

PORTRAIT

„Viele blasen, ohne eigentlich zu wissen, was dazu gehöret ...“

Ein Portrait zum 200. Todestag von Johann George Tromlitz (1725–1805)

von Gabriele Busch-Salmen



„Von der Welle der Erschütterung, die um 1800 durch Europa ging, wurde zuallererst das öffentliche Musikleben betroffen. An manchen Orten erstarb es völlig“, mit diesen Worten charakterisiert Georg Sowa die geistigen Verhältnisse und sozialpolitischen Veränderungen in Deutschland um 1800, vor deren Hintergrund sich die heftigen Debatten um das marode Musikausbildungssystem abspielten.¹ Die überhand nehmenden dilettantischen Unterweisungspraktiken, die Scharlatanerien schlecht oder gar nicht ausgebildeter Instruktoressen waren längst nicht nur der Gegenstand scharfer Attacken in der einschlägigen Musikpublizistik, sondern waren auch zum Topos von Spott und Satire in der zeitgenössischen Romanliteratur geworden.² In dem Leipziger „Tonkünstler und Flötraversisten“, dem „Instrumentenbauer, Lehrer und Publizisten“ Johann George Tromlitz begegnet uns ein Mann, der dem damaligen Ausbildungsnotstand von Flötisten mit einem umfangreichen Privatsystem begegnete. Das Fehlen „begabter Lehrmeister [...] welche aus Gründen und wissenschaftlich spielen“, die also einem erst zu kanonisierenden intellektuellen Standard genügten, habe ihn schließlich getrieben, sein auf zwei Teile ausgelegtes Unterrichtswerk „durch den Druck öffentlich bekannt“ zu machen.³ Mit der Herausgabe des ersten Teils seines „Ausführlichen und gründlichen Unterrichts die Flöte zu spielen“ begann er im Jahr 1791 mithin die Summe seiner nahezu 40jährigen Unterrichts- und Konzertpraxis vorzulegen und bringt auf den ersten Druckseiten die aktuellen Defizite mit dem Satz auf den Punkt: „Viele blasen, ohne eigentlich zu wissen, was dazu gehöret; sie kennen weder Ton noch reine Intonation; sie wissen von keiner zum guten Vortrag gehörigen Regel etwas; ihr Vortrag hat, genau betrachtet, weiter keine Absicht, als Noten mit vieler Mühe heraus zu martern, oder einen schlumprichten Gesang daher zu leyern“.⁴ Der Weg zu einer institutionell geregelten Musikausbildung sollte indessen hierzulande ein von langwierigen Polemiken und Verhandlungen begleiteter, Jahrzehnte dauernder zäher Prozess werden. Tromlitz gehörte zu den streitbaren Persönlichkeiten am Beginn dieses Prozesses, die dem Ausbildungsnotstand in seinem Fach besonders energisch und unbequem entgegentraten. Mit Nachdruck stritt er für einen „Leistungskatalog“ für Lehrende, stellt dem „selten“ zu findenden „guten“ Lehrmeister den „schlechten“ gegenüber, den „man vermeiden muß“, beschreibt die „Pflichten“, macht „unrechte Verfahren“ transparent und sucht den „Meister, auf der Flöte der zugleich Setzer ist“ und „was er bey dem Unterricht beobachten soll“ in ein System zu fassen.⁵ Unter Bezug auf den tradierten Musicus-Begriff, fordert er vom Lehrenden nicht nur, dass er ein „geschickter Instrumentist“ sein solle, sondern darüber hinaus „solle <er> auch Musikus seyn, um einen vollständigen Unterricht, als ein bloßer Instrumentist erteilen zu können.“ Ein Meister sei „daran zu erkennen, wenn er neben seinem

¹ Georg Sowa: Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland 1800–1843, Regensburg 1972.

² Vgl. Michael Roske: Umriss einer Sozialgeschichte der Instrumentalpädagogik, in: Handbuch der Musikpädagogik, hg. von Hans-Christian Schmidt, Bd. 2, Kassel 1993, S. 158ff.

³ Johann George Tromlitz: Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, Leipzig 1791, Reprint in: The flute library, Vol. 1, Buren 1973, Laaber 1985. Ueber die Flöten mit mehrern Klappen; deren Anwendung und Nutzen, Leipzig 1800, Nachdruck ebd., Vol. 2, Buren 1991.

⁴ Johann George Tromlitz: Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, Leipzig 1791, Reprint in: The flute library, Vol. 1, Buren 1985, S. IX.

⁵ Tromlitz, Unterricht, ebd., Register.

Instrument auch das Innere der Musik versteht und kein bloßer Instrumentalist ist; wenn er alles, was er machet, warum ers machet, auf richtige Grundsätze baut.“ Wenn er dies nicht „versteht“, solle ihn weder „Einbildung“ noch „Stolz [...] daran hindern“, sich „mit denen dazu gehörigen Regeln bekannt zu machen, und diesen Unterricht fleißig zu lesen“.⁶

Der allenthalben unter den Amateuren kursierenden didaktischen leichten Kost, den leichtfasslichen Favorit-manualen der vacierenden Instruktoren, setzte er eine temperamentvolle Neudefinition von Musikerprofession entgegen. Fast provokant verzichtete er in seinen Schriften auf die Zugeständnisse an die Erwartungen der Liebhaber, ja das Stichwort „Liebhaber“, wiewohl er freilich auf ihn als Abnehmer nicht verzichten konnte, kommt im abschließenden Register seines Unterrichtswerks nicht einmal mehr vor. An seine Stelle tritt der „Lehrling und dessen besondere Uebung“, der wiederholt gemahnt wird, sich gründlich zu prüfen, „ob er auch die dazu nöthigen Eigenschaften habe“, denn es sei ein aufopferungsvoller Weg zu einem Musiker, der „einen Gehalt erhalten will, von dem er bequem leben kann“ und nicht „ein kümmerliches Leben dabey [...] führt“ wie die „Dorfvirtuosen“ (§ 3), „elenden Stümper“ (§ 8), „bloßen mechanischen [...] gewöhnlichen Instrumentisten“, „phantastischen Naturalisten“⁷ (§ 11) oder „musikalischen Tagelöhner“ (§ 20). Quantzens erklärte Absicht, zugleich auf den interessierten Liebhaber, wie ambitionierten Musiker zu zielen, denen es galt, ein umfassendes Kompendium, notfalls auch zum Selbstunterricht, an die Hand zu geben, wurde also von Tromlitz aufgegeben. Der erste Band seines Unterrichtswerks war zwar vornehmlich noch für die Traversflöte der zweiklappigen, durch ihn mit einem Stimmzug „verbesserten“ Quantz-Bauart ausgelegt, mit Blick indessen auf die nächste Flötistengeneration, für die die mehrklappige Flöte eine Selbstverständlichkeit sein würde, formuliert er auf 380 Seiten ein bemerkenswertes neues Ausbildungskonzept, an das er wenige Jahre später mit dem zweiten Band anknüpfen konnte.

„[...] hitziger und etwas kampflustiger Charakter“

Über die Biographie Tromlitzens ist nicht viel mehr bekannt, als dass er am 8. November 1725 im thüringischen Reinsdorf an der Unstrut als Sohn eines Grenadiers zur Welt kam, in Gera das Gymnasium besuchte, ab 1750 in der juristischen Fakultät der Universität Leipzig immatrikuliert war und sein Studium als „Not. Publ. Caes.“ abschloss.⁸ Die für einen Musiker im 18. Jahrhundert selbstverständlichen Stationen, wie sie etwa Johann Joachim Quantz mit einer bis zur Freisprechung fünfjährigen Lehrzeit in einer Stadt- und Kunstpfeiferei durchlief und in seinen Autobiographien beschreibt, fehlen in der Flötistenlaufbahn Tromlitzens.⁹ Er muss mit seinen Musikstudien erst als 29-Jähriger begonnen haben, nachdem er sich von seinem akademischen Amt als „kaiserlicher Notar“ getrennt hatte und in die freiwillige Gerichtsbarkeit gewechselt war. Ab 1754 gehörte er als erster Flötist zu den Mitgliedern der 1743 in Leipzig gegründeten Musikgesellschaft „Grosses Konzert“ und blieb bis 1776, über Jahre schwerer politischer Beeinträchtigungen durch den Siebenjährigen Krieg, sowohl als Orchestermusiker, wie als konzertierender Virtuose aktiv. In diesem Jahr zog er sich allerdings aus Gründen aus der Öffentlichkeit zurück, die zu Spekulationen über seinen Gesundheitszustand Anlass boten und widmete sich vornehmlich dem Lehrberuf und der Neukonstruktion der Traversflöte zu einem mehrklappigen

⁶ Tromlitz, Unterricht, ebd., Einleitung, § 14 und 15, S. 4. und „Auszug des Ganzen, nebst einigen Zusätzen, für den Lehrling und den Lehrmeister“, S. 355.

⁷ Im Sinne des ungelehrten, naturbegabten Musikanten.

⁸ Das biographische Material hat Fritz Demmler in seiner Dissertation ausgebreitet: Johann George Tromlitz. Ein Beitrag zur Entwicklung der Flöte und des Flötenspiels, Berlin 1961. Reprint Buren 1985.

⁹ Vgl. dazu Johann Joachim Quantz: „Lebenslauf“, in: Friedrich Wilhelm Marpur, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd.1, St. 5, Berlin 1755, S. 197-250. Neudruck hg. von Willi Augsbach, mit der Einleitung und dem leicht korrigierten Kommentar von Willi Kahl, (in: Selbstbiographien deutscher Musiker, Köln 1948) Münster 1997.

Instrument, auf dem man „auch [...] die entferntesten Tonarten richtig und rein vortragen kann“.¹⁰ In der Aufmerksamkeit, die Tromlitz in seinem Lehrwerk den negativen Folgen schenkt, die die Nervosität für das Flötenspiel hat, wollte man ein Indiz für seine eigenen krankhaften Auftrittsängste gefunden haben, denen er sich nur durch Aufgabe seiner öffentlichen Auftritte habe erwehren können. Diese Behauptung steht freilich in Widerspruch zu Urteilen anderer Zeitgenossen, etwa des Flötenvirtuosen Friedrich Dulon, der ihn bei aller ihm eigenen reizbaren Empfindlichkeit und einer zur Pedanterie neigenden Genauigkeit, als selbstbewussten, überaus energischen Künstler schildert, der in seinen Hauskonzerten bis ins hohe Alter brilliert haben soll. So stellte ihn auch sein jüngster Sohn, der Zeichner und Kupferstecher George Friedrich Jacob Tromlitz, in seinem Porträt dar. Er zeigt ihn an einem Tisch stehend, mit dem Finger auf den von ihm entwickelten Stimmzug am Fußstück einer zerlegten Flöte des Quantz-Typs mit getrennter Dis und Es-Klappe weisend (siehe Abbildung oben).

Tromlitz muss bis zu seinem Tod vor allem von seinem Unterricht und dem kommerziell betriebenen Flötenbau gelebt haben, zwei Tätigkeitsfelder, die wiederholt in die Turbulenzen kollegialer Konkurrenzen gerieten. In seiner Eitelkeit gekränkt, holte er daher zu ausführlichen Werbeschriften wie seiner achtseitigen Messpublikation: „An das musikalische Publikum“¹¹ oder zu aufreizenden Pamphleten¹² aus und konnte sich nicht enthalten, sogar in seinem Unterrichtswerk gegen seine Kritiker und Neider zu Felde zu ziehen. Im 2. Band bezichtigt er sie gar der „schwarzen Mißgunst, Verfolgung und Unterdrückung“ der von ihm „neuerfundenen Vortheile zur bessern Einrichtung der Flöte“, denen sich nur „niedrige Geister, alltägliche Queerpfeifer, die sich über meinen Unterricht lustig gemacht haben“ entziehen könnten.¹³ Mit der 1785 als Neukonstruktion angekündigt und verteidigten Erweiterung des Klappenmechanismus, war er freilich nicht mehr allein und musste sogar erleben, dass ihm sein Schüler J. J. H. Ribock mit der Veröffentlichung eines fünfklappigen Flötentyps zuvorkam.¹⁴ Auf diese Tatsachen reagierte er stets wütend und verletzt, fand sich in seinem Ethos verkannt, für Fortschritt und Virtuosität zu streiten; bitter beklagte er sich auch darüber, von Charles Burney in dessen 1773 erschienenem „Tagebuch einer musikalischen Reise“ mit keiner Zeile gewürdigt worden zu sein. Nach seinem Tode am 4. Februar 1805 wurde er im Nekrolog der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ denn auch als „hitziger und etwas kampflustiger Charakter“ geschildert, der „bis zu den letzten Tagen munter und tätig“ gewesen sei.¹⁵

Ernst Ludwig Gerber hatte ihn in seinem „Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler“ von 1792 als Komponist gewürdigt, dessen Partiten für Soloflöte, Flötenkonzerte und Sonaten ab 1763 bei Breitkopf erschienen waren.¹⁶ Zentral war aber schon in dieser Würdigung sein Verdienst als Lehrer und Konstrukteur, dem es darum ging, die von Quantz definierten Grenzen zu überschreiten und alles daran zu setzen, „alles, was das Instrument leisten kann, [...] machen <zu> können“, sonst sei man nur ein „gewöhnlicher Instrumentist und kein Virtuos“.¹⁷

¹⁰ Zu baugeschichtlichen Details der mehrklappigen Traverse und Tromlitzens 8klappigem Typus vgl. Fritz Demmler: Johann George Tromlitz, ebd., S.53ff. Auch Gabriele Busch-Salmen und Adelheid Krause-Pichler: Handbuch Querflöte, Kassel 1999, S. 51ff.

¹¹ Leipzig 1796, Faksimile-Reproduktion Celle 1982.

¹² Über den schönen Ton auf der Flöte, und dessen wahre und ächte Behandlung, in: AMZ 2, 1799, Sp. 301ff.

¹³ Vgl. Vorbericht: Über die Flöten mit mehrern Klappen, Leipzig 1800, Reprint Buren 1991, S. IVff.

¹⁴ Dazu siehe Karl Ventzke: Dr. J. J. H. Ribock (1743-1785). In: TIBIA 2/76, S. 65ff.

¹⁵ „Nachricht über das Ableben von Tromlitz“, in: AmZ VII, Leipzig 1805, zit. nach Fritz Demmler, ebd. S. 37.

¹⁶ Ernst Ludwig Gerber: Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, Zweyter Theil, Leipzig 1792, Sp. 686. Verzeichnis seines teilweise handschriftlich überlieferten Oeuvres bei Frans Vester: Flute Music of the 18th Century, Monteux 1985, S. 495.

¹⁷ Ausführlicher Unterricht, ebd. Einleitung, § 32, S. 11.

Virtuose um jeden Preis

Und um den Virtuosen ging es ihm vor allem. Im 2. Teil seines Unterrichtswerks erklärt er kurzerhand: „Ueberhaupt glaubt man, daß der, der sich durch vieles Ueben einige Fertigkeit in den gewöhnlichen Tonarten und alltäglichen Passagen erworben hat, ein Virtuose sey. Allein, mein Lieber, das ist er nicht, er ist nur einer, der Profession von diesem Instrumente macht, aber kein Virtuoso.“ Sein zweibändiges Unterrichtswerk ist so gesehen ein auf die spieltechnischen Belange konzentriertes, insgesamt 520-seitiges Kompendium, in dem ein mehrstufiges System des „Musicus ex professo“ entwickelt wird. Wiewohl sich Tromlitz auf Quantz als einen „würdigen Mann in der Musik“ beruft und ihn als einen „der ersten und größten Flötenspieler seiner Zeit“ rühmt, zeugt die Konzeption besonders des ersten Bandes von einer anderen Zielsetzung als der einer enzyklopädischen Musikvermittlung. Vielmehr gehen die ausführlichen Reflexionen über blastechnische Prozesse, die mit einem Umfang von 107 Seiten etwa ein Drittel des Gesamtwerks ausmachen, in denen es um die „reine Intonation“, „heutige Tonarten“, die „wahre Sprache“ und „geschwinde Passagen“ geht, durchaus in die Richtung einer wissenschaftlichen Spezialabhandlung. Dominierend ist das Kapitel: „Von der wahren Sprache auf diesem Instrument, oder von dem Mittel, den Wind gehörig zu regieren“, ein bemerkenswerter Versuch, die physiologischen und akustischen Voraussetzungen zu erforschen und auf 83 Seiten protokollarisch niederzulegen. Das geschieht weniger, um der allgemeinen Tendenz entgegenzuwirken, zu einer gleichmäßigen Artikulation zu gelangen, sondern eher aus dem Ehrgeiz, das Prinzip von Ursache und Wirkung bestimmter Artikulationsprozesse rational fassbar und vermittelbar zu machen. Das Kapitel „Von den Manieren“ lehrt nur noch 6 „wesentliche Manieren“ und fordert, „daß der Componist alles, wie er es haben will, dazu schreibe“. Die bis dahin gelehrte Extemporierpraxis wird damit gegen das klassische Kompositions- und Interpretationsideal vertauscht. Eine interpretatorische Besonderheit ist das ‚Durchziehen‘, eine Glissandotechnik in chromatischen Fortschreitungen und in einer Intervallspanne von maximal einer Terz. Für die unterschiedlichen Grade des instrumentalen Vermögens entwickelt er eine ungewöhnliche kategorisierende Bezeichnungsvielfalt, die vom „vorzüglichen Flötenspieler [...] der alles mechanische ganz in seiner Gewalt“ hat über den „Instrumentist“, „geübten Spieler“, „guten Ripienist“, „Concert- und Solospieler“ bis zum „Meister“ und schließlich dem „wirklichen, wahren Virtuosen“ als einem „Meister [...] und zugleich Setzer für dieses Instrument“ reicht. Tromlitz sucht offenkundig aus der mehr oder weniger undifferenzierten Unterscheidung von bestallten oder unbestallten „Flötisten“, reisenden oder ansässigen „Instructoren“ eine Qualitätsskala beruflicher Kriterien zu entwickeln. Den von ihm neu definierten Virtuosen macht er zur Krönung und zum Ziel flötistischer Ausbildung. Um den Virtuosenbegriff als eine seinem Anspruch genügende Berufsbezeichnung aus der pejorativen Bewertung herauszuführen und ihn für den Berufsflötisten aufzuwerten, verbindet er ihn nicht nur mit der Attribution „wahr“, sondern auch mit den Merkmalen des handwerklichen Zunftwesens: „Meister“. Anders als Quantz, der den Virtuosen nur als „eingebildet“ memoriert, wertet ihn Tromlitz in jeder Hinsicht auf und stellt ihn an die Spitze seiner Hierarchie. Er nur vereine in sich die Eigenschaften eines „geschickten Musikverständigen, vernünftigen Kenners, Componisten und rechtschaffenen Musicus“, denn: „Wenn der Virtuose sich in seinem Spiel ganz zeigen will, so muß er Musikus seyn, oder er muß sich bemühen, es zu werden, damit er sich seine Stücke selber ganz nach seinem Gefühl, und nach seiner Stärke setzen und einrichten kann.“¹⁸ Präzisierend setzt er an anderer Stelle hinzu: der nicht „bloß Gesang vorträgt“, sondern „zugleich große und künstliche Passagen mit dem guten Gesange auf eine geschickte Art zu verbinden und vorzutragen weiß“ und „alles, was das Instrument leisten kann [...] machen kann“ (§ 32).¹⁹

¹⁸ Tromlitz, Unterricht, Vorbericht, S. XVI.

¹⁹ Tromlitz, Unterricht, Einleitung § 31.

Mit dieser Definition sucht er den bis dahin gültigen Primat des Gesanges in der Instrumentalausbildung durch eine instrumentenspezifische Ästhetik zu ergänzen und fordert folgerichtig, „daß die Flöte [...] neben dem guten Gesange viel Noten haben müsse“. Das von ihm entwickelte Curriculum, das mit zahlreichen Übungen, Beispielen und kommentierten Konzertexzerpten illustriert ist, wird eine Art Musterbuch des technisch Machbaren, aus dem auch die Komponisten schöpfen sollten, die sich über die Möglichkeiten dieses Instrumentes informieren wollen: „Der Componist muß das Instrument ganz kennen, wenn er Concert und Solo dafür setzen will, damit er die Grenzen desselben mit Gewißheit erreiche und nicht überschreite. Gegenwärtig haben wir wenig dergleichen Setzer [...]. Auf diese Art entstehen viele unrichtige und unvollkommene Sachen; mehrtheils Kleinigkeiten, für geübte Spieler aber gar nichts.“²⁰

Im zweiten Band seines Lehrwerks gerät dieses Konzept zu einem Plädoyer für Virtuosität um jeden Preis: „Nur den halte ich alsdann für einen Virtuosen, der alles, auch in den entferntesten Tonarten richtig und rein vortragen kann; und das kann man nur auf einer Flöte mit 8 Klappen, nach meiner Erfindung und Einrichtung“, so formuliert er sein Credo im Vorbericht. Die von ihm konstruierte achtklappige Traversflöte präsentiert er als ein nunmehr vollkommenes Instrument, die „einklappige Pfeife“ sei fortan das Instrument der armseligen „Leyermänner“ und „alltäglichen Queerpfeifer“.²¹ Derart zielorientiert ist sein Verzicht auf den damals zu einem Schulwerk selbstverständlich gehörenden Notenanhang mit einer Auswahl an Tanzsätzen, Airs oder Opernfavoriten und Notenempfehlungen nur folgerichtig. Seinem Werk sucht er vielmehr das Image besonders kritischer Distanz zu den damals handelsüblichen Lehrwerken zu geben und wurde nicht müde, sein Konzept gegen seine Kritiker zu verteidigen, die sich beklagten, weniger ein Spiel- als vor allem ein Lesebuch erworben zu haben.²²

Von Tromlitz' Instrumenten, die er zwei- bis achtklappig in verschiedenen Ausführungen zum Preis von stattlichen 6 bis 40 Dukaten anbot, haben sich nur einige wenige erhalten²³, seine Lehre blieb ein eigenwilliges Privatsystem, das erst mit der Faksimilierung beider Lehrbuchbände wieder stärker ins Bewusstsein rückte. Erst durch die neuerliche Beschäftigung mit seinen unkonventionellen Überlegungen zur Spieltechnik konnte erneut deutlich werden, dass sein Werk ein gewichtiger Meilenstein in der Flötenentwicklung und in der Formulierung der klassischen Interpretationspraxis im Kontext der großen Virtuosschulen der Autoritäten des 1795 neugegründeten Pariser „Conservatoire National de Musique“ war.

²⁰ Tromlitz, Unterricht, Vorbericht, S. XV.

²¹ Tromlitz: Ueber die Flöten mit mehreren Klappen, Leipzig 1800, Vorbericht, S. VI. Zur Tromlitzflöte siehe Karl Ventzke: Frühe Nachrichten über Flöten und Compositionen von Johann George Tromlitz, in: TIBIA 2/78, S. 105f.

²² Erwiderung dieses Einwandes in der „Jenaischen Litteratur-Zeitung“ im Vorbericht seines 2. Teils des Unterrichtswerks, S. IIIf.

²³ Man geht derzeit von fünf erhaltenen Instrumenten aus, die mit „J.G.T.“ signiert sind. Im Leipziger Mendelssohnsaal konnte im Frühjahr 2005 ein Neufund vorgestellt werden. Eine Abbildung einer ehemals aus dem Besitz des Dichters Eduard Mörike stammenden Tromlitz Flöte findet sich im Reprint des 2. Bandes des Tromlitzschen Lehrwerkes.