20
1	Humboldt Corp. Part 2,40		
1	Stimmen 3,60	6	4 80
1	Hänisch Oberglocken	3	2 40
1	Langey 24 u. Potsdamer g. 12	4	3 20
1	Smiljana Teichaufe Braut Tanzmus. 3,-		
1	Marsch. Part 2,-	5	4 20
1	Wenöshofer Tata Norpans	3	2 40
1	Pauch Türk Schützinger u. Marsch	1 50	1 35
1	Wagner Rienzi. Ein d. I. Akt	4	3 80
1	Tamb. Edgischer	4	3 80
1	Coroing	5 80	5 50
1	Corp. Musikschlager Part u. H.	17 75	15 95
1	Quintett	9	8
1	Huldigungsparade	9	8
1	Hoff. Part	15	13 50
1	Föhner	15	13 50
1	Siedlung d.	6	5 40
		Summe	104 35
1 Flötenschein		15 50	109 55
		9	
		34	
		de 198	
		Cor Kauf. pl 231	
		de 26/197	

1000 T. 1897.

Abbildung 3: Auszug aus der Rechnung vom 23.3.1897 von Georg Plothow an C. W. Moritz. Die Lieferung ist im Briefkopf eindeutig gekennzeichnet zum weiteren Versand nach Kolumbien. Quelle: D-Bim SM 14. Bei den Werken von Richard Wagner handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Arrangements für Militär-Orchester bzw. Blasmusik von Arthur Seidel, der eng mit Wagner zusammenarbeitete.

Das Notenmaterial, das eine weitere Rechnung von Georg Plothow an C. W. Moritz vom 22. September 1898 ausweist, ist, wie im Rechnungskopf handschriftlich vermerkt, ebenfalls „Für Columbien“ gedacht und mit „Militär-Musik“ überschrieben.²² Auch diese Lieferung ist ein Spiegelbild des zeitgenössischen Geschmacks und umfasst hauptsächlich Märsche sowie Stücke aus Operetten, beispielsweise von Hermann Josef Schneider, Julius Lehnhardt, Julius Einödshofer, Paul Lincke, Josef Bayer und Richard Eilenberg. Hinzu kommen wieder die militärmusikalischen Bearbeitungen von Werken Richard Wagners.

Dieses exemplarische Notenmaterial belegt eindrücklich die oben beschriebene Funktion der Militärkapellen im ausgehenden 19. Jahrhundert und ihre Rolle in der Gesellschaft. Die Lieferungen von Noten und Instrumenten zeigen gleichwohl auch die enge Verzahnung zwischen dem, was gespielt wird, und dem, was erklingt. Denn trotz der oben angesprochenen zunehmenden internationalen Ausrichtung war es aufgrund der unterschiedlichen regionalen Bautraditionen auch am Ende des 19. Jahrhunderts ein spezifischer Klang, der mit den Berliner Musikinstrumenten der Werkstatt C. W. Moritz in Mittel- und Südamerika importiert wurde. An den Produktkatalogen der Firma aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zeigt sich darüber hinaus, wie professionell C. W. Moritz international agierte: Die Kataloge wurden in Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch verlegt.

In den Folgejahren konnte die Firma C. W. Moritz noch Militärmusikkorps in El Salvador (1905/1908) und Guatemala (1911) mit Instrumenten ausstatten, die Lieferlisten sind ebenfalls im Nachlass der Firma zu finden. Im November des Jahres 1908 kam es zu einer nochmaligen Bestellung über Instrumente für drei vollständige Musikkorps in Kolumbien, die jedoch Ende März 1910 annulliert wurde. Abseits von Mittel- und Südamerika lieferte C. W. Moritz Militärmusikinstrumente unter anderem nach Hawaii (1878/1879 und 1887)²³ sowie in die Kolonialgebiete des Deutschen Reichs.

Zukünftig stellt sich der Forschung unter anderem die Frage nach der konkreten musikalischen Verwendung dieser Lieferungen von Musikinstrumenten und Notenmaterial nach Mittel- und Südamerika. In welchen Kontexten wurden die Werke aufgeführt? Erfüllte die Militärmusik dort eine ähnliche Funktion wie in Preußen? Wie lange wurde die preußisch orientierte Militärmusik in den belieferten Ländern gepflegt? Haben die gelieferten Instrumente einen Einfluss auf das verwendete Instrumentarium in diesen Ländern? Sind in Orchestern der Kunstmusik ähnliche Transferprozesse zu beobachten?

Abstract

The article outlines the significance of Prussian military music of the 19th and early 20th centuries in an international context. It focuses on deliveries of musical instruments and sheet music by the Berlin company C. W. Moritz to Central and South America around 1900. The delivery lists of 1897/98 for the Colombian military bands show that they were equipped according to the Prussian model, which goes back to the ideas of Wilhelm Wieprecht. He reformed and standardised the Prussian military music system between the 1830s and 1860s, thus creating the basis for its success. The sheet music enclosed with the musical instruments gives an insight into the popular musical taste of the period around 1900, which was increasingly introduced to Central and South America. Future research will ask what impact such imports of music and musical instruments had on the development of music in Central and South America.

22 D-Bim SM 14.

23 Vgl. Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau*, S. 386–403.