

Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 48 (2021)

Martin Rempé

Im Dienst der musikalischen Zukunft. Georges Kastners

Instrumentenwissen und das Pariser Musikleben

während der Julimonarchie

DOI: 10.11588/fr.2021.1.93926

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

MARTIN REMPE

IM DIENST DER MUSIKALISCHEN ZUKUNFT

Georges Kastners Instrumentenwissen
und das Pariser Musikleben während der Julimonarchie

»Mit der Instrumentation verhält es sich [...] heute wie mit einer fremden Sprache, die in Mode gekommen ist«, schrieb Hector Berlioz im Frühjahr 1846 während seiner zweiten Reise durch die deutschen Lande an seinen Freund Humbert Ferrand: »Viele Leute geben vor, sie sprechen zu können, ohne sie je gelernt zu haben, und sprechen sie darum, ohne sie richtig zu verstehen, und mit schlimmen Fehlern.« Instrumentation nannte man die Kombination von Musikinstrumenten in der Orchesterkomposition. Dieses neue Gebiet, das ein breites Musikinstrumentenwissen voraussetzte, benutzten nach Berlioz allzu viele Kollegen vor allem dazu, »ihre Einfallslosigkeit zu kaschieren, Kraft vorzutäuschen und so zu tun, als wirke in ihnen die Macht der Inspiration.« Sogar berühmten Komponisten sei die Instrumentation »zum Vorwand für unbeschreiblichen Missbrauch, maßlose Übertreibungen, lächerlichen Widersinn und Unsinn geworden«¹.

Berlioz wusste, wovon er sprach, schließlich hatte er nur kurze Zeit vorher seine Instrumentationslehre herausgegeben, die sich rasch zu einem Standardwerk entwickelte: Bereits wenige Jahre später in verschiedene Sprachen übersetzt, wurde sie noch im frühen 20. Jahrhundert von Richard Strauss ergänzt und erwies so Generationen von Komponisten große Dienste in ihrem künstlerischen Schaffen². Schon aus dem überragenden Erfolg seines Lehrwerkes lässt sich schlussfolgern, dass Berlioz' wenig schmeichelhaftes Urteil über den instrumentenkundlichen Wissensstand der Komponistenriege nicht vollkommen unbegründet war.

Allerdings erntete Berlioz zu großen Teilen die Früchte, die andere vor ihm gesät hatten³. An erster Stelle ist Georges Kastner zu nennen, der 1837 und 1839 die zwei Bände seiner Instrumentationslehre herausgab. Ganz zurecht bemerkte schon der preußische Musikwissenschaftler Philipp Spitta 1894, dass Berlioz' »Grand traité d'instrumentation« ohne die Kastnerschen Vorarbeiten nicht in dieser Form hätte entstehen können⁴.

1 Hector BERLIOZ, *Memoiren*, neu übersetzt von Dagmar KREHER, Frank HEIDLBERGER (Hg.), Kassel u. a. 2007, S. 486.

2 Vgl. Hugh MACDONALD, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*, Cambridge 2002.

3 Klassisch dazu Adam CARSE, *Text-Books on Orchestration before Berlioz*, in: *Music & Letters* 22 (1941), S. 26–31; vgl. auch Hans BARTENSTEIN, *Die frühen Instrumentationslehren bis zu Berlioz*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 28 (1971), S. 97–118.

4 Philipp SPITTA, *Johann Georg Kastner*, in: DERS., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 333–361, hier S. 351.

Das genaue Ausmaß von Kastners Einfluss auf den ungleich bekannteren Berlioz ist bereits andernorts erörtert worden⁵. Demgegenüber rücken im folgenden Aufsatz die allgemeineren Fragen nach den Quellen und Zwecken der Wissensproduktion über Musikinstrumente in der Zeit der Julimonarchie in den Mittelpunkt, wie sie sich verdichtet in den Instrumentationslehren widerspiegelt. Diese Fragen sind alles andere als trivial. Noch in der Neuauflage der »Musik in Geschichte und Gegenwart« (MGG) heißt es, »bis heute bleibt es rätselhaft, wie Berlioz sich seine musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten hatte aneignen können, die ihn zu solch einem bewundernswertem Œuvre befähigten«⁶. In der Tat stammte Berlioz aus einer Medizinerfamilie und hatte in seiner Jugend lediglich ein wenig Flöte und Gitarre spielen gelernt; das Klavier blieb ihm ebenso fremd wie weitere Musikinstrumente. Trotzdem war er schon ein weitgehend fertiger Komponist, als er 1826 in die Kompositionsklasse des Pariser Konservatoriums aufgenommen wurde.

Während in der MGG außer seinem intensiv betriebenen Studium von Opernpartituren vor allem Berlioz⁷ »musikalische Genialität« als Rätsels Lösung präsentiert wird, scheidet dieser Erklärungsansatz bei Kastner aus: Als Komponist blieb dem Elsässer ein durchschlagender Erfolg verwehrt – obwohl sein musikalischer Wissensschatz womöglich noch größer war als jener Berlioz⁷. Jedenfalls übte Kastner eine weitaus umfangreichere musikwissenschaftliche und -pädagogische Publikations-tätigkeit aus, denn anders als Berlioz hat er außer seinem »Traité général d'instrumentation« und dem »Cours d'instrumentation« auch 13 Schulen zu einzelnen Instrumenten sowie weitere Werke verfasst, die sich ausführlich mit Musikinstrumenten auseinandersetzen.

Die Fragen nach Kastners Quellen und den Zielen seiner Wissensproduktion über Musikinstrumente führen weg von einer rein philologisch orientierten Musikgeschichte, wie sie von der Musikwissenschaft durch den Fokus auf Kompositions- und Stilgeschichte lange Zeit betrieben worden war, und öffnen das Thema für allgemeinere historische Erkenntnisinteressen⁷. Im Anschluss an jüngere Ansätze der Wissensgeschichte und der *material culture studies* möchte der folgende Aufsatz anhand von Kastners Aktivitäten die Rolle und Bedeutung des Musikinstrumentenwissens für das Pariser Musikleben während der Julimonarchie akzentuieren und damit zugleich einen Beitrag zu einer Kulturgeschichte der Instrumentenkunde leisten⁸.

5 Vgl. Patricia JOVANA WOODWARD, Jean-Georges Kastner's *Traité général d'instrumentation*. A Translation and Commentary, Master Thesis, University of North Texas 2003.

6 Christian BERGER, Art. »Berlioz, Hector«, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 2, Kassel 1999, Sp. 1322–1352, hier Sp. 1339.

7 Vgl. Sven Oliver MÜLLER, Jürgen OSTERHAMMEL, *Geschichtswissenschaft und Musik*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 5–20, hier S. 8. Nach Reiner NÄGELE bedingten Vergeistigung und Entkörperlichung der Musikwissenschaft einander, vgl. DERS., *Der Körper als Feind. Eine Antwort auf die Frage »Was ist Musik?«*, in: *Merkur Blog*, 21. August 2019, URL: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2019/08/21/der-koerper-als-feind-eine-antwort-auf-die-frage-was-ist-musik/> (abgerufen 26.1.2020).

8 Anregend dazu Rebecca WOLF, *Musik im Zeitsprung. Victor-Charles Mahillons Instrumente zur Rekonstruktion und Neubelebung von historischem Klang*, in: *Netzwerk »Hörwissen im Wandel«* (Hg.), *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, Berlin, Boston, MA 2017, S. 155–181, sowie John TRESCH, Emily DOLAN, *Toward a New Organology. Instruments of Music and Science*, in: *Osiris* 28 (2013), S. 278–298.

Musikinstrumentenkunde ist nicht einfach als Nebenschauplatz der Stilgeschichte zu verstehen, mit dem sich lediglich ein Spezialistenkreis aus Organologinnen und Restauratoren beschäftigen sollte. Das Wissen über Musikinstrumente war vielmehr zentral für die städtische Musikkultur in gleich mehrfacher Hinsicht: Außer dem Komponieren ging es auch um das Erlernen und Spielen von Instrumenten, einschließlich ganz neuer Instrumente, und die Vermittlung technischer Neuerungen, an denen die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere im Feld der Blas- und Schlaginstrumente so reichhaltig war. Solches Musikinstrumentenwissen entstand nicht in der schnöden Theorie, etwa im Kopf genialer Komponisten oder fleißiger Musikschriftsteller, die einsam in ihrer Studierstube brüteten. Es gedieh vielmehr in ständiger Interaktion, sowohl mit den Instrumenten selbst als auch mit anderen Akteuren, die diese erfanden, weiterentwickelten oder spielten.

Wissensgeschichte und Geschichte der materiellen Kultur zusammenzudenken, ist ein relativ junger Trend. Die Wissensgeschichte rückt die »gesellschaftliche Produktion und Zirkulation von Wissen« in den Mittelpunkt. Ihr geht es nicht so sehr um die Suche nach dem richtigen, gültigen Wissen. Sie interessiert sich vielmehr dafür, wie, wann und warum bestimmte Wissensbestände entstanden, in welchen Formen sie erschienen, wie und wohin sie sich ausbreiteten und welche Konsequenzen mit ihrer Produktion verbunden waren⁹. Im Anschluss daran haben Harold J. Cook, Pamela H. Smith und Amy R. W. Meyers dafür plädiert, die Wissensproduktion wie jede andere soziale Praxis auch nicht nur in ihre politischen und gesellschaftlichen, sondern auch in ihre materiellen Zusammenhänge einzubetten. Sie interessieren sich für eine »history of the making and using of objects to understand the world« und stellen sich damit gegen etablierte wissenschaftsgeschichtliche Unterscheidungen zwischen angewandten und theoretischen Wissenschaften oder auch zwischen Handwerk und Wissenschaft. Zugleich erweitern sie mit ihrem Fokus auf die sozialen Praktiken des Herstellens, Sammelns, Beschreibens und Repräsentierens von Dingen als zentrale Verfahren der Wissensproduktion wissenschaftsgeschichtliche Fragestellungen um eine materielle Dimension¹⁰.

Das Feld der Musik drängt sich für eine derartige Verbindung von Wissensgeschichte und materieller Kultur geradezu auf, denn die Materialität von Musik ist offensichtlich: Erst die Nutzung der Instrumente bringt die Musik hervor. Musikwissenschaftlerinnen und Vertreter der *material culture studies* haben verschiedene Dimensionen dieser Materialität im Sinne eines Gebrauchs oder einer Wahrnehmung menschengemachter und mit Bedeutung versehener Gegenstände hervorgehoben: Zum einen werden die Klangeigenschaften des Materials einschließlich ihrer musikästhetischen

9 Philipp SARASIN, Was ist Wissensgeschichte? in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36 (2011), S. 159–172, hier S. 164; Jakob VOGEL, Von der Wissenschaftsgeschichte zur Wissensgeschichte. Für eine Historisierung der Wissensgesellschaft, in: Geschichte und Gesellschaft 30 (2004), S. 639–660. Vogel war auch einer der ersten Historiker im deutschsprachigen Raum, der die Verbindung zwischen Wissen und materieller Kultur betont hat, vgl. DERS., Ein schillerndes Kristall. Eine Wissensgeschichte des Salzes zwischen Früher Neuzeit und Moderne, Köln u. a. 2008.

10 Harold J. COOK u. a., Introduction. Making and Knowing, in: DIES. (Hg.), Ways of Making and Knowing. The Material Culture of Empirical Knowledge, Ann Arbor, MI 2014, S. 1–16, hier S. 12.

und spieltechnischen Konsequenzen erörtert. Zum anderen wird der Klang selbst als materielle Kultur konzeptualisiert, denn erst in der Resonanz werden akustische Wellen hörbar; Klang materialisiert sich also im Raum und wird so selbst zu einem Material, das etwa in der Raumakustik eine zentrale Rolle spielt. Schließlich wird die grundsätzlich ephemere Musik in Speichermedien eingefangen, sei es schriftlich fixiert in der Komposition oder klanglich aufgenommen in unterschiedlichen Medien, von den Wachszyklindern Ende des 19. Jahrhunderts bis zum MP3-Player in jüngster Zeit¹¹.

Die folgende Erörterung von Johann Georg Kastners Musikinstrumentenwissen schließt vor allem an die materielle Dimension der Instrumente selbst an und fragt nach der Übersetzung von oralem Wissen in schriftliches Wissen beziehungsweise von praktisch am Material erworbenem Wissen in kompositorisches, musikpädagogisches und spieltechnisches Wissen; ein Wechselspiel, das letztlich wieder auf die materielle und soziale Praxis zurückverweist. Wissen ist demnach codierte Erfahrung, wie es auch bei Jürgen Renn heißt. Aus solchen Erfahrungen erwachse die Fähigkeit eines einzelnen, einer Gruppe oder ganzer Gesellschaften, »to solve problems and to anticipate appropriate actions«¹². Für die schriftliche Weitergabe von Wissen sind daher die sozialen und materiellen Dimensionen ganz zentral.

Kastners instrumentenkundliche Werke müssen als solche, aus materiellen und sozialen Erfahrungen hervorgegangene Wissensspeicher betrachtet werden. Außer seiner zweiseitigen Instrumentationslehre stehen im Folgenden drei der 13 Instrumentenschulen im Fokus: jene zur Ophikleide, zur Pauke und zum Saxophon. Kastners Wissensproduktion über diese vergleichsweise randständigen Instrumente eröffnet einen anderen Blick auf das Pariser Musikleben, dessen Historiographie dominiert wird von großen Komponisten wie Berlioz und Giacomo Meyerbeer und bedeutenden Orten wie der Oper und dem Konservatorium. Die wissensgeschichtliche Linse blendet diese Institutionen und Akteure keineswegs aus, aber sie schließt weitere mit ein: die Militärmusik und die höheren Schulen ebenso wie einfache Orchestermusiker, Laienmusiker und Instrumentenmacher, kurz: musikalische Phänomene der zweiten Reihe, wie Kastner selbst eines war.

Anhand der vier Beispiele wird zu zeigen sein, wie sehr die Produktion und Anwendung dieses Wissens in gesellschaftliche Kontexte eingebettet war. Kastner ging es um die weitestmögliche gesellschaftliche Verbreitung musikalischen Handlungswissens ebenso wie um eine Aufwertung der Musikpraxis zu einer gleichberechtigten Kunstwissenschaft. Übergreifend lässt sich so aus der Analyse von Kastners Musikinstrumentenwissen ein unermüdlicher Dienst an der musikalischen Zukunft ableiten, denn Kastner verband mit seinem musikpädagogischen Schaffen nicht zuletzt konkrete Erwartungen, wie sich das Musikleben soziokulturell und ästhetisch weiterentwickeln würde. Dass diese Erwartungen herb enttäuscht wurden, mindert

11 Rebecca WOLF, Materielle Kultur, in: Daniel MORAT, Hansjakob ZIEMER (Hg.), *Handbuch Sound*, Stuttgart 2018, S. 32–38; Rebecca WOLF, Haltbarkeit. Zeit gestalten und Klang erforschen mit Instrumenten, in: *MusikTheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft* 34 (2019), S. 63–82; Will STRAW, Music and Material Culture, in: Martin Clayton u. a. (Hg.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York, London 2012, S. 227–236.

12 Jürgen RENN, From the History of Science to the History of Knowledge – and Back, in: *Centaurus* 57 (2015), S. 37–53, hier S. 40.

keineswegs den Erkenntnisgewinn. Ganz im Gegenteil weisen sie auf die grundsätzliche Offenheit des Pariser Musiklebens in der Zeit der Julimonarchie hin und weiten den Blick für andere Zukunftshorizonte als diejenigen, die in der Musikgeschichte oftmals als die einzig möglichen dargestellt werden¹³.

Zwischen Georg und Georges: Kastners Straßburg

Das wissenschaftliche Interesse an Johann Georg Kastner, wie sein Geburtsname lautet, hat sich seit der dreibändigen Biographie des elsässischen Schriftstellers Hermann Ludwig aus dem Jahr 1886 in engen Grenzen gehalten. Außer Philipp Spitta wenige Jahre später erfolgter kritischer Würdigung dieses »biographischen Denkmals«, wie er das von Kastners Witwe in Auftrag gegebene Werk nannte, lässt sich keine weitere wissenschaftliche Studie zu Kastners Leben nennen. Bereits von Spitta durchschaut – der unter anderen Schwerpunktsetzungen letztlich zu einem ähnlichen Ergebnis gelangte –, zielte Ludwigs Studie in erster Linie darauf ab, Kastner als hervorragenden deutschen Elsässer, Komponisten und Gelehrten zu porträtieren¹⁴.

Johann Georg Kastner wurde 1810 in Straßburg als ältester Sohn eines Bäckermeisters geboren. Die elsässische Metropole stand zu diesem Zeitpunkt seit mehr als einem Jahrhundert unter französischer Herrschaft – Ludwig XIV. hatte sie 1681 im Zuge seiner Reunionspolitik besetzt und dem französischen Königreich einverleibt. Dennoch war die deutsche Prägung des Elternhauses unverkennbar. Kastner wurde evangelisch getauft und auf das deutschsprachige Lutherische Gymnasium geschickt. Theologie sollte zunächst auch seine Bestimmung werden. Er begann ein Studium am Protestantischen Seminar in Straßburg, das ebenfalls unter deutscher Leitung stand.

Kastner selbst interessierte sich allerdings von Kindesjahren an viel mehr für Musik als für Theologie. Schon im Alter von sechs Jahren erhielt er Klavierunterricht. Der erste einflussreiche Musiklehrer wurde 1827 der Klarinettist und Kapellmeister Johann Michael Maurer, der mit der Schauspiel- und Operngesellschaft des Freiburger Aktientheaters in Straßburg ein Gastspiel gab. Maurer machte den jungen Kastner mit elementarem musiktheoretischem und instrumentenkundlichem Wissen

13 Vgl. zur Geschichte der Zukunft klassisch Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1989; zuletzt Rüdiger GRAF, Benjamin HERZOG, *Von der Geschichte der Zukunftsvorstellungen zur Geschichte ihrer Generierung. Probleme und Herausforderungen des Zukunftsbezugs im 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 42 (2016), S. 497–515.

14 Hermann LUDWIG, *Johann Georg Kastner. Ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher; sein Werden und Wirken*, 2 Bde., Leipzig 1886; SPITTA, *Kastner* (wie Anm. 4), S. 337. Lässt man solche zeitgenössisch motivierten Erkenntnisinteressen außer Acht, so halten Ludwigs Monumentalwerk und Spittas Aufsatz nach wie vor viele weiterführende Informationen zu Kastner bereit. Zu nennen ist außerdem der Artikel »Kastner (le docteur Jean-Georges)«, in: François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, Bd. 4, Paris 1874, S. 480–487. Auch die Einträge in einschlägigen Musiklexika stützen sich auf diese Literatur, vgl. La May THOMASIN, Stewart A. CARTER, Art. »Kastner, Jean-Georges«, in: Stanley SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 13, Oxford 2001, S. 404f.; Martin LOESER, Art. »Kastner, Johann Georg«, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 1535f. Wenn nicht anders angegeben, stützt sich dieser Abschnitt auf Ludwigs Biographie.

vertraut. Zugleich erhielt Kastner bei ihm Klarinettenunterricht. Maurer nahm ihn außerdem regelmäßig zu Theateraufführungen mit, in denen Kastner Musikinstrumente nicht nur aus nächster Nähe und in Aktion studieren konnte, sondern bald auch selbst mitunter mitspielen durfte. Nicht zuletzt lernte Kastner verschiedene Blechblasinstrumente beim Hornisten des Straßburger Theaterorchesters. Parallel dazu gab er selbst Klavierstunden und finanzierte so seine eigene musikalische Weiterbildung.

Weiteren Anschauungsunterricht verschafften ihm Konzerte der Militärkapelle des 2. Regiments bayrischer Tirailleurs, die in Landau stationiert waren und in Straßburg Blasmusikarrangements von Openuvertüren und -szenen darboten. Den gestellten Worten seines Biographen Ludwig zufolge waren diese Konzerte wegweisend: »Seine Vorliebe für Blechblasinstrumente gewann hier einen seinem Bewusstsein sich klarer gestaltenden Grund, denn das sich in so vollkommener Form geltend machende Auftreten derselben liess es ziemlich klar in ihm tagen, welch wichtiger Faktor sie für die moderne Instrumentalmusik zu werden bestimmt sein dürften«¹⁵.

Schon in jungen Jahren verknüpfte Kastner seine musikalischen Betätigungen mit der Suche nach Gleichgesinnten und trug so dazu bei, Musizieren als kulturelle Praxis stärker in der Gesellschaft zu verankern. Er engagierte sich beim Elsässischen Musikverein und der Ausrichtung von dessen erstem Musikfest im April 1830. Er trat der ansässigen Singakademie bei und gründete einen eigenen, stärker auf Instrumentalmusik konzentrierten Musikverein. Schließlich übernahm er die Leitung der Musikkapelle der städtischen Bürgerwehr – eine Reiterschwadron, die sich im Zuge der Julirevolution 1830 in Straßburg gebildet hatte¹⁶.

In den folgenden Jahren reifte Kastners Idee, nach Paris zu gehen. Geprägt vom detaillierten Studium des »Traité de haute composition musicale« von Anton Reicha, der dort am Konservatorium die Kompositionsklasse leitete, verließ er endgültig das theologische Seminar und widmete sich verstärkt der Opernkomposition, was ihm einen wichtigen Erfolg bescherte: Nachdem seine Oper »Die Königin der Sarmaten« von der Freiburger Theatergesellschaft im Juni 1835 auszugsweise in Straßburg zur Aufführung gebracht worden war, gewährte ihm der Rat der Stadt ein einjähriges Musikstipendium über 1000 Francs, um in Paris sein Wissen zu vertiefen und seine kompositorischen Fähigkeiten zu verfeinern. Dies ließ sich der ehrgeizige Musiker nicht zweimal sagen und siedelte noch im selben Jahr in die französische Metropole über.

Netzwerken hinter den Kulissen: Kastners Paris

Paris war ohne Zweifel die musikalische Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. Wem es dort gelang, auf sich aufmerksam zu machen, hatte es in der Regel geschafft. Die Dichte an musikalischen Talenten, die sich in den Pariser Salons die Klinke in die Hand gaben, war hoch, und die Anzahl derjenigen, denen der Durchbruch versagt

15 LUDWIG, Johann Georg Kastner (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 174.

16 Die Reiterschwadron bestand zwar nur aus zwölf Kavalleristen, ermöglichte es Kastner jedoch, sowohl direkt mit Blechbläsern zu arbeiten als auch für diese zu komponieren und zu arrangieren, wovon einige Militärmärsche aus seiner Feder Zeugnis ablegen, vgl. *ibid.*, Bd. 1, S. 232–235.

blieb, entsprechend groß. Angesichts dessen ist es bemerkenswert, wie schnell Kastner sich als Musikschriftsteller in Paris etablierte und zu einer einflussreichen Persönlichkeit des Musiklebens hinter den Kulissen wurde. Tatsächlich blieb ihm die große Bühne verwehrt; seine Bemühungen, auch als Opernkomponist Anerkennung zu finden, fruchteten nicht. Dies mag mit ein Grund dafür sein, dass Kastner in neueren wie älteren Studien zum Pariser Musikleben im 19. Jahrhundert keine Erwähnung findet¹⁷. Die bald selbstverständliche Nähe zum Musikbetrieb und den zentralen Figuren der ersten Reihe bildete jedenfalls die unabdingbare Voraussetzung für Kastners ausgiebige Produktion von Musikinstrumentenwissen.

Drei Faktoren waren maßgeblich für Kastners raschen Aufstieg: Erstens suchte Kastner anfangs den Kontakt zu deutschen Musikern, die in Paris lebten und arbeiteten. Zu ihnen gehörten insbesondere der Münchner Komponist Georg Jakob Strunz und der Mannheimer Klarinetist Friedrich Berr. Strunz hatte unter Napoleon als Leiter einer Regimentskapelle gewirkt und war Direktor des Théâtre nautique, als Kastner 1835 nach Paris kam. Er war mit wichtigen Figuren des Pariser Musiklebens bekannt wie zum Beispiel den Komponisten Berlioz und Daniel-François-Esprit Auber und wurde 1838 auch Redakteur der Pariser »Revue et gazette musicale«. Berr war 1810 vor seinem strengen Vater nach Frankreich geflohen, wo er sich als Fagottist zum Militär einziehen ließ. Seit 1831 unterrichtete er Klarinette am Konservatorium, und fünf Jahre später übernahm er auch die Leitung des neu eingerichteten Gymnase musical militaire für angehende Militärmusiker. Strunz und Berr gehörten demnach zum musikalischen Establishment und bildeten für Kastner Türöffner sowohl beim Konservatorium als auch zur Pariser Militärmusik¹⁸.

Zweitens nutzte Kastner den rasch gewährten Zugang zum Konservatorium nicht allein, um sich fortzubilden. Freilich war der Kompositions- und Theorieunterricht bei Reicha zentral für die Abfassung seines eigenen »Traité général d'instrumentation«. Doch Reicha starb schon im Mai 1836. Langfristig betrachtet waren die aus seinem Studium resultierenden Bekanntschaften mit weiteren Instrumentallehrern und Komponisten viel wichtiger, weil sie ihm als regelmäßige Gesprächspartner zur Verfügung standen. Insbesondere der Komponist Henri Berton und seine Frau wurden enge Bezugspersonen für den jungen Straßburger. Darüber hinaus lernte er rasch den Hornisten Joseph Meifred und die Komponisten Luigi Cherubini, Jacques Fromental Halévy, Gioacchino Rossini, und Giacomo Meyerbeer kennen, um nur einige zu nennen; Meyerbeer war auch gemeinsam mit Berton Trauzeuge bei Kastners Hochzeit mit Léonie Boursault im Jahr 1837¹⁹.

17 Vgl. Volker HAGEDORN, *Der Klang von Paris. Eine Reise in die musikalische Metropole des 19. Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg 2019; James H. JOHNSON, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley, CA, Los Angeles, CA 1995; William WEBER, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot 2004.

18 Vgl. Ludwig WOLF, *Georg Jakob Strunz (1781–1852). Musiker, Abenteurer und Mentor von Honoré de Balzac*, Rundfunksendungsmanuskript, München 1983; Pamela WESTON, Art. »Berr [Beer], Friedrich«, in: SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary* (wie Anm. 14), Bd. 3, S. 449; LUDWIG, *Johann Georg Kastner* (wie Anm. 14), Bd. 2.1, S. 89f.

19 Vgl. *ibid.*, Bd. 2.1, S. 89–127.

Die Vermählung mit ebendieser jungen Frau aus reichem Hause war ein dritter Grund für Kastners schnellen Erfolg in Paris. Léonie war die Tochter des Geschäftsmanns und Theatermachers Jean-François Boursault-Malherbe. Kastner hatte sie als Klavierschülerin kennengelernt. Mit der Hochzeit entledigte er sich auf einen Schlag aller finanziellen Sorgen und führte als Privatier fortan gemeinsam mit seiner Frau einen Salon, der sich nicht nur in der Pariser Gesellschaft großer Beliebtheit erfreute. Gerade auch für auswärtige Musiker wurde Kastners Haus eine wichtige Anlaufstelle, um in der Stadt Fuß zu fassen. Dass bei solchen Begegnungen auch allerlei Musikwissen ausgetauscht wurde, liegt auf der Hand²⁰.

Im Umfeld zwischen Militärmusik, Konservatorium und Musiksalon entstanden schon in den ersten Jahren nach seiner Ankunft der »*Traité général d'instrumentation*« von 1837 und der »*Cours d'instrumentation*«, der zwei Jahre später erschien. Beide Werke wurden der Académie des beaux-arts zur Prüfung vorgelegt, erhielten exzellente Beurteilungen und wurden als Lehrbücher für die Kompositionsklassen am Konservatorium angenommen. Auch über die Jury hinaus fand Kastners Doppelwerk großen Anklang. Meyerbeer lobte seinen neuen Freund über den grünen Klee, und Berlioz schrieb in einer Rezension über den »*Cours*«, dass nicht nur Schüler, sondern auch Lehrer in diesen Werken noch so manches lernen könnten²¹.

»*Traité général*« und »*Cours*« ermöglichten Kastners Durchbruch und begründeten seinen Ruf als unbestrittener Experte für Musikinstrumente, vor allem Blasmusikinstrumente. Dass Kastner diese Arbeiten so schnell abschließen konnte, lag jedoch nicht nur an seinem rasch wachsenden Pariser und transnationalen Netzwerk von Musikern und Komponisten, sondern auch an seiner Rastlosigkeit. Wie sein Biograph ausführte, unterrichtete er tagsüber und schrieb nachts, und die freibleibende Zeit war »dem Anhören aller ihm irgendwie erreichbaren musikalischen Aufführungen gewidmet«²².

Hören und Beobachten wurden demnach ebenso wichtige Quellen seines Musikinstrumentenwissens wie die beflissene Lektüre und die gepflegte Konversation mit Gleichgesinnten. All diese Praktiken bildeten Kastners Grundlage für eine Weiterverarbeitung dieses instrumentenspezifischen Wissens zu ganz unterschiedlichen Zwecken.

Klangwissen für jedermann: Instrumentieren und Komponieren

Kastners systematisches Interesse an Musikinstrumenten lässt sich auf zwei Motive zurückführen, die in seinen Werken immer wieder explizit werden. Zum einen war er der felsenfesten Überzeugung, dass gutes Komponieren, ganz gleich von welcher Art von Musik, eine fundierte Kenntnis der Instrumente voraussetze. In diesem Sinne meinte er, mit seinen Werken jungen Komponisten eine große Hilfestellung zu sein. Zum anderen war Kastner sehr daran gelegen, Musik stärker in der französischen Gesellschaft zu verankern und ihren Stellenwert zu steigern. Nichts lag da nä-

20 Vgl. *ibid.*, S. 155–221.

21 Hector BERLIOZ, *Cours d'Instrumentation*, in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 2.10.1839; LUDWIG, Johann Georg Kastner (wie Anm. 14), Bd. 2.1, S. 131–138.

22 *Ibid.*, Bd. 2.1, S. 111.



Abb. 1: Bassophikleide in C/B1, © Deutsches Museum, München, Inv.-Nr. 6559, Foto: Konrad Rainer.

TABLATURE DE LOPHICLÉIDE BASSE À NEUF CLEFS.

The diagram shows a Bass Ophicleide with fingerings for the left and right hands. The left hand (Main gauche) has fingers 1 (Index), 2 (Médius), 3 (Annulaire), and 4 (Pouce). The right hand (Main droite) has fingers 5 (Pouce), 6 (Reit doigt), and 7 (Annulaire). The instrument has nine keys, numbered 1 through 9.

Hand	Finger	Key
Main gauche.	1. Index.	1
	2. Médius.	2
	3. Annulaire.	3
	4. Pouce.	4
Main droite.	5. Pouce.	5
	6. Reit doigt.	6
	7. Annulaire.	7

The tablature below the diagram consists of nine staves, each corresponding to a key. Each staff shows the sequence of notes and fingerings for that key. The notes are written in a simplified notation, and the fingerings are indicated by numbers 0-7. The sequence of notes for each key is as follows:

- Key 1: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Key 2: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Key 3: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Key 4: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Key 5: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Key 6: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Key 7: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Key 8: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Key 9: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Abb. 2: Tablatur der Bassophikleide mit neun Klappen, aus: Johann Georg Kastner, *Méthode élémentaire pour l'ophicléide*, Paris 1844, S. 3.



Abb. 3: Adolphe Sax, Baritonsaxophon, 1861/1862, © Deutsches Museum, München, Inv.-Nr. 2015-112.

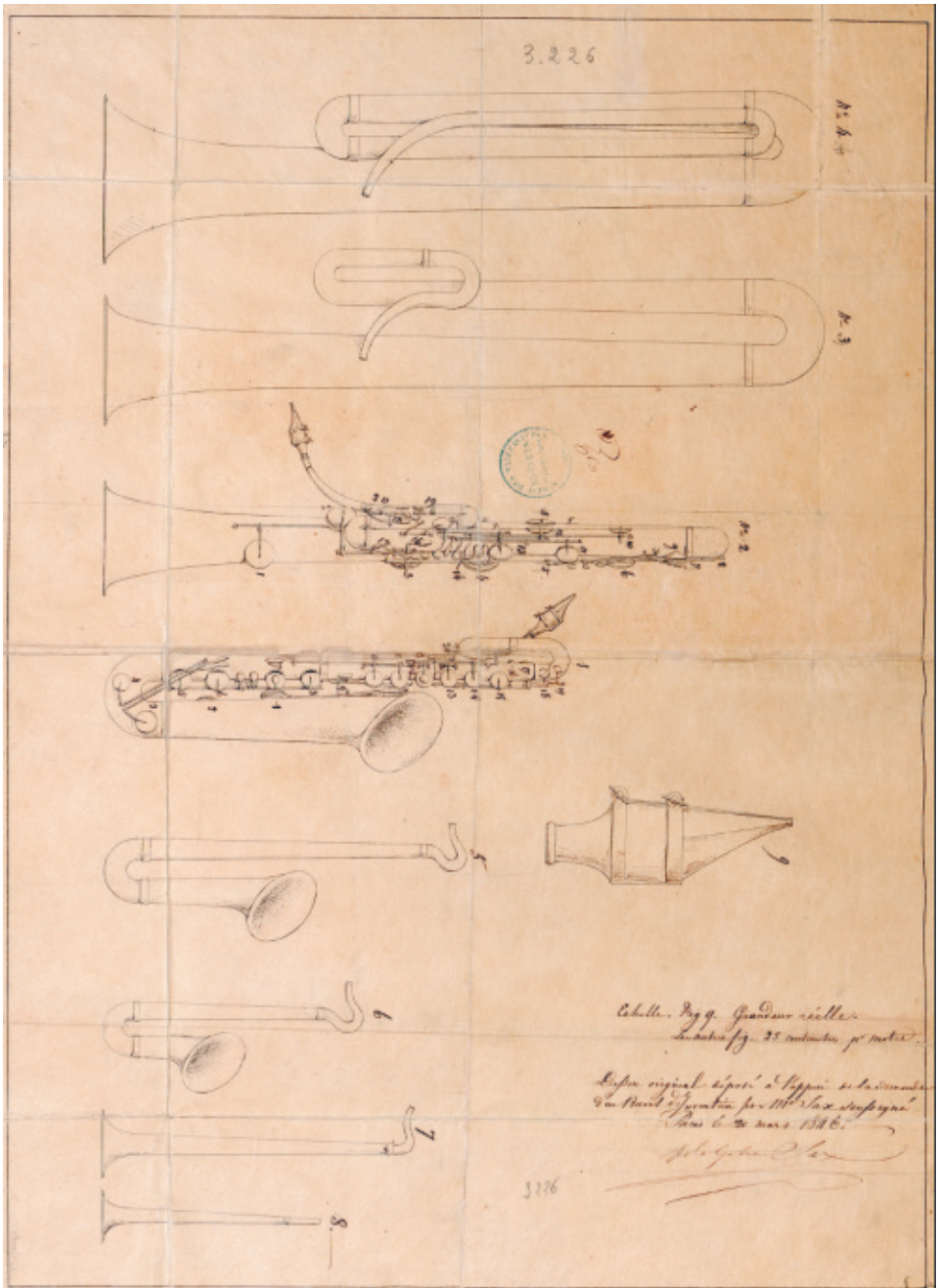


Abb. 4: Saxophon-Patent, Nr. 3226, 1846, Quelle: Archives Institut national de la propriété industrielle (INPI).

her, als informative und verständliche Anleitungen für Musikinstrumente zu schreiben.

Kastner war wohl der erste, der das Wissen von den Musikinstrumenten zum theoretischen Dreh- und Angelpunkt des Komponierens machte; Melodiebildung, Harmonielehre und Rhythmus traten demgegenüber in den Hintergrund. Dies wird bereits im Vorwort zu seinem »*Traité général*« deutlich: Es gehe ihm darum, schlicht alles Wissenswerte zum Einsatz von Instrumenten beim Komponieren in möglichst prägnanter Form zu behandeln. Bei jungen Komponisten sei ihm eine große Unerfahrenheit im Instrumentieren unangenehm aufgefallen, und bislang gebe es keine Studie, die diesem Missstand entgegenwirke. Schon in seinem ersten Werk äußerten sich demnach Kastners Ambitionen, durch sein publizistisches Schaffen die musikalische Zukunft mitgestalten zu wollen.

Der »*Traité général*« konzentrierte sich auf die Kunst der Instrumentation im Sinfonieorchester, die Kastner kurz als »*l'art de combiner convenablement la masse des instrumens [sic!]*« definierte²³. Tatsächlich beschränkte er sich in diesem Werk allerdings auf die materiellen und klanglichen Eigenschaften von Instrumenten einschließlich Tonumfang, Stimmung und Notationsweise. Aufbauend auf dieses Grundlagenwissen beschäftigte sich der »*Cours*« explizit mit den poetischen und philosophischen Dimensionen des Komponierens. Gemeint war damit die angemessene Verwendung von Instrumenten »*sous le triple rapport de l'Harmonie, du Caractère et de l'Expression*«²⁴. »*Cours*« und »*Traité général*« gehörten also untrennbar zusammen, wobei der »*Cours*« deutlich anwendungsbezogener ausgerichtet war. Außer Abschnitten zu den Charaktereigenschaften der Orchesterinstrumente und zur eigentlichen Instrumentation enthielt das Werk auch Angaben zur Zusammensetzung und Aufstellung des Orchesters, zur gestalterischen Struktur, zu den Grundregeln der Partitur sowie zu den Bedingungen einer guten Aufführung²⁵. Nicht zuletzt enthielt der »*Cours*« mehr als 30 Musikbeispiele von Mozart, Beethoven, Berlioz, Meyerbeer und anderen, auf die Kastner in seinen Ausführungen immer wieder Bezug nahm²⁶.

Im »*Cours*« führte Kastner noch einmal genauer aus, was er unter Instrumentation verstanden wissen wollte: Instrumentieren sei wie »*le coloris de l'image, le vêtement de la statue; elle sert à compléter le sens d'un morceau de musique; elle anime et vivifie nuance, embellit et achève la pensée mélodique du compositeur*«²⁷. Eine gute Instrumentation setze die Kenntnis von Harmonie und Rhythmus voraus, doch mindestens so wichtig sei »*une parfaite connaissance des instruments, de leur qualité, de leur timbre, de leur couleur, de ce qu'ils peuvent le mieux rendre ou exprimer*«. Solches Wissen eigne man sich durch praktische Erfahrung ebenso an wie durch das theoretische Studium einschlägiger Bücher; darüber hinaus müsse man selbst die Effekte der Instrumente abhören, sowohl im Solo als auch im Zusammenspiel mit anderen

23 Georges KASTNER, *Traité général d'instrumentation: comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument; précédé d'un résumé sur les voix à l'usage des jeunes compositeurs*, Paris o. D. [1837], avant-propos.

24 DERS., *Cours d'instrumentation: considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art; à l'usage des jeunes compositeurs*, Paris 1839, avant-propos.

25 Ibid.

26 Vgl. *ibid.*

27 *Ibid.*, S. 2.

Instrumenten²⁸. Letztlich beschrieb Kastner hier nichts anderes als seine eigenen an der Praxis ausgerichteten Techniken der Wissensaneignung.

Ungeachtet dessen nannte Kastner die richtige Verwendung der Instrumente eine Wissenschaft; Instinkt oder Zufall dürften bei der Auswahl keine Rolle spielen. Ziel der Instrumentierung sei es, Melodiestimme und Begleitung in die richtigen Proportionen zu setzen. Sie müssten miteinander harmonieren, doch die Begleitung müsse der Melodiestimme stets untergeordnet bleiben²⁹.

Für die praktische Umsetzung stellte Kastner einige allgemeine Grundregeln auf und verband sie mit spezifischem Klangwissen zu einzelnen Instrumenten und ihrem kombinierten Einsatz. Zu den Grundregeln gehörten nach Kastner etwa die (irrig) Auffassung, dass Holzblasinstrumente aufgrund des Materials sanfter klingen würden als Blechblasinstrumente, oder dass sich Streicher besser als Begleitung zu einer Blasinstrumentenmelodie eigneten als weitere Bläser. Überhaupt müsse man gewissenhaft mit Bläsern umgehen; in letzter Zeit habe man es oft übertrieben, insbesondere mit dem lauten Getöse des Blechs, das das Publikum nur abstumpfe und den Geschmack verderbe³⁰.

Spezifische Eigenschaften gab Kastner für nahezu jedes Orchesterinstrument an. Die Violine nannte er das Königinstrument, weil sie mit ihrer großen Flexibilität alle möglichen Gefühle ausdrücken könne. Die Bratsche galt Kastner als sanft, melancholisch und schüchtern, das Cello mit seinem eindringlichen und nervösen Ton stehe hingegen für Verzweiflung, Sinnlichkeit und überhaupt alle extremen Gefühle³¹. Im Zusammenspiel zweier Instrumente dürfe die Tonhöhe nicht zu weit auseinanderstehen, und auch deren Klangfarbe sollte nicht zu sehr voneinander abweichen. Nicht alles passe mit allem zusammen, lautete letztlich Kastners Tenor. Niemand würde Piccolo-Flöte und Ophikleide oder Geige und große Trommel zusammenschreiben, und weniger sei manchmal mehr³². Ungeachtet der systematischen Behandlung der Orchesterinstrumente und des eigenen wissenschaftlichen Anspruchs blieben seine klanglich-ästhetischen Urteile und Empfehlungen letztlich der eigenen musikalischen Empfindung verhaftet und relativ konventionell.

Dass Kastner die Auswahl und Kombination der Instrumente in den Mittelpunkt des Komponierens rückte, lag nicht zuletzt auch daran, dass bei ihm die Vorstellung vom Orchester als einer klanglichen Einheit, als einem »vrai tout«, bereits explizit angelegt war: Ideal für den Klangkörper sei es, »d'unir et de marier ensemble les diverses qualités de son, de faire dialoguer les instruments comme les personnages d'un drame«. Für ihn bestand daher auch kaum mehr ein Unterschied zwischen einer derart verstandenen Instrumentation und der allgemeinen »composition instrumentale«, zumal man ja oft gar nicht wisse, was zuerst festgelegt wurde: die Melodie, die Harmonie oder die Instrumente³³.

28 Ibid.

29 Ibid., S. 22.

30 Ibid., S. 10.

31 Ibid., S. 11.

32 Vgl. *ibid.*, S. 5, 15f., 22–24; besonders evident in Kastners Bemerkung zur Bratsche: »lorsqu'on ne peut pas assigner à l'Alto une partie convenable, il faut le faire Pauser, car il est bien préférable de se taire à mal parler.« *Ibid.*, S. 8.

33 *Ibid.*, S. 3.

Die beste Instrumentierung half allerdings laut Kastner nichts, solange nicht auch die Aufführung des Werkes ideale Bedingungen vorfand. Oft stimme die Balance im Orchester nicht, lautete seine Kritik. In quantitativer Hinsicht mahnte er eine angemessene Besetzung an. Zwar legte er sich nicht auf ein Tableau fest, aber er nannte ein paar Vorbilder: außer der Besetzung des Pariser Orchestre de l'Académie royale de musique auch jene der Hofkapellen in Stuttgart und Darmstadt. Qualitativ machte Kastner fehlendes spielerisches Niveau für unausgewogene Aufführungen verantwortlich: Die ersten Violinen seien oft mit besseren Geigern besetzt als die zweiten, und je tiefer die Klanglage eines Instruments sei, desto tiefer sinke auch die spielerische Qualität³⁴. Der kritische Blick auf die Praxis fügte sich dabei nahtlos ein in ein insgesamt schonungslos gezeichnetes Bild des zeitgenössischen Musiklebens in Paris. Hier gab es Kastner zufolge noch viel zu tun.

Übergreifend fällt in Kastners Instrumentationslehre nicht nur die Nähe zur Materialität der Instrumente und zur Praxis ins Auge, sondern auch die relativ niedrige Zugangsschwelle für potenzielle Leserinnen und Leser. Zwar richteten sich beide Werke explizit an junge Komponisten (und Dirigenten), doch erörterte Kastner regelmäßig elementarste Aspekte musikalischen Wissens wie Lautstärkengestaltung (Piano, Forte und Crescendo) oder Streichtechniken (Legato, Staccato und Tremolo), mit denen ambitionierte Künstler ohnehin vertraut waren. Manche Abschnitte im »Cours«, wie jener zum richtigen Arrangieren, sprachen sogar konkret Kontexte des Laienmusizierens an, und es fanden sich auch eigene Kapitel zum Komponieren von Tanzmusik, Harmoniemusik und Militärmusik, kurz: der »Cours« enthielt für jedermann Nützliches, der sich musikalisch betätigen wollte³⁵.

Damit weist Kastners Instrumentationslehre eine ähnlich paradoxe Logik auf, wie sie der Musikwissenschaftler Markus Böttgermann bei deutschen Kompositionsschulen jener Zeit identifiziert hat: »Der Emphasisierung der Kunst und der Überhöhung des genialen Künstlers auf der einen Seite korrespondiert auf der anderen die explizite Popularisierung musikalisch-kompositorischer Wissensbestände«³⁶, schrieb er und hatte dabei unter anderem auch die zwischen 1837 und 1847 in vier Bänden erschienene »Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch, theoretisch« des Berliner Musiktheoretikers Bernhard Adolf Marx im Sinn. Kastner und Marx standen tatsächlich auch in Verbindung, die von gegenseitiger Wertschätzung geprägt war, und es ist fest davon auszugehen, dass sie die Werke des je anderen kannten³⁷. Die zeitliche Koinzidenz ihrer zentralen Werke lässt allerdings weniger auf einen Transfer als vielmehr auf die gemeinsame Erfahrung des autodidaktischen und oftmals am Instrumentenmaterial erworbenen Musikwissens schließen. Nachfolgende Generationen sollten es dank ihrer Werke leichter haben, lautete demnach bei beiden

34 Ibid., S. 27.

35 Ibid., S. 26, 29f., 51–54.

36 Markus BÖTTGERMANN, Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert, in: Martin SKAMLETZ u. a. (Hg.), Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011, Schliengen 2017, S. 11–20, hier S. 18.

37 Vgl. LUDWIG, Johann Georg Kastner (wie Anm. 14), Bd. 2.1, S. 246.

das Motiv³⁸. Dies spiegelt sich nicht nur in Kastners Instrumentationslehre, sondern auch in seinem weiteren Œuvre wider, wie jetzt zu zeigen ist.

Instrument der Zivilisierungsmission: Die Ophikleide

Obwohl »*Traité général*« und »*Cours*« ganz klar die Musikinstrumente in den Mittelpunkt rückten, enthielten sie nur wenige Angaben über die musikalische Praxis dieser Instrumente. Anders gewendet, fanden Leserinnen und Leser hier viel Klangwissen, aber kaum Spielwissen über die einzelnen Instrumente. Aus seiner eigenen Publikationslogik heraus war es nur konsequent, dass Kastner der Instrumentationslehre zahlreiche »*Méthodes élémentaires*« für verschiedene Instrumente folgen ließ, die es sich zum Ziel setzten, musikalisches Grundlagenwissen, Instrumenteneigenschaften und Spieltechnik samt praktischer Übungen auf knappem Raum – in der Regel 50 bis 80 Seiten – zu vermitteln. Die ersten fünf Schulen zu Geige, Klavier, Flöte, Flageolet und Kornett erschienen 1837; sieben Jahre später folgten weitere sechs zu Klarinette, Horn, Violoncello, Ophikleide, Posaune und Oboe. Freilich mögen auch pekuniäre Motive eine Rolle gespielt haben. Die Schulen wurden recht billig auf den Markt geworfen und waren schnell geschrieben. Es kam zu Neuauflagen, und einige der Schulen wie jene für Violine, Cello und Klavier wurden sogar ins Deutsche übersetzt und bei Breitkopf und Härtel verlegt³⁹.

Kastners Hauptantrieb für die Anfertigung der Instrumentenschulen lag jedoch woanders. In ihnen spiegelt sich gut wider, wie sehr er eine musikalische Zivilisierungsmission verfolgte, die sich nicht lediglich an zukünftige Komponisten und Berufsmusiker richtete, sondern vielmehr auf die breite Gesellschaft abzielte. Wie Kastner in einem Aufsatz über den »Dilettantismus in Frankreich im Allgemeinen und in Paris im Besonderen« ausführte, der 1841 in der »Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten« erschien, war es um das Laienmusikwesen in der französischen Musikmetropole nicht gut bestellt. Angesichts der hohen Attraktivität von Paris, das Berufsmusiker aus ganz Europa anziehe, bestehe für viele keine Notwendigkeit, selbst Musikinstrumente zu erlernen. Hinzu komme, dass die Verknüpfung von Musik und Allgemeinbildung in Frankreich noch längst nicht so tiefe Wurzeln geschlagen habe wie in den deutschen Ländern, auch wenn Kastner einmal mehr positiv in die Zukunft blickte:

»Es ist bei all dem Umstand nicht zu vergessen, dass wir in Frankreich, in Bezug auf musikalische Bildung der Mehrzahl noch nicht weit über die Wiege hinaus sind. Nimmt die Sache ihren Lauf wie es bisher der Fall war, so darf man sich froher Hoffnung hingeben, denn guter Wille, Lust und Liebe sind mehr als Bürgen des noch nicht errungenen, aber bevorstehenden Sieges«⁴⁰.

38 Vgl. BÖGGEMANN, *Kompositionslehre* (wie Anm. 36), S. 19.

39 Vgl. LUDWIG, *Johann Georg Kastner* (wie Anm. 14), Bd. 2.1, S. 268f.

40 Georges KASTNER, *Ueber den Dilettantismus in Frankreich im Allgemeinen und insbesondere in Paris*, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten* 1 (1841), S. 54–66, hier S. 66; vgl. auch LUDWIG, *Johann Georg Kastner* (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 63–67.

Am Beispiel der Ophikleidenschule lässt sich Kastners Mission besonders gut veranschaulichen, denn an ihr wird die Ganzheitlichkeit deutlich, mit welcher Kastner seinen selbst gestellten Auftrag verfolgte. Die Ophikleide hatte Jean Hilaire Asté (Halary) 1817 in Paris erfunden. Das Blasinstrument kam im Orchester und in der Militärmusik in Ergänzung zum Serpent beziehungsweise an dessen Stelle vor allem im tiefen Bassbereich zum Einsatz, ehe es ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr von der Tuba und dem Euphonium verdrängt wurde. Während die Ophikleide mitunter auch aus Holz gefertigt wurde, setzte sie sich in der Variante aus Messing durch und fand auch in Deutschland Verbreitung, wie die Bassophikleide des Münchener Instrumentenbauers Andreas Barth aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts illustriert (Abb. 1). In Frankreich war sie allerdings weitaus gebräuchlicher und gehörte bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts hinein zum Instrumentarium in Musikkapellen und Orchestern⁴¹.

Die Ophikleide wurde vor allem als Bassinstrument gebaut. Seltener waren Altophikleiden und Kontrabassophikleiden, welche Kastner in seinem »*Traité général*« auch als »*ophicléide monstre*« oder als Bombardon bezeichnete⁴². In allen Baugrößen wies das Instrument zwischen neun und zwölf Klappen auf. Wie andere Klappenhörner auch wies die Ophikleide intonatorische Schwächen auf. Manche Töne klangen zudem leiser als andere, und nur sehr wenige Musiker konnten diese Defizite durch Finger- und Lippentechnik gut ausgleichen. Als Soloinstrument fand sie daher nur sehr selten Verwendung und mit den Ventilinstrumenten konnte sie auf Dauer nicht konkurrieren⁴³. Berühmt berüchtigt ist vor allem Berlioz' scharfzüngige Bemerkung, schnelle Passagen klängen auf dem Instrument wie ein »*taureau qui, échappé de l'étable, vient prendre ses ébats au milieu d'un salon*«⁴⁴.

Gerade weil dieses Instrument weder im Zentrum der musikalischen Entwicklung stand noch besonders hohes Ansehen genoss, zeigt es umso mehr Kastners holistischen Ansatz in der Vermittlung von Musikinstrumentenwissen. Ihm ging es nicht darum, bestimmte Musikrichtungen oder Musikinstrumente zu propagieren, sondern den Wert des Musikmachens an sich zu popularisieren.

Explizit war die »*Méthode élémentaire pour l'Ophicléide*« wie andere seiner Elementarschulen auch zum Gebrauch in den »*pensions*« bestimmt. Diese privaten Internatsschulen der Sekundarstufe prosperierten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris und im Umland, standen zugleich unter der Aufsicht der Universitäten und dienten jedenfalls teilweise der Vorbereitung auf die verschiedenen *Écoles polytechniques*. Kastners imaginierte Ophikleidenschülerschar sollte also aus denjenigen Kreisen stammen, die bildungsbeflissen etwas lernen wollten. Während an den Internaten in erster Linie Sprachen, Geographie und Geschichte unterrichtet wurden, gehörte nach seiner Meinung ganz offensichtlich auch eine praktische musikalische Anleitung zu einer guten Allgemeinbildung⁴⁵.

41 Vgl. Reginald MORLEY-PEGGE u. a., Art. »Ophikleide«, in: Laurence LIBIN (Hg.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Bd. 3, New York 2014, S. 661–663.

42 KASTNER, *Traité général* (wie Anm. 23), S. 57.

43 Vgl. MORLEY-PEGGE u. a., »Ophikleide« (wie Anm. 41), S. 662.

44 Hector BERLIOZ, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1844, S. 227.

45 Vgl. Françoise HUGUET, *Les pensions et institutions privées secondaires pour garçons dans la région parisienne (1700–1940)*, in: *Histoire de l'éducation* 90 (2001), S. 205–221.

Solche musikalische Allgemeinbildung wollte Kastner auch anhand des Ophikleidenspiels vermitteln. Selbstbewusst strich er den Mehrwert seiner Instrumentenschule heraus: Sie schlage einen idealen Mittelweg zwischen Theorie und Praxis und lasse, anders als in früheren Schulen, den theoretischen Erklärungen umgehend praktische Übungen folgen, weil dies die beste Methode sei, um die oft trockenen Vorschriften unmittelbar ins Gedächtnis eingehen zu lassen. Dabei habe er stets darauf geachtet, die Grenzen des Elementarunterrichts nicht zu verlassen.⁴⁶

Die Gewährsmänner seines Ophikleidenwissens waren der bereits erwähnte Klarinettenist Frédéric Berr und Joseph-Louis-Victor Caussin, ein Ophikleidenvirtuose, der auch am *Gymnase musical militaire* unterrichtete. Beide waren nicht nur mit Kastner bekannt, sie hatten auch schon Ende der 1830er-Jahre eine Schule für das Instrument herausgegeben, die Kastner sicherlich für sein eigenes Werk zuratezog⁴⁷. Im Vergleich zu deren Schule fiel Kastners Anleitung allerdings didaktischer aus, nicht zuletzt deshalb, weil er die elementaren Grundbedingungen jeden Musizierens systematisch mitlieferte. Hierzu gehörten die Erläuterung von Basisbegriffen wie Musik, Intonation, Rhythmus ebenso wie von Tonhöhe und -dauer, Intervallen, Notation, Tonleitern und Tonarten. Der Stil blieb schlicht. Wo es sich anbot, arbeitete Kastner mit Notenbeispielen und gestaltete die Schule so praxisnah⁴⁸.

Dies galt auch für die Vermittlung des instrumentenspezifischen Wissens und der Spieltechnik. Gleich am Anfang fand sich eine Tabulatur, auf der die Fingeranordnung am Instrument abgebildet war und Auskunft gab, welche Fingerkombinationen welche Töne erzeugen (Abb. 2). Zur angemessenen Blastechnik und der richtigen Haltung des Instruments gesellte sich schließlich noch eine weitere, letztlich intellektuelle Fähigkeit: »L'Ophicléide n'étant point un instrument à intonation fixe, c'est par une opération de l'esprit que la note doit se produire, c'est-à-dire qu'elle doit être pensée avant d'être exécutée«⁴⁹.

Die Lektionen dienten sowohl der Einübung instrumentenspezifischer Fähigkeiten als auch musikalischer Kenntnisse wie Pausen einhalten oder Triolenspiel. Selbst zu Verzierungen wie Vorschlag und Triller hatte Kastner eigens Übungen vorgesehen. Abgerundet wurde die Schule mit kurzen Übungen in verschiedenen Tempi und Tonarten sowie 30 Originalmelodien, vornehmlich aus Opern von Mozart, Carl Maria von Weber, Rossini und Auber⁵⁰.

Dank der zugrunde liegenden progressiven Didaktik war Kastners Ophikleiden-schule gerade auch für solche Internatsschüler geeignet, die noch nie zuvor mit Musik in Berührung gekommen waren. Mit dieser pädagogischen Stoßrichtung, die allen seinen Elementarschulen zugrunde lag, befand sich Kastner in prominenter Gesellschaft: Schon 1830 hatte François-Joseph Fétis sein Buch »La musique mise à la portée de tout le monde« geschrieben und die Fallhöhe seines Programms gleich

46 Vgl. Johann Georg KASTNER, *Méthode élémentaire pour l'ophicléide*, Paris 1844, avant-propos.

47 Vgl. Frédéric BERR, Joseph-Louis-Victor CAUSSIN, *Méthode complète d'ophicléide*, Paris 1837; zwar erwähnt Kastner die andere Schule nicht, aber manche Passagen sind sehr ähnlich wie jene zur Position des Mundstücks oder zum Ansatz und zur Blastechnik. Außerdem verweist Kastner zwei Mal auf Caussin.

48 KASTNER, *Méthode élémentaire* (wie Anm. 46), S. 3.

49 *Ibid.*, S. 8.

50 *Ibid.*, v. a. S. 9–27, 60.

im Untertitel mitgeliefert: »Exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié«. Fétis war der Auffassung, dass es nicht notwendig sei, selbst ein Instrument zu spielen, um Musik verstehen zu können; das Erlernen eines Instruments dauere viel länger bis zur Vervollkommnung, als »comprendre le mécanisme de la science et du langage de la musique«⁵¹. Kastner hatte mit seinen Instrumentenschulen also die musikalische Praxis vor Augen, wo Fétis an Musiktheorie und Rezeption dachte. Beide verfolgten jedoch letztlich dasselbe Anliegen: die Popularisierung musikalischen Wissens⁵².

Kunst und Wissenschaft: Die Pauke

Eine weitere und, gemeinsam mit dem Saxophonlehrwerk, die wohl substantiellste Instrumentenschule war diejenige zur Pauke. Tatsächlich hoben sich diese beiden Werke bereits dem Titel nach von den anderen Schulen ab. Anders als die zahlreichen »Méthodes élémentaires« hießen diese beiden Werke »Méthode complète et raisonnée«, und gerade die Paukenschule trug diese Charakterisierung ganz zurecht: Bei dem gut 80 Seiten umfassenden Werk handelte es sich um das erste Paukenlehrwerk in französischer Sprache und das erste überhaupt, das sich so ausführlich mit der Geschichte, dem Stand der Technik und der Spielweise auseinandersetzte⁵³. Eben weil es sich einmal mehr um ein randständiges Instrument handelte, spiegelt Kastners Paukenschule so einen neuen Grad der Wissenschaftlichkeit in der Musikinstrumentenkunde *avant la lettre* wider.

Freilich waren nicht die einzelnen inhaltlichen oder darstellerischen Elemente an Kastners Paukenschule wirklich neuartig. Sei es die historische Schilderung oder die Erörterung der technischen Entwicklung, das fleißige Anbringen von Fußnoten oder die Verwendung von zahlreichen Abbildungen: All diese Komponenten findet man bereits in Instrumentenschulen des 18. Jahrhunderts, etwa bei Johann Joachim Quantz' »Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen« von 1752 oder bei Daniel Gottlob Türk's »Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende« aus dem Jahr 1789⁵⁴. Neu war vielmehr, dass die Pauke aufgrund des Wandels ihres Einsatzgebietes von der Militärmusik zum Sinfonieorchester am Übergang zum 19. Jahrhundert den Rang eines künstlerisch wertvollen Instruments

51 François-Joseph FÉTIS, *La musique mise à la portée de tout le monde*, Paris 21834, S. iv.

52 Vgl. zu Fétis' Wirken grundlegend Rémy CAMPOS, François-Joseph Fétis. *Musicographe*, Genf 2013. Freilich war Kastner nicht der einzige, der sich mit Fétis' Programm identifizierte. Ganz im Gegenteil kam es vor allem im Bereich der Theorie zu einer ganzen Welle an Veröffentlichungen, die sich an Laien richteten, vgl. Renate GROTH, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983, S. 68–70.

53 Georges KASTNER, *Méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs précédé d'une notice historique et suivie de considérations sur l'emploi de cet instrument dans l'orchestre*, Paris 1846.

54 Vgl. zu diesen Schulen Mary OLESKIEWICZ, *The Flutes of Quantz. Their Construction and Performing Practice*, in: *The Galpin Society Journal* 53 (2000), S. 201–220; Kathrin EBERL-RUE, *Daniel Gottlob Türk – ein städtischer Musiker im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Beeskow 2011, S. 218–222.

erhalten hatte und damit zugleich zu einem legitimen Objekt wissenschaftlicher Betrachtung geworden war⁵⁵.

Dass Kastners wissenschaftliche Qualitäten ausgerechnet in der Paukenschule stärker zur Geltung kamen als in allen anderen Lehrwerken, hatte noch zwei weitere Gründe. Zum einen spielte die Pauke auch eine ganz zentrale Rolle in Kastners »Manuel général de musique militaire«, das er zwei Jahre später fertigstellte. Dieses monumentale Werk von mehr als 500 Seiten enthielt auch eine Art Globalgeschichte der Militärmusik von der Antike bis zu Kastners Gegenwart, die allein 220 Seiten ausmachte⁵⁶. Noch Spitta nannte 1894 diese Darstellung »das Beste, [...] was wir bisher auf diesem noch so wenig durchforschten Gebiete besitzen«⁵⁷, doch schon zeitgenössisch wurde das »Manuel« als wissenschaftliches Meisterwerk gelobt. Außer bei König Louis-Philippe fand es auch großen Anklang am belgischen und englischen Königshof. In Deutschland zeichnete König Friedrich Wilhelm IV. Kastner für sein Werk aus, und die »Neue Zeitschrift für Musik« druckte nebst wohlwollender Rezension auch Auszüge in deutscher Übersetzung ab⁵⁸. Die Paukenschule samt ihrem historischen Teil diente so als eine Art Fingerübung für sein wissenschaftliches Opus magnum. Explizit richtete sich dieser Teil an die »érudits«, also die Gelehrten, unter seiner Leserschaft⁵⁹.

Zum anderen ließ die große Dynamik im Paukenbau jener Zeit es angebracht erscheinen, eine nüchterne Zwischenbilanz zu ziehen. Die zentrale technische Herausforderung bestand darin, Pauken herzustellen, die möglichst rasch, bequem und geräuschlos umgestimmt werden konnten, um einen variableren Einsatz des Instruments im Sinfonieorchester zu ermöglichen. Deshalb bemühte sich Kastner, eine möglichst vollständige Dokumentation zu den über ganz Europa verstreuten Modellen von Maschinenpauken zu erstellen. Retrospektiv ist es bemerkenswert, wie wenige Lücken Kastner in diesem Ansinnen hinterließ. Im Abgleich mit der heute bekannten Technikgeschichte der Maschinenpauke, die um etwa 1800 in München begann, waren Kastner damals nur wenige Modelle unbekannt⁶⁰. Die Informationsdichte verweist einmal mehr auf seine wissenschaftlichen Qualitäten und zugleich auf seine exzellenten persönlichen Kontakte zu Pariser Orchestermusikern, in diesem Fall zu den Paukern Charles Poussard vom Konservatorium und einem gewissen Herrn Emery von der Opéra comique. So wenig Illusionen sich Kastner über die unzureichenden Modelle seiner Gegenwart machte – vor allem die Stabilität der Tonhöhe blieb ein Problem – so felsenfest glaubte er zugleich an eine baldige Lösung,

55 Vgl. KASTNER, *Méthode complète et raisonnée de timbales* (wie Anm. 53), S. 1.

56 Georges KASTNER, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées Françaises*, Paris 1848.

57 SPITTA, *Kastner* (wie Anm. 4), S. 352.

58 Vgl. LUDWIG, Johann Georg Kastner (wie Anm. 14), Bd. 2.1, S. 416; August GATHRY, Georg Kastner, *Manuel général de la musique militaire*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1848, Nr. 41 (18.11.1848), S. 240f.; die Übersetzungen finden sich in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1849, Nrn. 1 (1.7.1849), S. 1–4; 33 (21.10.1849), S. 173–176; 37 (4.11.1849), S. 193–196; 1850, Nr. 19 (5.3.1850), S. 93–97.

59 KASTNER, *Méthode complète et raisonnée de timbales* (wie Anm. 53), S. 1.

60 Vgl. Herbert TOBISCHEK, *Die Pauke. Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit*, Tutzing 1977; Jeremy MONTAGU, *Timpani and Percussion*, New Haven, CT, London 2002.

der es gelinge, »d'allier la simplicité et la solidité du mecanisme à la rapidité, à la fixité, et la justesse de l'intonation«⁶¹.

Gerade für diesen technischen Teil lobte Joseph Fétis in einer Rezension das Paukenwerk in den höchsten Tönen, und auch die eigentliche Schule fand bei ihm große Zustimmung: Nirgendwo anders würde man so viele aufschlussreiche Details zum Paukenspiel finden, von der richtigen Position der Pauken und des Spielers über die Materialien der verschiedenen Schlägel bis zur eigentlichen »art de blouser ou de jouer des timbales« und den unterschiedlichen Arten des Schlagens. Kastner habe einmal mehr bewiesen, so Fétis bilanzierend, dass er ein rechter »artiste-littérateur« sei, der Kunst und Wissenschaft vorzüglich zu verbinden wisse⁶². Freilich bauchpinselte hier ein Freund den anderen. Und dennoch: So, wie der Musikwissenschaftler Rémy Campos Fétis als »Musicographe« im Sinne eines musikwissenschaftlichen *public intellectual* porträtiert hat, kommt man wohl auch Kastner mit dieser Bezeichnung am nächsten – mit dem kleinen Unterschied, dass dieser disziplinar eher als Pionier der Musikinstrumentenkunde einzuordnen wäre⁶³. An öffentlicher Einflussnahme stand Kastner Fétis jedenfalls nicht nach.

Instrument der Zukunft: Das Saxophon

Die Kombination aus ungestilltem instrumentenkundlichem Wissensdrang und musikalischer Zivilisierungsmission führte dazu, dass sich Kastner auch für die Verbreitung ganz neuer Musikinstrumente starkmachte, jedenfalls dann, wenn er von ihnen überzeugt war wie beim Saxophon. An dessen Einführung und Popularisierung in Paris war Kastner aktiv beteiligt. Sein Engagement für den belgischen Instrumentenbauer Adolphe Sax und dessen heute geläufigste Erfindung verdeutlichen die zentrale Bedeutung der Militärmusik, die Kastner, aber auch viele andere als konstitutiven Bestandteil des Musiklebens betrachteten, und zugleich die damals völlig offene vergangene Zukunft des Instruments: Kastners Saxophonschule verrät mindestens so viel über materielle und spieltechnische Eigenschaften wie über musikalische Zukunftsvorstellungen, die dieser mit dem Instrument verband.

Als Adolphe Sax sich im Sommer 1842 in Paris niederließ, fand er in Kastner rasch einen vorbehaltlosen Unterstützer seiner Instrumentenkunst, aber auch einen wichtigen Gönner und Freund. Als Mann der zweiten Reihe wird Kastners Bedeutung allerdings nur in wenigen Darstellungen zur Geschichte des Saxophons gewürdigt. Stattdessen wird Berlioz regelmäßig als wichtigster Meinungsmacher genannt⁶⁴. Infolge einer Vorführung des Saxophons am Konservatorium schrieb dieser nicht nur die erste Kritik, in der er voll des Lobes war und es als deutlich verbesserten Nachfolger

61 KASTNER, *Méthode complète et raisonnée de timbales* (wie Anm. 53), S. 19–22, hier S. 22.

62 FÉTIS père, *Revue critique*, in: *Revue et gazette musicale*, 1846, Nr. 29 (19.7.1846), S. 228–230, hier S. 230.

63 Vgl. CAMPOS, François-Joseph Fétis (wie Anm. 52), S. 15f. Eine umfassende Disziplingeschichte dieses Spezialgebiets, das sich nach eigenem Selbstverständnis Instrumenten mit Blick auf Geschichte, soziale Funktionen, Design, Einsatzarten und Spielweisen widmet, steht nach wie vor aus, vgl. Laurence LIBIN, Art. »Organology«, in: SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary* (wie Anm. 14), Bd. 18, S. 657f.

64 Eine Ausnahme ist Stephen COTTRELL, *The Saxophone*, New Haven, CT, London 2012.

der Ophikleide pries⁶⁵. Auch die erste öffentliche Aufführung mit Saxophon fand im Februar 1844 im Rahmen eines seiner Konzerte statt⁶⁶.

Ohne Frage war Berlioz' Zuspruch hilfreich für Sax, doch er war bei weitem nicht der einzige Unterstützer und ganz sicher nicht der wichtigste. Dass Sax sich für Paris entschied und nicht etwa für London oder St. Petersburg, von wo er gleichfalls verlockende Angebote erhalten hatte⁶⁷, lag in erster Linie an Lieutenant général Marie Théodore de Rumigny, dem Adjutanten König Louis-Philippes und zugleich ein enger Vertrauter Kastners. De Rumigny hatte sich, nachdem ihm so viel Gutes über die Saxschen Erfindungen zu Ohren gekommen war, im August 1842 selbst nach Brüssel begeben. Überzeugt vom Talent des jungen Belgiers, warb de Rumigny damit, dass die französische Militärmusik dringend reformbedürftig sei; sie stelle ein hoch interessantes Aufgabenfeld dar und sei ein zuverlässiger Abnehmer. Folgt man dem Historiker Kastner, der die Begebenheiten der 1840er-Jahre in seinem »Manuel général de musique militaire« minutiös dokumentierte, so gaben diese Aussichten für Sax den Ausschlag, nach Paris zu gehen⁶⁸.

Instrumentenvorfürungen in Paris allein machten jedoch noch keinen Sommer, und erschwerend kam für Sax hinzu, dass er nach seiner Ankunft neben dem Wohlwollen einflussreicher Figuren auch viel Neid konkurrierender Instrumentenbauer und mit ihnen verbundener Musiker zu spüren bekam. In der Folge kam es zu zahlreichen Patentstreitigkeiten mit ersteren und zum offenen Widerstand letzterer. So weigerten sich beispielsweise Orchestermusiker der Opéra, neue Instrumente von Sax zu spielen, welche der Komponist Gaetano Donizetti ursprünglich in seiner Oper »Dom Sébastien« von 1843 vorgesehen hatte; der Italiener knickte ein, und die Oper wurde in herkömmlicher Besetzung aufgeführt⁶⁹.

Angesichts solcher Widrigkeiten wurde die Verbindung zu de Rumigny und Kastner für Sax umso wichtiger: Die beiden griffen dem Instrumentenbauer für die Einrichtung seiner Werkstatt im Juli 1843 mit 12.000 Francs unter die Arme, was bei dessen Startkapital von insgesamt etwa 40.000 Francs keine Kleinigkeit war. Als im Frühjahr 1845 aufgrund nicht beglichener Schulden die Beschlagnahme des Ateliers (und damit auch der Konstruktionspläne) drohte, sprang Kastner noch einmal für Sax ein⁷⁰. Kastner besetzte in seiner Oper »Le dernier roi de Juda«, die 1844 – allerdings

65 Vgl. Hector BERLIOZ, Instruments de musique. M. Ad. Sax, in: Journal des Débats, 12.6.1842.

66 Vgl. Maurice BOURGES, Concert de M. H. Berlioz, in: Revue et gazette musicale, 1846, Nr. 6 (11.2.1846), S. 43f. Berlioz hatte dafür eigens seinen »Chant sacré«, gesetzt für sechs Stimmen und Klavier, für Blasinstrumente arrangiert, welche alle aus Sax' Werkstatt stammten.

67 Vgl. Karl VENTZKE u. a., Die Saxophone. Beiträge zu ihrer Bau-Charakteristik, Funktion und Geschichte, Frankfurt a. M. 1987, S. 80.

68 KASTNER, Manuel général (wie Anm. 56), S. 235f.; die zentrale Rolle de Rumignys betonen auch Malou HAINE, Ignace DE KEYSER, Les Sax de Bruxelles à Paris. Des instruments à vent pour les musiques militaires, in: Musée instrumental du Conservatoire national supérieur de Musique de Paris (Hg.), La facture instrumentale européenne. Suprématis nationales et enrichissement mutuel, Paris 1985, S. 207–230, hier S. 211, und COTTRELL, The Saxophone (wie Anm. 64), S. 14f.

69 Vgl. KASTNER, Manuel général (wie Anm. 56), S. 238f.; vgl. auch Guy ESTIMBRE, L'adoption du système Sax et l'évolution des orchestres militaires, in: Revue historique des armées 279 (2015), S. 52–60.

70 Sax hatte zehn Anteilsscheine à 4000 Francs ausgegeben, vgl. Malou HAINE, Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique, Brüssel 1980, S. 123; drei davon hatten offensichtlich

nur konzertant und ausschnittsweise – aufgeführt wurde, ein Basssaxophon, das Sax selbst spielte. Und Kastner widmete in der Neuauflage seines »*Traité général*« im selben Jahr den neuen Instrumenten von Sax mehrere Abschnitte. Sie zählen zu den ersten ausführlichen Instrumentenbeschreibungen überhaupt und fielen auch viel präziser aus als der kurze Abriss in Berlioz' »*Grand traité*«⁷¹.

Vor allem aber waren Kastner und de Rumigny wesentlich daran beteiligt, dass Saxsche Instrumente in der französischen Militärmusik eingeführt wurden, auch wenn ihr Engagement letztlich von den politischen Umwälzungen der Februarrevolution zunichtegemacht wurde. Berlioz dagegen hatte mit dieser Entwicklung nichts zu tun. Wenngleich selbst ein großer Freund des Militärs und dessen Musik, befand Berlioz das Basssaxophon sogar für wenig geeignet »*aux effets énergiques et brillants de la musique militaire*«, wie er im »*Grand traité*« festhielt⁷².

Die französische Militärmusik krankte in jener Zeit unter einer veralteten und zu kleinen Besetzung sowie unter schlecht ausgebildeten Musikern. Das 1836 gegründete *Gymnase musical militaire* hatte diesem Umstand bisher nur geringfügig entgegengewirkt. Ermuntert durch de Rumigny, stellte Sax Ideen zu einer Reorganisation der Militärmusik König Louis-Philippe persönlich vor. Daraufhin wurde eine Kommission unter Vorsitz von de Rumigny gebildet, in der führende Figuren des zivilen Musiklebens und der Militärmusik zusammenkamen, darunter auch Michele Carafa, der zugleich Direktor der Militärmusikschule war. Carafa hatte gleichfalls einen Reformvorschlag eingebracht, der viel behutsamer ausfiel als Sax' Konzept und keines von dessen neuen Instrumenten vorsah. Schriftführer der Kommission wurde Kastner; sein Bericht bildete die Grundlage für den Entscheidungsprozess⁷³.

Nach ersten Beratungen kam es im April 1845 zum musikalischen Wettstreit auf dem Marsfeld: Carafas 45 Mann starke Kapelle trat gegen 38 Musiker unter der Leitung von Sax an. Angeblich wohnten 20.000 Zuhörerinnen und Zuhörer dem Schauspiel bei⁷⁴. Gesichert ist jedenfalls, dass Sax sowohl beim Publikum wie anschließend vor dem Komitee den Sieg davontrug, auch wenn der nur von kurzer Dauer sein sollte: So verfügten zwar königliche Dekrete vom Herbst 1845 eine Reorganisation nach Sax' Muster, und bei der Infanterie hielt damit auch das Saxophon Einzug. Allerdings währte dieser Erfolg nur bis zur Revolution im Februar 1848, in deren Zug die Reform kassiert wurde⁷⁵. Sax war der königlichen Entourage offensichtlich zu nahe gekommen, und Saxophon, Saxhorn und Saxotromba wurden zu Insignien des dekadenten Royalismus. Laut Kastners Biograph Hermann Ludwig sollen die

Kastner und de Rumigny übernommen, vgl. LUDWIG, Johann Georg Kastner (wie Anm. 14), Bd. 2.1, S. 370; zur späteren Leihe *ibid.*, S. 375.

71 Vgl. Georges KASTNER, *Supplément au traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix à l'usage des jeunes compositeurs*, Paris 1844, S. 38.

72 Hector BERLIOZ, *Grand traité* (wie Anm. 44), S. 151.

73 Vgl. KASTNER, *Manuel général* (wie Anm. 56).

74 Vgl. Frank ELBERT, Art. »Sax, Adolphe«, in: Achim HOFER u. a. (Hg.), *Lexikon der Holzblasinstrumente*, Laaber 2018, S. 639–641.

75 Vgl. VENTZKE u. a., *Die Saxophone* (wie Anm. 67), S. 83.

republikanischen Palaststürmer sogar Kastners »Manuel général« aufgeschlagen auf dem Schreibtisch des geflüchteten Königs Louis-Philippe vorgefunden haben⁷⁶.

Infolge des Regimewechsels geriet Sax in finanzielle Schwierigkeiten. Er musste Anfang der 1850er-Jahre Konkurs anmelden und kam erst dank einer neuerlichen Militärmusikreform unter Napoleon III. wieder auf die Beine, was noch einmal die zentrale Funktion der Armee als Abnehmer für seine Instrumente verdeutlicht. In seinem neuen Besetzungsvorschlag für die »Garde impériale« des Kaisers von 1854 waren sogar acht Saxophone besetzt, je zwei der verschiedenen Stimmlagen⁷⁷.

Mit der Entwicklung in den frühen 1850er-Jahren hatte Kastner jedoch nichts mehr zu schaffen, wie überhaupt sein Interesse an Musikinstrumenten in dieser Zeit etwas abflaute. Sein Einsatz für das Saxophon wirkte dennoch nach, nicht zuletzt durch seine Saxophonschule, die er 1846 geschrieben hatte: Mit dieser Schule arbeitete auch Sax in der Saxophonklasse für Militärmusiker am Konservatorium, die er seit 1857 betreute⁷⁸. Dass Sax auf Kastners Lehrwerk zurückgriff und nicht auf die gleichfalls 1846 erschienene Saxophonschule des gelernten Fagottisten Jean François Barthélémy Cokken, hatte sicherlich auch damit zu tun, dass der Instrumentenbauer Kastner als Ratgeber und Interpret bei der Abfassung zur Seite stand und somit materielles Erfahrungswissen im Sinne bau- und spieltechnischen Wissens in Kastners Lehrbuch unmittelbar übersetzt wurde⁷⁹.

Kastners Schule war nicht nur Lehrwerk, sondern vor allem auch Werbeschrift. Er beschrieb das Saxophon als Vermittlerinstrument zwischen den schwachen und den starken Instrumenten, weil es die schwachen nicht übertünche, aber sich von den starken auch nicht überdecken lasse. Zu diesem Alleinstellungsmerkmal komme ein einzigartiges Timbre hinzu, das wunderbar leuchte, von äußerster Sanftheit sei und in allen Lagen ebenso sauber wie ausgewogen klinge. Schließlich sei es leicht zu spielen und von einer außergewöhnlichen Behändigkeit, kurz: das Saxophon sei nichts weniger als »un des plus beaux et des plus utiles instruments qui existent«⁸⁰.

Wenngleich Kastner im Lehrwerk den Einsatz des Saxophons in der Militärmusik als Selbstverständlichkeit mehrfach benannte, stach darin zugleich sein Bemühen heraus, das Instrument auch der Kunstmusik schmackhaft zu machen. Die Beherrschung diverser Spieltechniken bildeten für Kastner letztlich nur die materiellen Voraussetzungen für ein künstlerisches Spiel mit Stil:

»Le style est cette qualité par laquelle l'exécutant donne à chaque partie du morceau qu'il exécute l'expression et le sentiment qui lui conviennent. Le style défend l'exagération, il ne repousse pas moins l'insignifiance, il se règle sur

76 Vgl. LUDWIG, Johann Georg Kastner (wie Anm. 14), Bd. 2.1, S. 417.

77 Vgl. ESTIMBRE, L'adoption (wie Anm. 69), S. 57; COTTRELL, The Saxophone (wie Anm. 64), S. 28.

78 Vgl. LUDWIG, Johann Georg Kastner (wie Anm. 14), Bd. 2.1, S. 369.

79 Vgl. Georges KASTNER, Méthode complète et raisonnée de saxophone, Paris 1845, S. 1; Jean François Barthélémy COKKEN, Méthode complète de Saxophone, Paris 1846. Cokken hatte die erste Saxophonklasse an der Militärmusikschule übernommen, vgl. dazu auch COTTRELL, The Saxophone (wie Anm. 64), S. 53.

80 Vgl., KASTNER, Méthode complète et raisonnée de saxophone (wie Anm. 79), S. 1.

l'inspiration naturelle dirigée par le goût, la réflexion, et l'étude. Le style en un mot est la pierre de touche du véritable artiste«⁸¹.

Diesen kunstmusikalischen Ambitionen entsprechend fanden sich im praktischen Teil der Schule bei den arrangierten Übungsstücken außer einigen französischen Opernkomponisten auch die Arie »*Là ci darem la mano*« aus Wolfgang Amadeus Mozarts »*Don Giovanni*«. Außerdem nahm Kastner unter dem Titel »*Chant national allemand*« eine Melodie Joseph Haydns auf, die österreichische Kaiserhymne, die mit dem Text August Heinrich Hoffmann von Fallerslebens von 1841 schnell in der deutschen Nationalbewegung Verbreitung gefunden hatte⁸². Angesichts des großen »Missverständnisses«, welches die Erfindung des Saxophons zeitgenössisch in Deutschland auslöste – infolge irreführender Berichte und aufgrund von Konkurrenzängsten stieß es dort auf Ablehnung, die sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts abschwächte – darf die Pointe nicht fehlen, dass einer der Hauptprotagonisten bei der pädagogischen Vermittlung des neuen Instruments keinen Hehl aus seiner Herkunft machte⁸³.

Schließlich kommt in Kastners Lehrwerk seine feste Vorstellung zum Ausdruck, dass dem Instrument die Zukunft gehören werde. Schon in der zweiten Auflage zum »*Traité général*« sagte er dem Saxophon eine glänzende Karriere auf allen Feldern des Musiklebens voraus⁸⁴. In seiner Schule äußerte sich diese Art musikalische Fortschrittsgläubigkeit unter anderem darin, dass Kastner 14 verschiedene Bautypen auflistete, vom »*Saxophone aigu*« in C bis zum »*Saxophone bourdon*« in B. Tatsächlich spricht allerdings alles dafür, dass zu diesem Zeitpunkt erst zwei Saxophone spielbereit vorlagen: ein Typ, der heutzutage als Baritonsaxophon bezeichnet wird (Abb. 3), sowie ein Basssaxophon, das allerdings der Patentzeichnung zufolge noch nicht die Bauform des heute geläufigen Basssaxophons aufwies, sondern der Ophikleide ähnelte (Abb. 4). Alle anderen vorgesehenen Stimmlagen waren 1846 noch nicht entwickelt, was auch ein Grund dafür gewesen sein dürfte, dass bei der ersten Militärmusikreform das Saxophon kaum zum Zug kam⁸⁵.

Kastners Vertrauensvorschuss gegenüber Sax und der Saxophonfamilie ging sogar so weit, dass er zwei Kompositionen für Instrumente schrieb und in die Schule integrierte, die es zu diesem Zeitpunkt noch nicht gab: Sein Sextett war für zwei Sopransaxophone, Altsaxophon, zwei Basssaxophone und ein Kontrabasssaxophon gesetzt, und die »*Variations faciles et brillantes*« für Altsaxophon und Klavier geschrieben. Letztlich hat Sax die meisten dieser Instrumente erst Jahre später gebaut, ein Kontrabasssaxophon hat er Zeit seines Lebens nie hergestellt, kurz: der Komponist Kastner machte hier eine Wette auf die Zukunft, die er klar verlor⁸⁶. Es gibt kein Zeugnis

81 Ibid., S. 27.

82 Vgl. *ibid.*, S. 102, 108.

83 Vgl. Gunther JOPPIG, *Das Saxophon. Ein deutsch-französisches Missverständnis*, in: Bernhard HABLA (Hg.), *Kongressbericht Hammelburg, Deutschland 2014*, Weikersheim 2016, S. 159–182.

84 KASTNER, *Supplément au traité général* (wie Anm. 71), S. 38.

85 Vgl. KASTNER, *Méthode complète et raisonnée de saxophone* (wie Anm. 79), S. 24; COTTRELL, *The Saxophone* (wie Anm. 64), S. 58f.

86 Vgl. COTTRELL, *The Saxophone* (wie Anm. 64), S. 57f.; ein Kontrabass-Saxophon wurde erstmals auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 vorgestellt, vgl. Gunther JOPPIG, *Das Kontrabass-Saxophon. Spurensuche und Rekonstruktion*, in: *Rohrblatt* 24 (2009), S. 74–78, hier S. 75.

davon, dass sein Sextett zu seinen Lebzeiten einmal aufgeführt worden wäre, und erst dank der Notation für sechs moderne Saxophone durch Sigurd Raschèr im 20. Jahrhundert fand das Sextett Eingang ins Repertoire⁸⁷.

Im Dienst der Zukunft oder: Vom Wert der Instrumentenschulen

Mit seinen optimistischen Prognosen über das Saxophon war Kastner nicht allein. Gerade mit Blick auf die Kunstmusik wusste er sich mit Berlioz ganz einig. Ungerührt vom Übergang zur Zweiten Republik forderte letzterer im Sommer 1848 die Einführung einer regulären Saxophonklasse am Konservatorium, weil es nicht mehr lange dauere, bis alle Komponisten es einsetzen wollten⁸⁸. Solche Zukunftsvorstellungen standen freilich in klarem Gegensatz zum kompositorischen Schaffen der folgenden Jahre und Jahrzehnte, übrigens auch desjenigen von Berlioz selbst, der seinen Worten keinerlei Taten folgen ließ⁸⁹. Dem Saxophon erging es damit wie so vielen anderen Zukunftsentwürfen, seien sie musikalischer oder anderer Art: sie blieben Verheißungen und weckten als solche Erwartungen, die letztlich enttäuscht wurden⁹⁰. Nichtsdestoweniger belegt die Artikulation von derart prospektivem Instrumentenwissen die grundsätzliche Offenheit der musikästhetischen Entwicklung und macht zugleich darauf aufmerksam, dass die Geschichte vergangener musikalischer Zukünfte sich nicht in expliziten utopischen oder dystopischen Traktaten erschöpft, sondern auch aus so vermeintlich abseitigen Dokumenten wie Instrumentenschulen geborgen werden kann⁹¹.

Zugleich spiegelt der Einblick in Kastners Wissensfabrik einen verdichteten Moment der Popularisierung des Musikmachens im Pariser Musikleben zur Zeit der Julimonarchie wider. Diese Art musikalische Zivilisierungsmission, die bei Kastner wie bei kaum jemand anderem greifbar wird, entfaltete eine ungeheure Dynamik in den 1830er- und 1840er-Jahren. Sie muss als komplementär zu anderen Entwicklungen wie etwa dem einsetzenden Geniekult um Komponisten und Virtuosen, der Aufwertung von Musik zu einer exklusiven Kunstform und der damit einhergehenden Durchsetzung des stillen, konzentrierten Hörens betrachtet werden. Die Popularisierung von Musikinstrumentenwissen durch Kastner, aber freilich auch durch viele andere, eröffnete alternative, eher spielerische Formen der Musikpraxis als die emphatisch-romantischen Produktions- und Rezeptionsweisen, welche zeitgleich in

87 Vgl. CD-Booklet Raschèr Saxophone Orchestra, New York Counterpoint, BIS Records AB, Åkersberga 2002, S. 6.

88 Hector BERLIOZ, Voyage Musical en Bohème, in: Revue et gazette musicale de Paris, 1848, Nr. 34 (20.8.1848), S. 253–255, hier S. 255.

89 Vgl. Hans-Jürgen SCHAAL, Anfänge in Paris/Débuts à Paris, in: Frank LUNTE, Claudia MÜLLER-ELSCHNER (Hg.), Saxophone. Ein Instrument und sein Erfinder/Un instrument et son inventeur, Berlin 2014, S. 77–88, hier S. 77–80.

90 Vgl. dazu Lucian HÖLSCHER, Theoretische Grundlagen der historischen Zukunftsforschung, in: DERS. (Hg.), Die Zukunft des 20. Jahrhunderts. Dimensionen einer historischen Zukunftsforschung, Frankfurt a. M., New York 2017, S. 7–37.

91 Vgl. zu diesem noch wenig bestellten Forschungsfeld den instruktiven Überblick von Friedrich GEIGER, Zur Geschichte der musikalischen Zukunft, in: Archiv für Musikwissenschaft 69 (2012), S. 329–335.

Oper, Konzert und Konservatorium dominant wurden⁹². Freilich schlossen sich diese Formen keineswegs aus, so wie Kastner selbst auch in all diesen Kontexten des Musikmachens aktiv war und darauf sein Instrumentenwissen aufbaute und weiterentwickelte. In diesem Sinne kann ein materiell gewendeter wissenschaftlicher Blick auf Instrumentenschulen nicht nur die Geschichte des europäischen Musiklebens um eine Facette reicher machen. Er verdeutlicht auch, wie zentral die materielle Erfahrung für die Produktion von Wissen und seiner Weitergabe selbst in Bereichen war und ist, die wie das Musikleben primär als intellektuelle Welten begriffen werden – eine methodologische Einsicht, die es sicherlich wert wäre, auch einmal in anderen Feldern mit ähnlich schöngeistigem Ruf zu testen.

92 Vgl. JOHNSON, *Listening in Paris* (wie Anm. 17), S. 257–280; vgl. auch Timothy C. W. BLANNING, *The Triumph of Music: The Rise of Composers, Musicians and their Art*, Cambridge, MA 2008.