

Zu den Posthornmotiven in J. S. Bachs B-Dur-Capriccio BWV 992

Von Reinhold Krause (Auma)

In seinem frühen „*Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto*“ zitiert Bach in zwei Sätzen Oktav-Postsignale. In einfachster Notierung läßt sich folgende Figuration erkennen:

1. „*Aria del postiglione*“: — · · — · · — · ·

Umgekehrt ist die Reihenfolge der Töne in der „*Fuga all'imitatione della posta*“: · · — · · — · · —

Ähnliche Signale kommen in einer Reihe von Kompositionen seit dem 17. Jahrhundert vor; eine kleine Auswahl sei hier mitgeteilt.

2. Peter J. Fick (gest. 1743),¹ *Concerto à 6, 2 Corne de Chasse et Posthorn, 2 Violini, Alto e Cembalo*, B-Dur:² — — — — — · · — — — — — | · · — — — — — · · — — — — —
· · — — — — — | — · · — · · — · · — · · | · · · · — — — — — · · — — — — — · · · · ·
· · · · —

3. Johann Beer (1655–1700), *Concerto à 4, 1 Posthorn: Violino Primo: Violino Sekundo: et Bassus Continuo*: B-Dur:³
— · · — · · — · · | · · · · · · · · · · | — — — — — · · — — — — — |
— · · — — — — — · · — · · — · · — · · | · · — · · — · · —

4. Georg Philipp Telemann (1681–1767), *Fantasia IX* für Violino Solo, h-Moll:⁴ · · · · · · · · —

5. Georg Philipp Telemann, *Musique de table, Trois^{me} Production, Postillons*, B-Dur:⁵ · · — · · | · — — — — — · · — · · | · — — — — — · · —

6. Georg Friedrich Händel (1685–1759), „*Semele*“, Sinfonia (Nr. 26), B-Dur:⁶
— · · — — — — —

¹ Komponist oder nur Schreiber des Stimmensatzes? Vgl. K. Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971, S. 165 ff.

² Wiss. Allgemeinbibliothek Schwerin, Mus. 350. Vgl. O. Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, Schwerin 1893, Bd. I, S. 264.

³ Wiss. Allgemeinbibliothek Schwerin, Mus. 949. Vgl. Kade, a.a.O., S. 130 f., sowie H. Krause, *Johann Beer 1655–1700. Zur Musikauffassung im 17. Jahrhundert*, Diss., Leipzig 1935, S. 32 ff. und Notenanh. Der Stimmensatz verlangt Corne de Chasse und Posthorn.

⁴ G. Ph. Telemann, *Musikalische Werke*, Bd. VI, *Kammermusik ohne Generalbaß*, hrsg. von G. Haußwald, Kassel usw. 1955, S. 45. Die zwölf Fantasien für Violine sind nur anonym überliefert.

⁵ DDT LXI/LXII, S. 187.

⁶ Vgl. W. Serauky, *Georg Friedrich Händel, Sein Leben – sein Werk*, Bd. IV, Leipzig 1957, S. 49 f.

7. Georg Friedrich Händel, „Belsazar“, Sinfonia (Nr. 33), B-Dur:⁷

. — — — — — / — — — — — — — — — —

8. Antonio Vivaldi (1678–1741), *Concerto A 5. Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, e Cembalo* (P 350 = RV 363), B-Dur:⁸

— — / — — / — —

9. Joseph Haydn (1732–1809), Sinfonie Nr. 31 „Mit dem Hornsignal: „Auf dem Anstand““ (1765), D-Dur: — — — — — — — — — —

10. Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847), Notturmo für Bläser, C-Dur:⁹

— — — — — —

11. Ludwig van Beethoven (1770–1827), Sinfonie Nr. 9, d-Moll, 2. Satz:¹⁰

— — — — — —

Hinzuzuzählen wären diesen Signalmotiven in Oktaven einige vergleichbare Tonreihen, die auf den Oktavsprung verzichten, wie etwa

12. Pavel Josef Vejvanovský (gest. 1693), Sonata VII „La Posta“, C-Dur:

. — — — — —

Die instrumentalen Eintön- oder Oktavrufe der Postillione scheinen, ähnlich den Hornsignalen der Hirten und Jäger und den Rufen der Glocken, zum akustischen Alltag gehört und so bewußt oder unbewußt einen Teil der musikalischen Äußerungen mitbestimmt zu haben.

Die Frage nach den von den Postreitern und -fahrern verwendeten Klangwerkzeugen erzeugt zunächst Assoziationen in Richtung auf jenes gewundene Messinghorn, wie es auf vielen Abbildungen begegnet, in verschiedenen Abmessungen in den Instrumentensammlungen aufbewahrt und in der Literatur besonders der Romantik (Eichendorff, Novalis) besungen wird; wie es gegenwärtig wieder als Pleßhorn bei den Jägern verwendet wird und wie es bei vielen europäischen Postinstituten als Wappenbild erscheint (insbesondere auf Briefmarken). Hiergegen sind jedoch einige Bedenken anzumelden:

1. Das landläufig als „Posthorn“ bezeichnete Instrument ist in Gestalt, Klang und Blastechnik der Trompete verwandt; erinnert sei hier auch an das posthornähnliche Instrument in der Hand des Trompeters (Stadtpfeifers) Gottfried Reiche auf dem um 1727 von Elias Gottlob Haußmann gemalten Porträt im Museum für Geschichte der Stadt Leipzig.¹¹ Die Trompete aber war privi-

⁷ Vgl. Serauky, a.a.O., S. 377. Die Sinfonia ist überschrieben „Postillions“.

⁸ Vgl. K. Heller, a.a.O., S. 102. Die Stimmen der Ripien-Violinen (Sächs. Landesbibliothek Dresden, Mus. 2389/O/73) tragen den Vermerk „o sia il Corneto (bzw. Cornetta) da Posta“.

⁹ Das Oktavmotiv in der Solotrompete.

¹⁰ Das Oktavmotiv in verschiedenen Stimmen, besonders auffällig in den in Oktaven gestimmten Pauken.

¹¹ Vgl. BJ 1918, S. 136.

legiertes heraldisches Adelsinstrument der zunftmäßig gebundenen und sozial bevorzugten Hof- und Feldtrompeter, die in eifersüchtiger Wahrung ihrer Interessen den durchgängigen Gebrauch dieser Instrumente auch in abgewandelter Form nicht zugelassen hätten, vor allem nicht durch die bedeutend rangniedrigeren eingestufteten Postillione.

2. Die vielfach gewundenen Metallinstrumente waren in Herstellung und Anschaffung teuer und bei dem strapaziösen Dauergebrauch auf den schlechten Straßen den Gefahren des Verbeulens und Zerreißen ausgesetzt.

Hinsichtlich des in Bachs B-Dur-Capriccio erwähnten Instruments bleibt eine andere Spur zu verfolgen. Die Schlußfuge, in den maßgeblichen handschriftlichen Quellen als „Fuga all'imitatione della posta“ bezeichnet, trägt seit den frühen Druckausgaben des 19. Jahrhunderts die Überschrift „Fuga all'imitazione della cornetta di Postiglione“. Möglicherweise zielt diese Formulierung auf die Dreiklangsmotivik des Fugenthemas, doch erweise sie sich schon dadurch als – ungerechtfertigte – spätere Zutat:¹² Fugenthema und Fuge wollen „die Post“ nachahmen, nicht „das Posthorn“. Diese Feststellung gilt freilich nur für die Dreiklangsmotivik, nicht für die vielfach in die Fuge eingestreuten Oktavrufe, mit denen auch die Aria del Postiglione ausgestattet ist.

Immerhin geht die Formulierung „cornetta di Postiglione“ insoweit nicht am Sachverhalt vorbei, als etwa Marin Mersennes „*Harmonie universelle*“ (Paris 1636/37) vom „*cornet de poste*“ und die obenerwähnte Dresdner Vivaldi-Handschrift vom „*Corneto*“ (bzw. „*Cornetta*“) „*da Posta*“ sprechen. Die Bezeichnung Cornetto weist auf den Zinken, das hölzerne Grifflochhorn der Stadtpfeifer. Dieses Instrument erlaubt eine chromatische Tonreihe durch $2^{1/2}$ Oktaven, ist allerdings außerordentlich schwer sauber zu intonieren, weshalb eine gute Darstellung der oft virtuosen Cornetto-Partien zur Zeit noch selten gelingt. Es ist kaum vorstellbar, daß die Postillione ein solches Instrument benutzt haben sollten.

Nun gibt es den Namen Zink aber auch noch als Synonym für das allgemein als Hief bekannt gewesene Jägerhörchen (Fleming, 1719). Eine Untersuchung des Jagdzinken könnte auch für die Geschichte des Posthorns gewisse Erträge zeitigen.

Dieses einfache Horninstrument begegnet in Abbildungen und in jagdlicher Literatur, sogar mit Signalangaben in der oben gewählten „Notation“, bereits seit dem 13. Jahrhundert.¹³ Besonders treffend dargestellt ist es – samt seinem Gehänge – bei Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1619, Taf. XXII). In Funktion erscheint es auf einigen Abbildungen des „Jüngeren Jagdbuches“ von Wolfgang Birkner (1636), wobei ganze Hiefbläsergruppen bei jagdlichem Brauchtum wie Curée (dabei bellen die Hunde das erhobene Haupt des Hir-

¹² Die bevorstehende Neuausgabe in NBA V/10 eliminiert die in BG und alle darauf fußenden Neuausgaben übergegangene Zutat. – Anm. der Schriftleitung.

¹³ Ein um 1590 abgebildeter Läuferbote (Berlin, Postmuseum, 9183-1) trägt ein hufeisenförmiges „Jagdhörchen“.

ches an), Tusch und Ständchen, Dachs- und Wasserjagd usw. sowie bei den oft lebensnotwendigen Verständigungsrufen beschäftigt sind.

Morphologisch läßt sich dieses Instrument deutlich von den primitiven und variablen Jagdhorntypen der Olifante, Büffelhörner, Rüdenhörner, Holzhörner usw. abgrenzen. Das bestätigt auch der reiche Bestand des Historischen Museums Dresden, aus dem etwa 50 Hiefhörner zum Vermessen und Anblasen zur Verfügung standen. Diese Auswahl ermöglichte einen statistischen Befund von hinreichender Genauigkeit. Es handelt sich um schlanke Kesselmundstückinstrumente ohne Grifflöcher, die überwiegend in gerader Form mit rundem, bei Verwendung von Elfenbein anstelle des üblichen Rinderhorns auch sechseckigem (den Krummzinken ähnlichem) Querschnitt vorliegen (franz. *graisle*, engl. den Kutsch-[coach]-Hörnern gleichend) und selten nachträglich in Hufeisenform gebogen (franz. *moinel*) wurden. Die Abmessungen zeigen in dem überschaubaren Herstellungszeitraum vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert eine große Konstanz, die besonders im Mundstückbereich feste Normen erkennen läßt. Danach ergeben sich folgende Durchschnittswerte:

Material: Horn und Elfenbein im Verhältnis 4:1

Länge: 260–270 mm, seltener 170–180 sowie 210–230 mm

Äußerer Durchmesser: 28–30 mm

Innerer Durchmesser: 25 mm, seltener 23 oder 27 mm

Mundstück Außendurchmesser: 16 mm, seltener 15 bzw. 17 mm

Mundstück Innendurchmesser: 13 mm, seltener 12 bzw. 14 mm

Kesseltiefe: 7 mm, seltener 6 oder 5 mm

Kesselloch Durchmesser: 3,5–4,3 mm

Zylindrische Mundrohrbohrung: etwa 100 mm (Werte von 80 bis 120 mm)

Lackschicht an der Schallochinnenseite: 35 mm breit

Da die konische Innenwand meist naturnahe belassen wurde, ergeben sich bei gleichen Außenmaßen dennoch etwas differierende Tonhöhen, die zwischen b und d schwanken, sich aber deutlich um die Töne b und h gruppieren, wie ja auch die obenerwähnten Kompositionen auffallend häufig die Tonarten B-Dur bzw. h-Moll verwenden. Obertöne über den Oktavton hinaus lassen sich auf diesen kurzen Instrumenten nur schwer angeben und scheinen für die allgemeine Praxis auch wenig Bedeutung gehabt zu haben. Die charakteristische Zierform der sogenannten Hornfessel sowie die damit verbundene jagdliche Rangordnungsbezeichnung kann hier außer Betracht bleiben. Nach Fleming (1719) wurden die Jagdzinken, die einen klaren Laut gäben und von den Jägerjungen gern zum Lernen gebraucht würden, in einer der Präparierung altjüdischer Schofare ähnlichen Technik hergestellt, indem Rinderhörner weichgekocht, in eine konische Form gepreßt und danach auf der Drechselbank weiterbearbeitet, gebohrt und abgedreht wurden, wonach auch die Lackschicht, offenbar zur Verbesserung des Klanges, nicht vergessen werden durfte. Als spezialisierter Hersteller derartiger Instrumente wird im 16. Jahrhundert in Nürnberg ein Dreher von Jagdhörnern genannt (Musikgeschichte in Bildern, Bd. III, Lieferung 9, Leipzig 1976, S. 30).

Als – auf einer Tonhöhe „notierte“ – Jagdsignale sind z. B. überliefert:

Ruf, Hilfe: — / — / — —

Aufbruch: — / .. — / —

Wild gesichtet, mit Angabe z. B. der Geweihenden des Hirsches:

— —

Totruf (Prise): .. — —

Sammeln: — / .. — —

Unklar bleibt, wie diese Töne auf die Oktave verteilt waren, ob dies ins Belieben des Bläusers gestellt war oder nach uns unbekanntem Regeln geübt wurde. Bei wichtigen Rufen sollten die hohen Töne bevorzugt werden. Die Jagdschrei-Nachahmung erlaubt die Verteilung analog den Vokalen, etwa bei „Halali“, wo die Silbe -li die höhere Lage fordert. Eine deutliche Verwandtschaft derartiger Signale mit den notierten Oktavsignalen in der eingangs gegebenen Übersicht oder in den Kompositionen von Lully oder Joseph Haydn (Sinfonie „Auf dem Anstand“) ließe sich unschwer feststellen.

Es ist denkbar, daß sich aus dem Jagdzink bei Metallverarbeitung im 17. Jahrhundert ein etwa 30 bis 40 cm langes Hörnchen mit einer kleinen Windung herausbildete, das Oktavintervalle angab.¹⁴ Im 18. Jahrhundert wurde wahrscheinlich der Taxisschen Post durch Privileg eine Verlängerung der Röhre bei zwei bis drei Windungen gestattet, was die Erzeugung von fünf bis sechs Naturtönen ermöglichte (vgl. entsprechende Motive bei Mozart und Beethoven), bis die Entwicklung in der gewundenen Posttrompete des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte.

Brauchbar als Indizien erscheinen auch folgende Beobachtungen:

1. Im 19. Jahrhundert ist der Name Kornett übergegangen auf das bekannte Signal- bzw. Posthorn, in Verbindung mit den Ventilen als Cornet a piston besonders in der frühen Jazzmusik verwendet (die militärische Bezeichnung Kornett für einen Reiterfähnrich bleibe hier außer Betracht).

2. Morphologisch fällt das Mundstück besonders auf. Original erhaltene Posthornmundstücke aus dem 19. Jahrhundert ähneln sehr den heute für das Waldhorn verwendeten Trichterkeßelmundstücken mit schmalen Lippenrand und haben andererseits in den Abmessungen viel Ähnlichkeit mit den alten „genormten“ eingedrehten oder separaten Mundstücken der Hefe, der stillen und krummen Zinken. Diese Mundstückform setzt als Blastechnik weitgehend das sogenannte Einsetzen voraus, während die Trompete und die Posaune mit Lippenansatz geblasen werden, was etwa in der Treffsicherheitsschulung einen grundsätzlichen Unterschied ausmacht.

Denkbar ist also, daß die Postillione ihre Mundstücke und ihre Blastechniken von den früheren „Post-Cornetten“ auf die modernen „Posthörner“ übertra-

¹⁴ Abbildungen im Postmuseum Berlin (9183-2/1 und 2405-2/2).

gen haben, ebenso wie die Jagdzinkenisten relativ leicht mit ähnlichen Mundstücken auf die moderneren Parforcehörner übergehen konnten. Abzuwarten bleibt, ob das kleine, relativ leicht herzustellende, traditionsreiche Instrument etwa für die Wiedergabe der obenerwähnten Originalkompositionen von J. Beer und P. J. Fick wiederzubeleben ist.¹⁵

¹⁵ Weitere Literatur: MGG, Art. Horninstrumente (Hickmann, Karstädt), Jagdmusik (Karstädt); G. Karstädt, *Laßt lustig die Hörner erschallen*, Hamburg 1970; K. Taut, *Die Anfänge der Jagdmusik*, Leipzig 1927; Gumbert/Thieme, *Postbornschule*, Leipzig 1903; R. Krause, *Das Hiefhorn*. In: *Mitteilungen des Staatl. Heimat- und Schloßmuseums Burgk/Saale*, 1975, Nr. 4.

Die Arbeit von Horst Walter, *Das Postbornsignal bei Haydn und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts*, in: *Haydn-Studien*, Bd. IV, Heft 1, 1976, S. 21–34, erschien erst während der Drucklegung des Bach-Jahrbuchs 1976 und konnte nicht mehr berücksichtigt werden. – Anm. der Schriftleitung.