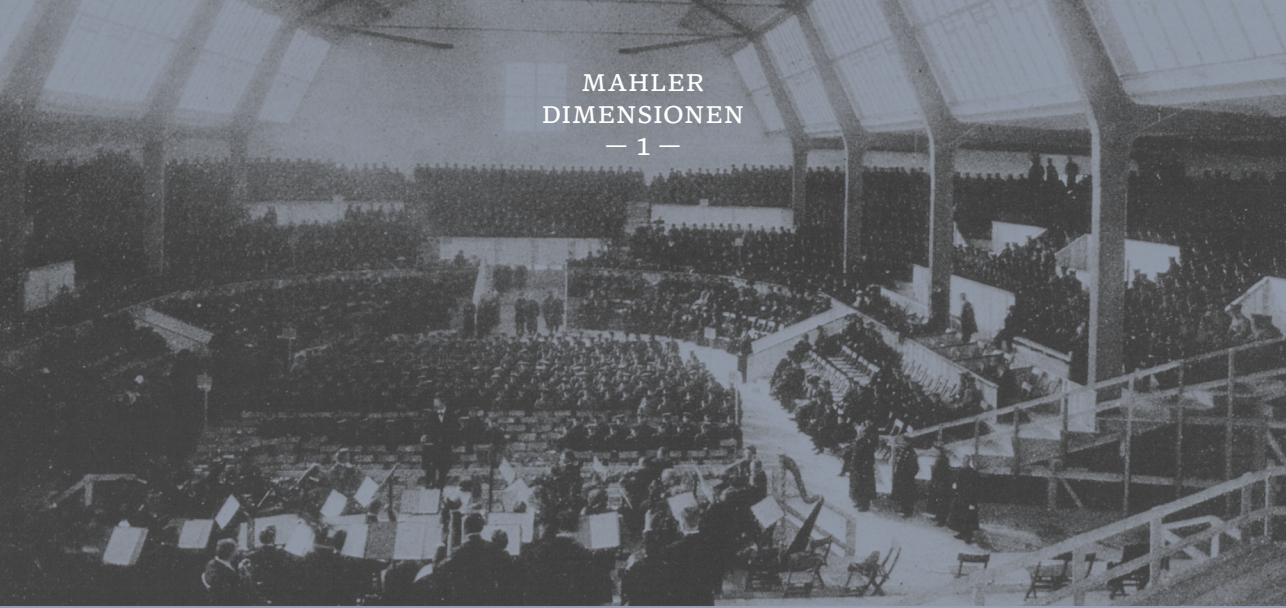




MAHLER
DIMENSIONEN

— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

Gustav Mahlers Klang

*Zwischen Schaffensprozess,
Interpretation und Rezeption*

Gustav Mahler's Sound

Between Compositional Process,
Performance, and Reception

HOLLITZER
— H —

Forschungsergebnisse von | Research findings from:
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/P34710>

Veröffentlicht mit Unterstützung des | Published with the support of the
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/PUB1347>

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

<https://doi.org/10.83452/9783990946893>

Open Access: Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Creative-Commons-Lizenz: Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Für diese Publikation wurde ein Double-Blind-Peer-Review-Verfahren durchgeführt.

Tobias Janz und Christian Utz (Hg./eds.),

Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception

Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Generalprobe von Gustav Mahlers Achter Symphonie, München, Ausstellungshalle, 11. September 1910 (Jaeger & Goergen, Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers 8. Sinfonie, September 1910, aus: Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1913, Bildtafel 52. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3618578>).

Redaktion: Tobias Janz, Christian Utz, Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari

Lektorat: Marion Linhardt

Englisches Lektorat: Gabriel Jones

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer

Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6, A–1080 Wien

kontakt@hollitzer.at

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-689-3

ISSN 3061-1970

Tuba contra Bombardon

Gustav Mahler und der tiefe Blechbläserklang des Orchesters

Jack Adler-McKean

Einleitung

Von den heute gebräuchlichen Instrumentenfamilien sind es wohl die Blechblasinstrumente, die mit der größten terminologischen Ambiguität verbunden sind. Die Bezeichnungen „Violine“, „Klavier“ und „Klarinette“ haben universelle Bedeutungen, die seit mehr als einem Jahrhundert auf organologisch sehr ähnliche Instrumente verweisen, während die Begriffe „Trompete“, „Horn“ und „Posaune“ eine ausführlichere technische und sprachliche Erläuterung hinsichtlich der Frage erfordern, auf welches der vielen verschiedenen möglichen Instrumente sie sich jeweils genau beziehen. Die Situation wird noch komplizierter, wenn man die Terminologie des 19. Jahrhunderts berücksichtigt. Solche terminologischen Untersuchungen betreffen nicht nur Fragen der Semantik. Viele früher verwendete Begriffe für Techniken, Technologien oder Klangfarben sind im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr etabliert. Am deutlichsten wird dies in Bezug auf den jüngsten und am wenigsten erforschten Teil dieser Instrumentengruppe, die Tuba-Familie.¹

Ein mehrdeutiger Instrumentenname, der seit Mitte des 20. Jahrhunderts kaum noch zu hören ist, ist „Bombardon“. Obwohl der Begriff in früheren Quellen häufig erwähnt wird, wird er in der akademischen Literatur nach 1945 entweder uneinheitlich als Synonym für „Tuba“ verwendet oder gar nicht erwähnt. 1980 bezeichnet Herbert Heyde einige Instrumente als „Basstuba“ und andere als „Bombardon“, ohne jedoch eine klare organologische Unterscheidung zwischen den Instrumenten zu treffen, von denen einige auch als „Kontrabasse“ benannt werden.² 1979 bezeichnet John Henry van der Meer drei Instrumente als „Kontrabasstuba“, die sich in Bezug auf die absolute Größe der Bohrung, die Höhe, den Schalltrichterdurchmesser und die Gesamtform deutlich unterscheiden.³ In jüngerer Zeit haben D. Murray Campbell, Joël Gilbert und Arnold Myers in ihrem Werk zur statistischen Organologie Tuben und Bombardons derselben Kategorie zugeordnet.⁴ Heutige Tubist:innen wären überrascht zu erfahren, dass die Instrumente, auf denen sie die Musik Gustav Mahlers und vieler seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger spielen, nach der damaligen Definition gar keine Tuben sind, sondern Bombardons.

1 In diesem Text werden „Tuba“ (Mehrzahl „Tuben“) und „Tuba-Familie“ als Oberbegriffe verwendet, „Basstuba“ oder „Kontrabasstuba“ bezeichnet eine spezifische Verwendung dieses Begriffs durch einen Erfinder, Komponisten, Herausgeber oder eine sonstige Person.

2 Herbert Heyde, *Trompeten Posaunen Tuben*, Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Katalog, Bd. 3, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1980, 62–71.

3 John Henry van der Meer, *Verzeichnis der europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, Bd. 1: Hörner und Trompeten, Membranophone, Idiophone, Wilhelmshaven: Noetzel 1979, 52–53.

4 D. Murray Campbell, Joël Gilbert und Arnold Myers, *The Science of Brass Instruments*, Cham: Springer Nature 2021, 363.

Die Musik Gustav Mahlers stellt einen Höhepunkt in der Verwendung der Tuba im Orchester dar, doch die historisch-kritische Aufführungspraxis beginnt erst allmählich, sich mit seinem Werk auseinanderzusetzen. Die Tuba-Familie, in der bis heute die unkritischen Aufführungspraktiken des 20. Jahrhunderts dominieren, eignet sich ideal für eine Fallstudie, an der sich zeigen lässt, wie ein methodisch vielschichtiger Ansatz analytische, pädagogische und künstlerische Perspektiven für die Aufführung von Mahlers Musik erschließen kann.

Das Bombardon: eine kurze Geschichte

Das Wort „Bombardon“ hat eine Geschichte, die lange vor den ersten tiefen Blechblasinstrumenten beginnt. Im Italienischen bezeichnete *bombardone* im Mittelalter eine große Steinkanone⁵, während das französische *bombardo* auch für eine Donnerbüchse stand.⁶ Hier deutet sich eine lautmalerische Ableitung an, der Begriff steht für Objekte, die einen tiefen, lauten oder „bombenartigen“ Klang erzeugen. Auf musikalischem Gebiet wurde der Begriff erstmals für Doppelrohrblatt-Aerophone verwendet, insbesondere für die größeren Mitglieder der Schalmeyenfamilie in der Spätrenaissance, die als „Pommern“ oder „Bombarden“ bekannt waren; eines dieser Instrumente wurde 1795 auch als „Bombardo“ bezeichnet.⁷ Die früheste Erwähnung des Begriffs für ein Blechblasinstrument findet sich in den 1820er-Jahren in einem Methodenbuch von Eugène Roy, in dem eine Griffabelle „für das Bass-Signalhorn namens Bombardone“ abgebildet ist, wobei festgestellt wird, dass „der Name dieses Instruments [...] hinsichtlich seines kraftvollen Tons [gewählt ist]. Bey Orchestern sowohl als bey vollständigen Militaire Chören, der Cavalerie als [auch der] Infanterie ist es zur Verstärkung der Bassparthien sehr zweck gemä⁸“ (ABB. 1). Diese Klappenbombardons lassen sich wohl durch ihre engere Bohrung und ihr breiteres Schallstück von Ophikleiden unterscheiden⁹, obwohl eine quantitative Analyse der beiden Instrumentenformen zu dem Schluss kommt, dass es „eine deutliche Überschneidung“ gibt.¹⁰ Dies ist die erste von vielen terminologischen Verwirrungen oder vielleicht falschen Gleichsetzungen, die im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts rund um den Namen „Bombardon“ beobachtet werden können.

Während die ersten Ventile für Blechblasinstrumente aus dem Jahr 1814 stammen, findet sich der früheste Hinweis auf ein tiefes Blechblasinstrument mit Ventilen in einer Wiener Anzeige von Wenzel Riedl aus dem Jahr 1829 für „die neu erfundenen Baßbombardone mit

5 Clifford Bevan, „The Low Brass“, in: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, hg. von Trevor Herbert und John Wallace, Cambridge: Cambridge University Press 1997, 143–156: 148.

6 Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt a.M.: Lang 2002, 468.

7 Anthony Baines, *Brass Instruments: Their History and Development*, London: Faber & Faber 1976, 204.

8 C. Eugène Roy, *Méthode de Cor de Signal à clefs... Supplement Gamme de Signal de Basse, nommé Bombardone*, Mainz: Schott 1825, 26, <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00126621> (30.6.2026).

9 Herbert Heyde, „The Bass Horn and Upright Serpent in Germany. Part 3: Bombardon and Ophicleide“, *Historical Brass Society Journal* 29 (2017), 13–45: 14–19, https://www.historicbrass.org/images/hbj/hbj-2017/HBSJ_2017_JL01_002_Heyde.pdf (30.6.2026).

10 Ignace de Keyser, „The keyed ophicleide as a paradigm in the development of the new wind instruments in the 1830s and 1840s“, in: *Vom Serpent zur Tuba. Entwicklung und Einsatz der tiefen Polsterzeugeninstrumente mit Griffhöchern und Ventilen*, hg. von Christian Philipsen, Augsburg: Wißner 2019, 69–88: 78.

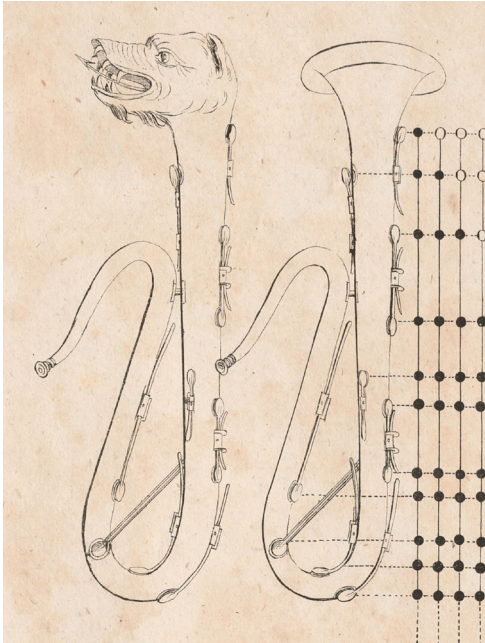


ABBILDUNG 1: „Bombardone“

(Roy, *Méthode de Cor de Signal à clefs*, 3).

12 Klappen, oder auch mit der Maschine“¹¹ (ABB. 2). Das Patent von 1833 für dieses Instrument bezieht sich ausdrücklich auf die „Erfindung und Verbesserung des Baß-Bombardon, wornach an demselben die chromatische Maschine erweitert [wird]“.“¹² Im selben Jahr stellte Othmar Berndt fest, dass „das Bombardon, wie es jetzt ist, keine Klappen [hat], sondern 3 Züge mit 3 Drückern“.¹³

Wenzel Riedl könnte der erste gewesen sein, der Ventile für solche Instrumente verwendete; im Patent sind drei Doppelrohrschubventile abgebildet¹⁴, die 1821 von Christian Friedrich Sattler in Leipzig erfunden und 1830 von Leopold Uhlmann in Wien weiterentwickelt und patentiert wurden. Möglicherweise existierte aber bereits ein „Bass Bombarton [sic] oder Harmonie-Bass“, der als „das stärkste Bass-Instrument“ bezeichnet wurde, das „nach Verbesserung des J[oseph] F[elix] Riedl [vielleicht ein Bruder von Wenzel¹⁵] mit Stimmzug durch alle Tonarten zu gebrauchen“ sei.¹⁶ Dieses Instrument war ebenfalls mit Doppelrohrschubventilen ausgestattet, obwohl Joseph Felix Riedl bald darauf das Drehventil patentieren

11 Wenzel Riedl, „Verkaufs-Anzeige messingener Blas-Instrumente“, *Oesterreichisch-Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung* 104, 7. Mai 1829, 718.

12 „Wien“, *Oesterreichisch-Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung* 250, 29. Oktober 1833, 1003.

13 Othmar Berndt, „Das Bombardon“, *Berliner musikalische Zeitung* 73, 11. September 1833, 291–292.

14 Wenzel Riedl, *Beschreibung eines verbesserten Instrumentes Bombardon genannt*, österreichisch-ungarisches Patent, Privilegien Register Nr. 1558 (eingereicht 19.8.1833, erteilt 24.8.1833), Archiv der Technischen Universität, Wien.

15 Christian Fastl, „Riedl (Riedel), Familie“ [15.5.2005], in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, hg. von Barbara Boisis, <https://doi.org/10.1553/0x0001df42>.

16 Joseph Felix Riedl, *Fabriks-Preis Courant*, Wien: Selbstverlag [ca. 1830–1835].



ABBILDUNG 2: „Bass-Pumpathon [sic] mit einer Maschine“

(Riedl, *Beschreibung eines verbesserten Instrumentes Bombardon genannt*, 3).

ließ, während Uhlmann 1834 seine Ventile in sein eigenes Ventilinstrument integrierte.¹⁷ Während sowohl Joseph Felix Riedls als auch Wenzel Riedls Instrumente der uns heute bekannten Tubaform entsprechen (breiter Unterbogen, Ventile senkrecht zum Instrumentenkörper), montierte Uhlmann die Ventile direkt auf den ophikleidenartigen langen Schalltrichter und nannte sein Instrument deshalb „Maschin-Ophikleide“¹⁸ (ABB. 3). Dieses Instrument wurde aber bald darauf auch allgemein als „Bombardon“ bezeichnet.¹⁹

Die zwischen Klappen- und Ventilinstrumenten mit verschiedenen Namen und in verschiedenen Formen entstandene Verwirrung wurde von Karl von Schafhäütl in seinem Bericht über Instrumente auf der Münchner Ausstellung von 1854 etwas aufgelöst. Bombardons

hießen zuerst *corno basso* [nach „Basshorn“, der aufrechte (fagottähnliche) Serpent mit Finger- und Klappenlöchern]. Das Baßhorn besaß [eine] engere Mensur und hatte die Pistons rechtwinkelig auf der Achse des Instruments [wie bei Joseph Felix Riedl und Wenzel Riedl]. Das Ophikleide [sic] mit Maschine, später Bombardon[,] hatte [eine]

¹⁷ Eduard Freiherr von Lannoy, „Die Ophikleide“, *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 27, Nr. 113, 7. Juni 1834, 451.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Andreas Nemetz, *Allgemeine Musikschule für Militär Musik*, Wien: Diabelli 1839, 95.

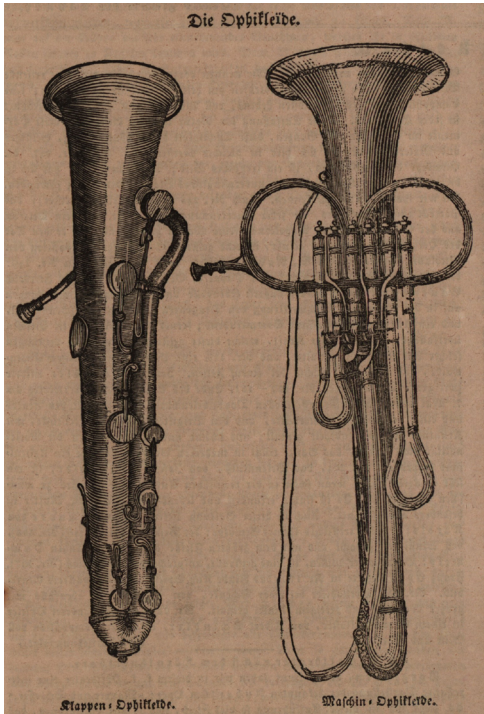


ABBILDUNG 3: Klappen- und Ventil-Ophikleiden
(Lannoy, „Die Ophikleide“, 451).

weitere Mensur und die Maschine aufrechtstehend nach Wienerbauart [wie bei Uhlmann]. Gegenwärtig ist die Einrichtung des Bombardons ganz wie die des Baßhorns [d. h. die moderne Tubaform].²⁰

In Eduard Freiherr von Lannoy's Beschreibung von Uhlmann's Instrumenten heißt es:

Diese Maschin-Ophikleiden haben große Vorzüge für Militär-Musiken [...], [die Mechanik] kann [...] durch die Form und die Einrichtung des Instruments beim Tragen [...] nicht so leicht beschädigt werden. Auch ist es durch den, am Instrumente angebrachten, Riemen, sowohl bei der Infanterie als auch bei der Cavallerie sehr leicht zum Tragen eingerichtet. Übrigens aber ist in jeder anderen Beziehung die Klappen-Ophikleide vorzuziehen, und in einem Orchester weit brauchbarer, ja gewisse Stellen, z. B. in *Robert der Teufel* [...] könnten nur mit Mühe auf einer Maschin-Ophikleide gespielt werden.²¹

²⁰ Karl Emil von Schafhüttl, „VI. Gruppe – III. Abtheilung: Blasinstrumente“, in: *Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der Allgemeinen Deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854*, hg. von Friedrich Benedict Wilhelm von Hermann, München: Franz 1855, 199.

²¹ Lannoy, „Die Ophikleide“, 452.

Die Instrumente, die sich aus den verschiedenen Formen der Ventilophikleide und des Bombardons entwickelt haben, wurden in ganz Europa im militärischen Bereich eingesetzt. Ihre Verwendung in der zeitgenössischen Orchesterliteratur zu erkennen ist allerdings schwierig. Der Militärkapellmeister Franz Fretzer war seit 1834 als „Bombardonbläser“ im Orchester der k.k. Hofoper (ab 1842 Wiener Philharmoniker) engagiert und erhielt 1845 eine feste Anstellung.²² Gerhard Zechmeister geht davon aus, dass Fretzer ein Ventilinstrument verwendete, es ist jedoch durchaus auch denkbar, dass er in der Militärkapelle ein Ventilinstrument und im Orchester ein Klappeninstrument verwendete. Ventilophikleiden (oder Bombardons in Ophikleidenstil) waren überwiegend in der österreichischen Militärstimmung (a^1 = ca. 461 Hz) gebaut, die etwa einen Halbton höher ist als die damals übliche Orchesterstimmung, und mussten daher für den Orchestergebrauch transponiert werden.

Richard Wagner und die Einführung der Tuba in das Orchester

Die Ophikleidenstimmen für Richard Wagners *Rienzi* (Uraufführung 1842) und *Der fliegende Holländer* (Uraufführung 1843) wurden in Paris komponiert, wo bis in die 1880er-Jahre Klappenophikleiden zu finden waren.²³ Die Uraufführung dieser Werke fand während Wagners erster Saison 1843–1844 als Hofkapellmeister an der Königlich-sächsischen musikalischen Kapelle in Dresden statt, auf die auch seine erste Begegnung mit der Tuba datiert. Die wichtigste Innovation der „chromatischen Baß-Tuba“²⁴ war die Verwendung einer weiten Bohrung und eines konischen Schallstücks, was eine tiefere Tonerzeugung mit einer stärkeren tiefen Resonanz als bei den zeitgenössischen Wiener Bombardons ermöglichte. Das am 12. September 1835 erteilte Patent von Johann Gottfried Moritz und Wilhelm Wieprecht bezog sich exakt auf die Konstruktion dieses Schallstücks und die Ventilanordnung des Instruments, wobei fünf „Berliner Pumpen“-Ventile verwendet wurden, die Wieprecht und Moritz zwei Jahre zuvor erfolglos zu patentieren versucht hatten (ABB. 4).²⁵ Die durchgehende konische Bohrung dieses Instruments weist Ähnlichkeiten mit der Klappenophikleide auf, dem bis dahin von Orchesterkomponisten am häufigsten verwendeten tiefen Blechblasinstrument, und es gibt auch etymologische Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Instrumenten. Es handelte sich um „the first valved bass instrument to be called the *Baß-Tuba*“²⁶, wobei die Wahl eines lateinischen Namens an die römische Antike erinnert, im Gegensatz zum militärisch-industriellen Image des Bombardons. Die Bezeichnung „Tuba“ sollte es als Musikinstrument im Gegensatz zur lärmenden Maschine kennzeichnen. Im April 1836 wurde dem Direktor der

22 Gerhard Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba“, in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2* (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 9), hg. von Hartmut Krones und Reinhold Kubik, Wien: Böhlau 2021, 265–274: 266.

23 Clifford Bevan, *The Tuba Family*, Winchester: Piccolo 2000, 166.

24 *Die Chromatische Baß-Tuba*, Preußisches Patent 9121, eingetragen am 9.8.1835, erteilt am 12.9.1835. Reproduziert bei Achim Hofer und Lucian Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht (1802–1872): Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken. Mit einem Werkverzeichnis von Achim Hofer*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, 235–253.

25 Hofer und Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht*, 3–9.

26 Bevan, *The Tuba Family*, 203.



ABBILDUNG 4: „Baß-Tuba“
(Carl Wilhelm Moritz [d. Ä.],
Berlin 1842, Scenkonstmuseet
Stockholm M478,
Foto: Jack Adler-McKean).

Staatskapelle Berlin, Gaspare Spontini, ein Exemplar dieses Instruments geschenkt; Wieprecht wusste zweifellos, dass die Ophikleide in Spontinis *Olimpie* (1819) an der Pariser Oper eingeführt worden war, da sie sich auf ein ähnliches klassisches Erbe berief (aus dem griechischen *ὄφις* [Schlange oder Serpent] und *κλείς* [Klappen]). Es wird nun spekuliert, dass Wagner die Tuba zum ersten Mal überhaupt hörte, als er im Jahr 1836 die Aufführung einer überarbeiteten Fassung von Spontinis *Ferdinand Cortez* (1809) in Berlin besuchte.²⁷

Das Instrument von Wieprecht und Moritz hatte einen deutlich tieferen Tonumfang als die Klappen- und Ventilophikleide und die Bombardons jener Zeit. Ophikleiden mit Klappen sind gewöhnlich in 8-Fuß C oder 9-Fuß B gebaut und erzeugen einen tiefsten Ton H_1 bzw. A_1 .²⁸ Ventilophikleiden wurden am häufigsten in 12-Fuß F gebaut. Die enge Bohrung dieser Instrumente bedeutet jedoch, dass ihre Grundtöne nicht voll mitschwingen können. Sie wurden damals als „Halbinstrumente“ bezeichnet²⁹, weil sie nur die Hälfte ihrer Resonanzlänge effektiv nutzen konnten. Daraus ergibt sich als tiefster spielbarer Ton der zweite Teilton mit allen drei Ventilen, etwa ein C. Die Tuba von Wieprecht und Moritz in 12-Fuß F konnte jedoch aufgrund ihrer weiten Bohrung nicht nur den offenen Grundton F_1 verwenden, sondern auch mit dem Quartventil das eine Quarte tiefere (im Patent als „zweiter Mutterton“³⁰ bezeichnete)

27 Klaus Aringer, „Richard Wagners frühe Partien für Basstuba“, in: *Vom Serpent zur Tuba. Entwicklung und Einsatz der tiefen Polsterzungeninstrumente mit Griffhöchern und Ventilen*, hg. von Christian Philipsen, Augsburg: Wißner 2019, 275–290: 276–277.

28 Die Größe von Blechblasinstrumenten wird durch ihre nominale Resonanzlänge in Fuß und die zugehörige Grundtonhöhe ohne betätigte Ventile definiert (Campbell, Gilbert und Myers, *The Science of Brass Instruments*, 338).

29 Schafhäutl, „VI. Gruppe – III. Abtheilung: Blasinstrumente“, 170–173.

30 Hofer und Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht*, 238.

C₁ erreichen. In Wagners *Lohengrin* (Uraufführung 1850) wird dieser tiefe Tonumfang zum ersten Mal verwendet, weshalb die entsprechende Partie nur mit einer Basstuba spielbar ist.

Wagners nächstes Bühnenwerk *Der Ring des Nibelungen* sollte weitere neue Instrumente erfordern. In einem Brief behauptete Wagner später, dass er „bisher zur Instrumentation der *Nibelungen* mehrere Instrumente verwendet [habe], welche [er] vor längerer Zeit bei dem Instrumentenmacher Sax, als dessen Erfindung, in Paris kennenlernte“³¹, was sich vermutlich auf seinen Besuch in Paris im Oktober 1853 bezieht.³² Seine Skizzen für *Das Rheingold* (Uraufführung 1869) enthalten eine transponierte Es-Stimme für ein „Saxhorn Contrabaß“ (ABB. 5)³³, und die Stimmen in den autographen Partituren von *Die Walküre* (Uraufführung 1870) und *Siegfried* (Uraufführung 1876) sind ebenfalls in Es transponiert geschrieben.³⁴ Als 1862 in Wien Aufführungen von Auszügen aus *Das Rheingold* und *Die Walküre* vorbereitet wurden, wurde das Instrument als „Contrabass-Tuba (in Es)“ bezeichnet, und Wagner bemerkte, die neuen Instrumente fänden „sich sämtlich auch bei[m] österreichischen Musikcorps – nur werden sie vielleicht andre Namen, vielleicht auch andre Stimmungen haben“.³⁵ Die Stimmen für diese Aufführungen beschrieben das Instrument als „Bombardon“³⁶ und wurden auf einer „Tuba /: Hellingkon [sic]: / in C mit vier Cilinder“ gespielt (ABB. 6), die im Juni 1862 aus der Fabrik Uhlmann angeschafft worden waren, als das Orchester den tieferen französischen Stimmtton übernahm.³⁷

Welches Instrument bei der Münchner Erstaufführung von *Das Rheingold* und *Die Walküre* 1869/70 verwendet wurde, ist weniger klar, obwohl es zwischen dem Dirigenten der Hofkapelle Hans von Bülow und Wieprecht und Carl Wilhelm Moritz (d. J.) eine Korrespondenz über die neuen Instrumente gab. Moritz bietet an, eine neue Tuba zu liefern, aber es gibt keine Hinweise darauf, dass diese in München angekommen ist. Bülow dirigierte die Aufführungen schließlich nicht.³⁸ Angesichts dieses Mangels an Nachweisen wird die angebliche Erfindung der „Contrabass-Tuba“ im Jahr 1845 gemeinhin der böhmischen Firma von Václav František Červený zugeschrieben. Clifford Bevans Behauptung, „Wagner specified it [Červenýs ‚Contrabass-Tuba‘] from *Das Rheingold* onwards“³⁹, wird weithin als Tatsache akzeptiert.⁴⁰ Allerdings erwähnt kein zeitgenössischer Kommentator die Schaffung einer „Kontrabasstuba“, wo-

31 Richard Wagner an König Ludwig II., München, 16. September 1865 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 17: *Briefe des Jahres 1865*, hg. von Martin Dürer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2009, 277–280: 277).

32 Curt von Westernhagen, *Die Entstehung des „Ring“*. Dargestellt an den Kompositionsskizzen Richard Wagners, Zürich: Atlantis 1973, 46.

33 Peter Nitsche, „Transponierte Notation bei Wagner. Zum Verhältnis von Notation und Instrument“, in: *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse 1971, 221–236: 231.

34 John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV)*. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen, Mainz: Schott 1986, 419.

35 Richard Wagner an Josef Standthartner, Biebrich, 16. Oktober 1862 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 14: *Briefe des Jahres 1862*, hg. von Andreas Mielke, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2002, 294–298: 296).

36 Deathridge, Geck und Voss, *Wagner Werk-Verzeichnis*, 414.

37 Reproduziert bei Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba“, 266.

38 Zu weiteren Details dieser Korrespondenz vgl. Jack Adler-McKean, „Serpents, Bombardons, and the ‚Wiener‘ Tuba. Richard Wagner and the Evolution of the Orchestral Contrabass Labrosone“, *Historical Brass Society Journal* 34 (2022), 113–150: 124–126.

39 Bevan, *The Tuba Family*, 306.

40 Vgl. u. a. Hans Kunitz, *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch*, Bd. 9: *Die Tuba*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1968, 868, Harvey Phillips und William Winkle, *The Art of Tuba and Euphonium*, Los Angeles: Summy-Birchard Music 1992, 10, und Doug Yeo, *An Illustrated Dictionary for the Modern Trombone, Tuba, and Euphonium Player*, Lanham: Rowman & Littlefield 2021, 38, 154.



ABBILDUNG 5: „Saxhorn contrabasse“ (Adolph Sax, Paris 1845, Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments 5969, Foto: Raymond Parks).



ABBILDUNG 6: „Kontrabasstuba“ [„Helikon“] (Ignaz Stowasser, Wien ca. 1850, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum MIR 71, Foto: Günther Kühnel).

bei Červený selbst seinen „Contrabaß“ als ein Instrument „in Form des Bombardon’s (Tuba) in Kontra F und C“ beschreibt.⁴¹ Červený übernahm die Bauform von Moritz, der weit ausladende tiefe Blechblasinstrumente mit konischen Schalltrichtern baute, im Unterschied zu den bayerischen und österreichischen Bombardons und den frühen Kontrabass-Saxhörnern, die Wagner 1853 gehört haben könnte.⁴² Eine Abbildung von Červenýs „Contrabaß“ aus dieser Zeit zeigt jedoch ein „Halbinstrument“ in 24-Fuß F (es sind keine Exemplare in dieser Größe oder Form erhalten) (Abb. 7), was diesem Modell den gleichen effektiven Tonumfang wie denjenigen der Tuba von Moritz verleiht (ein „Ganzinstrument“ mit halber Länge).⁴³ Die weite Mensur von Moritz’ Instrument führte dazu, dass es auch als „Kontrabass“ bezeichnet wurde⁴⁴, wobei Wieprecht selbst es als „ein Contra-Bass-Instrument“ bezeichnete.⁴⁵ Zur Zeit der *Rheingold*- und *Walküre*-Uraufführungen in München war es mit zunehmender

41 Václav František Červený, *Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený*, Königgrätz [Hradec Králové]: Selbstverlag 1872, 6–7.

42 „Blechinstrumente aus der Fabrik von Wenzel Cervený zu Königsgrätz in Böhmen“, *Illustrierte Zeitung* 417, Anhang Nr. 8, 28. Juni 1851, 484, Gunther Joppig und Václav Korběl, *150 Jahre Václav František Červený & synové. Ein Blasinstrumenten-Hersteller in internationalem Format*, Prag: Senza 1991, 11.

43 *Preis-Courant der kais. koen. allerh. priv. Musik-Instrumenten-Fabrik des V. F. Červený zu Königgrätz in Böhmen*, München 1853, Bayerische Staatsbibliothek, Nachlass Emil Schafhäutl, Schafhäuteliana 3.1.7.

44 Vgl. u.a. Johann Philipp Schmidt, „Ueber die chromatische Bass-Tuba und das neu erfundene Holz-Bass-Blas-Instrument, genannt Bathyphon“, *Allgemeine musikalische Zeitung* 42, Nr. 51, 16. Dezember 1840, Sp. 1041–1042: 1041, Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Composition*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1855, 388, Franz Ludwig Schubert, *Die Blechinstrumente der Musik. Ihre Geschichte, Natur, Handhabung und Verwendung in der Instrumental-Gesangs-Militair- und Tanzmusik erläutert*, Leipzig: Merseburger 1866, 96–98.

45 Hofer und Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht*, 237.

Regelmäßigkeit in den Orchestern zu finden. Andererseits gibt es keine Belege für Kontakte zwischen Červený und Orchesterkomponisten (der „Contrabaß“ wurde von der österreichisch-ungarischen Armee auf Initiative von Kapellmeister Joseph Alscher entwickelt)⁴⁶, die Wagners Austausch mit Sax und Wieprecht entsprechen würden.⁴⁷ Červenýs Instrumente mit großem Durchmesser waren zu dieser Zeit sehr beliebt⁴⁸, und Instrumente dieser Bauart werden heute noch häufig mit der Musik Richard Wagners in Verbindung gebracht⁴⁹, obwohl es keine Belege für die Verwendung dieser Instrumente in den Münchner Aufführungen von 1869 und 1870 oder überhaupt für eine weit verbreitete Verwendung in Orchestern bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts gibt.

In Vorbereitung der ersten *Ring*-Aufführungen in Bayreuth beauftragte Wagner seinen Protegé, den Hornisten Hans Richter, mit der Organisation der Blechbläser.⁵⁰ Bis 1872 war allerdings noch kein Tubist eingestellt worden.⁵¹ Wagners Bitte an seine Verleger im Jahr 1873, dass „die Contrabasstuba [...] nach C (aber sechs Töne tiefer als in Es) transponiert [wird], wie diess bisher ausgeführt wurde“⁵², zeigt, dass er sich des 1862 verwendeten C-Helikons bewusst war, obwohl Richter 1875 einen Tubisten, Otto Waldemar Brucks, für das Orchester in Wien angestellt hatte und diesen im Sommer dieses Jahres auch für die Proben in Bayreuth engagierte.⁵³ Im Oktober 1875 wurde bei dem Berliner Instrumentenbauer Ernst Leberecht Paulus eine Tuba für Brucks bestellt⁵⁴, auf der er vermutlich 1876 in Bayreuth spielte (Abb. 8).⁵⁵ Paulus gehörte zu einer Reihe von Berliner Blechblasinstrumentenbauern, die in der Tradition der Moritz-Bauweise standen und diese bis ins frühe 20. Jahrhundert fortführten.⁵⁶ Das Instrument von Paulus scheint als Vorbild für sein Nachfolgemodell aus der Fabrik von Leopold Uhlmann gedient zu haben (der auch die früheren „Maschine-Ophicleide“ und „Tuba / Hellingkon“ herstellte), das ab 1885/86 bei den Wiener Philharmonikern zum Einsatz kam.⁵⁷

46 Červený, *Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený*, 6–7.

47 Vgl. Eugen Brixel, „Richard Wagners Beziehung zur Militärmusik“, in: *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners. Kongreßbericht Seggau/Österreich 1983*, hg. von Wolfgang Suppan, Tutzing: Schneider 1985, 177–188.

48 Červenýs Instrumente erhielten von Kommentatoren auf Ausstellungen in München 1854, Paris 1855, London 1862 und Wien 1873 hohes Lob, insbesondere als „ein Bombardon weitester Mensur mit 4 Pistons von außerordentlich kräftigem Tone und sehr reiner Scala“ (Schafhäutl, „VI. Gruppe – III. Abtheilung: Blasinstrumente“, 200).

49 Birgit Heise und Thierry Gelloz, *Goldene Klänge im mystischen Grund. Musikinstrumente für Richard Wagner*, Leipzig: Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig 2013, 22–23.

50 Richard Wagner an Hans Richter, Tribschen, 24. Mai 1870 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 22: *Briefe des Jahres 1870*, hg. von Martin Dürer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2012, 141–143). William Melton vermutet, dass Richter in Vorbereitung auf die Münchener Aufführungen ähnliche Arbeiten durchführte, die für die Wagner-Tubastimmen dokumentiert sind (William Melton, *The Wagner Tuba. A History*, Aachen: Edition Ebenos 2008, 28, 34), nicht aber für die Kontrabasstuba.

51 Alfred Sous, *Das Bayreuther Festspielorchester. Geschichte und Gegenwart*, Hof/Saale: Ansporn 1988, 167.

52 Richard Wagner an Franz Schott, Bayreuth, 17. September 1873 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 25: *Briefe des Jahres 1873*, hg. von Angela Steinsiek, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2017, 215–216: 216).

53 Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba“, 268–269.

54 Ebd.

55 „Orchesterpersonal“, *Musikalisches Wochenblatt* 7, Nr. 24, 9. Juli 1876, 313.

56 Christian Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert*, Dissertation, Universität der Künste Berlin 2019, 434–435: 493. Es ist vielleicht kein Zufall, dass mehrere Nachfolger Brucks' bei den Wiener Philharmonikern, wie Emil Hartmann, Friedrich Knapke und Max Blanckenburg, ebenfalls in Berlin studiert oder gearbeitet haben, da das Moritz-Instrument dort bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein hergestellt, weiterentwickelt und eingesetzt wurde (Christian Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2: *Die Musiker und Musikerinnen von 1842 bis heute*, Wien: Amalthea 2017, 23, 57, 84).

57 Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba“, 269.

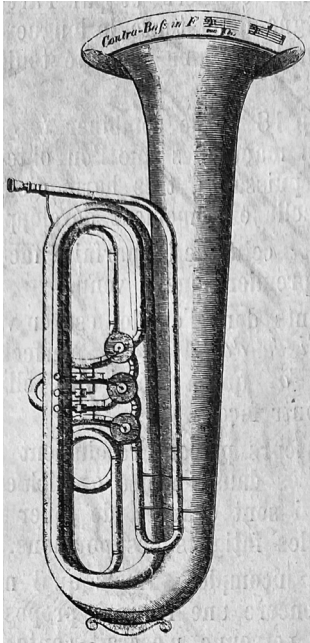


ABBILDUNG 7: „Contra-Baß in F“
(*Preis-Courant*, Schaffhäuteliiana 3.1.7.).



ABBILDUNG 8: Tuba
(Ernst Leberecht Paulus,
Berlin ca. 1875. Sammlung
Daniel Ridder, Foto:
Jack Adler-McKean).

1894 erklärte Wilhelm Jahn, Direktor der Wiener Hofoper, Instrumentenbauer Wilhelm Heckel die Situation folgendermaßen: „Es gibt in den Wagner’schen Werken 2 Tenortuben in B [...], ferner 2 Basstuben in F [...] und eine fünfmaschinige Contrabasstuba [...] Stimmung F [...] Tonumfang vom Contra=C [C₁] bis zum zweigestrichenen c [c²]. – Gebräuchlicher Umfang bis zum eingestrichenen F [f¹]“. ⁵⁸ Dieser Tonumfang ist identisch mit dem von Wieprecht im Patent von 1835 beschrieben ⁵⁹, was die Frage aufwirft, warum diese fünfventilige F-Tuba nun als „Contrabasstuba“ bezeichnet wurde, während Wagner selbst im *Parsifal* (Uraufführung 1882) zur Bezeichnung „Basstuba“ zurückkehrte. ⁶⁰ Vielleicht war diese Bezeichnung ein Relikt des ursprünglichen Entwurfs für ein Kontrabass-Saxhorn oder sie wurde beibehalten, um Verwechslungen mit den später als „Wagnertuben“ bezeichneten Instrumenten zu vermeiden. Vielleicht bedeutete sie aber auch, dass die Instrumente von Paulus und Uhlmann eine breitere Bohrung, einen breiteren Bogen und ein breiteres Schallstück hatten als die Instrumente von Moritz sowie ein konisches Mundrohr, was zusammen die Erzeugung eines „Kontrabass“-Klangs unterstützte. In jedem Fall wurde diese Form der Tuba, die heute als „Wiener“

⁵⁸ Zitiert nach ebd., 270.

⁵⁹ Hofer und Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht*, 244.

⁶⁰ Wagners einziger weiterer Hinweis auf eine „Kontrabasstuba“ findet sich in seinem *Großen Festmarsch* (1876), der vor den Bayreuther Festspielen im Frühjahr 1876 geschrieben wurde. Als die Partitur jedoch Philadelphia erreichte, wo sie später im selben Jahr uraufgeführt werden sollte, wurde sie bereits als Stimme für „Basstuba“ bezeichnet („Wagner’s Centennial March“, *Dwight’s Journal of Music* 36, Nr. 2, 29. April 1876, 221).

Tuba bezeichnet wird, von Wiener Musikern in Bayreuth bis mindestens 1911 verwendet, als Emil Hartmann (der seine nun sechsventilige F-Tuba auch immer als „Contrabasstuba“ bezeichnete)⁶¹ dort zum letzten Mal spielte.⁶²

Gustav Mahler und die „Wiener“ Tuba

Eine Form der „Wiener“ Tuba wurde nicht nur für die (vollständige) Uraufführung des *Ring* verwendet, sondern auch für viele Werke, die bis ins frühe 20. Jahrhundert geschrieben wurden und sich entweder auf „Bass-“ oder „Kontrabasstuben“ beziehen und seither zum Kernrepertoire für Orchestertubisten gehören.⁶³ Otto Brucks blieb zwar nur eine Saison lang bei den Wiener Philharmonikern, seine Amtszeit überschneidet sich aber mit Gustav Mahlers Studienzeit in Wien zwischen 1875 und 1878. Nach einer Reihe kurzfristiger Dirigierverpflichtungen im Anschluss an sein Studium trat Mahler 1886 eine Stelle am Neuen Stadttheater in Leipzig an, und im folgenden Jahr, während er seine Erste Symphonie komponierte, engagierte dieses Orchester erstmals einen Tubisten.⁶⁴ Die Erste Symphonie wurde in der fünfsätzigen Erstfassung 1889 in Budapest uraufgeführt, nach Revision fanden weitere Aufführungen 1893 in Hamburg und 1894 in Weimar statt; in der nochmals revidierten viersätzigen Fassung, deren Erstausgabe 1899 erschien, fügte Mahler beim ersten Einsatz der Tuba (erster Satz, T. 180) die folgende Fußnote (in der Partitur, aber nicht in der Einzelstimme) zu diesem tiefen *F* hinzu: „Wenn der Tubist diesen tiefen Ton nicht *pp* herausbringt, so ist derselbe dem Contrafagott zuzuteilen.“⁶⁵

Warum Mahler es für nötig hielt, diese Warnung hinzuzufügen, ist nicht bekannt, obwohl eine plausible Hypothese ist, dass er in Ungarn eine besonders schlechte Erfahrung mit einem Tuba- oder vielleicht Bombardonspieler gemacht hatte. Mahler begann 1888 mit der Komposition seiner Zweiten Symphonie, die eine wesentlich anspruchsvollere Tuba-Stimme enthält, obwohl hier die terminologischen Unterschiede wichtiger sind als die musikalischen. Im Gegensatz zur einfachen Angabe „Tuba“ in der Ersten Symphonie wird das Instrument hier als „Contrabasstuba“ bezeichnet, was die bereits erwähnte Wagner'sche Tradition widerspiegelt.⁶⁶ Ein Jahr zuvor hatte Anton Bruckner seine Achte Symphonie abgeschlossen, in der ebenfalls eine „Kontrabasstuba“ gefordert ist und die, unter dem Dirigat von Hans Richter,

61 Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba“, 271.

62 Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2, 57.

63 Jack Adler-McKean, *Tubas, Tubists, and Composers. A Mixed-Methodological Approach to Performer and Composer-Instrument Relationships*, Dissertation, Royal Northern College of Music 2022, 24–27.

64 Beatrix Darmstädter, „Die Blasinstrumente im Orchester des Wiener Hofopertheaters zur Direktionszeit Gustav Mahlers“, in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, hg. von Reinhold Kubik, Wien: Böhlau 2007, 47–110: 42.

65 Gustav Mahler, *Symphonie no. 1 in D-dur*, Wien: Weinberger 1899, 18, Archiv der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, N.I.14, <https://www.gustav-mahler.org/libraryid/10519> (30.6.2026).

66 Vgl. GMW30-KA2: Kopistenabschrift der Sätze 1–3 und 5 (https://www.mahler-online.at/GMW_030.html#quellen, 30.6.2026), New Haven, CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (US-NHub), Osborn Music MS 508, <https://collections.library.yale.edu/catalog/2041957> (30.6.2026) bzw. Gustav Mahler, *Symphonie No. 2 in C moll*, Wien: Weinberger 1898 [Erstausgabe], Archiv der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, N.II.17, <https://www.gustav-mahler.org/libraryid/10563> (30.6.2026).

mit der Uhlmann-Tuba uraufgeführt wurde (**ABB. 9**).⁶⁷ Es ist daher plausibel, dass Mahler auch seine Orchestrierung mit dieser neuen Terminologie „aktualisieren“ wollte. Friedrich Müller war Tubist bei den Berliner Philharmonikern, als das Orchester die Zweite Symphonie 1895 uraufführte⁶⁸, doch für die Wiener Erstaufführung 1899 engagierte Mahler Emil Hartmann (der vermutlich auch die Uhlmann-Tuba benutzte), der bis dahin an der Königlichen Oper in Berlin tätig gewesen war⁶⁹, und somit ist es denkbar, dass Mahler Hartmann auch für die Berliner Premiere engagiert hatte. Hartmann spielte ab 1896 auch in Bayreuth, wo er vermutlich das gleiche Instrument wie in Berlin und später auch in Wien verwendete. Wie sehr sich Mahlers Beziehung zu diesem Instrument in dieser Zeit entwickelte, zeigt auch die Tatsache, dass er ab 1901 eine zweite Tuba-Stelle (eine Festanstellung für Hartmann) im Orchester einrichtete.⁷⁰

Nach der Zweiten Symphonie wollte Mahler anscheinend jede terminologische Verwirrung vermeiden, indem er nur noch „Tuba“ oder „Basstuba“ angab. Vor dem Bestehen moderner kritischer Ausgaben⁷¹ lassen sich jedoch bei vielen Herausgeber:innen, Verlegern und Musikwissenschaftler:innen Unstimmigkeiten und Missverständnisse beobachten. In der Erstaussage von Mahlers Dritter Symphonie steht auf der ersten Seite „Contra-Basstuba“, auf den folgenden Seiten wird dann aber zu „Btb.“ abgekürzt, wie auch in der Instrumentenübersicht vor Beginn der Partitur die Angabe „Bass-tuba“ gewählt ist.⁷² Die Fünfte Symphonie ist vielleicht der problematischste Fall: Trotz der Bezeichnung „Tuba“ in der autographen Reinschrift (1902/1903)⁷³ findet man „Basstuba“ in der Besetzungsliste der Erstaussage (1904) und „Kontra-



ABBILDUNG 9: Tuba (Leopold Uhlmann, Wien ca. 1885. Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien IN 429, Foto: Karl Vouk).

67 Anton Bruckner, „8. Symphonie in c-Moll – WAB 108“, in: *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner*, hg. von Robert Klugseder und Clemens Gubsch, 27.4.2021, <http://www.bruckner-online.at/wab-108> (30.6.2026).

68 Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, Bd. 3: *Die Mitglieder des Orchesters, die Programme, die Konzertreisen, Erst- und Uraufführungen*, Tutzing: Schneider 1982, 954.

69 Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2, 57.

70 Darmstädter, „Die Blasinstrumente im Orchester des Wiener Hofopertheaters zur Direktionszeit Gustav Mahlers“, 100–106.

71 Kritische Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers, hg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, unterschiedliche Verlage, 1960–2004, Neue Kritische Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers, hg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, unterschiedliche Verlage, seit 2008.

72 Gustav Mahler, 3. *Symphonie*, Wien: Weinberger 1899 [Erstaussage], [2], Archiv der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, N.III.111, <https://www.gustav-mahler.org/libraryid/10578> (30.6.2026).

73 GMW44-Aut: Autographie Partiturreinschrift der Fünften Symphonie (https://www.mahler-online.at/GMW_044.html#quellen, 30.6.2026), New York City, The Morgan Library & Museum, Mary Flagler Cary Music Collection (US-NYpm), M214.59865 (CARY 509), <https://www.themorgan.org/music/manuscript/115214> (30.6.2026).

bass-Tuba“ in der revidierten Ausgabe der Stimmen (1913).⁷⁴ In seinem Vorwort zu einer neuen Eulenburg-Ausgabe trägt Stephen Johnson nicht dazu bei, die Verwirrung zu beseitigen, indem er das Instrument als „Bombardon/Basstuba“ bezeichnet.⁷⁵ In einem Aufsatz aus dem Jahr 2015 argumentiert Reinhold Kubik, dass „Mahler [...] stets ‚Basstuba‘ [schreibe], [...] aber Kontrabasstuba [meine]“, wobei er ein Bild der modernen sechsventiligen Tuba als Tuba mit acht Ventilen beschreibt und später die heute verwendeten Instrumente als „Powertubas“ bezeichnet.⁷⁶ Eine andere neuere Darstellung von Altug Ünlü stützt sich unkritisch auf eine These aus einem Aufsatz von Hans Kunitz aus dem Jahr 1968, dessen technische Beschreibungen gewiss veraltet sind.⁷⁷

Der Beginn der modernen Tuba-Aufführungspraxis im Orchester

Um zu verstehen, wie wichtig klare terminologische und organologische Unterscheidungen sind, muss man auf die Geschichte des Bombardons zurückkommen. Im Rahmen der großen Migrationswellen, die um die Wende zum 19. Jahrhundert stattfanden, wurden Militärmusikinstrumente von ausgewanderten europäischen Musikern in die USA eingeführt und in Ermangelung einheimischer Praktiken in die örtlichen Orchester integriert. Als wichtiges frühes Beispiel für diesen Prozess gilt der dänisch-norwegische Militärmusiker August Helleberg, der 1878 immigrierte und ab dem folgenden Jahr bei der New York Philharmonic spielte.⁷⁸ Gegen Ende der zweiten industriellen Revolution ging in Europa eine wichtige Generation von Tubisten in den Ruhestand, so etwa Emil Hartmann, der 1918 die Wiener Philharmoniker verließ, nachdem er mit Mahler, Bruckner und Strauss zusammengearbeitet hatte.⁷⁹ Als Leopold Stokowski 1933 das Philadelphia Orchestra dirigierte, schlug er vor, dass „the tuba player Mr. Philip Donatelli [der 1905 eingewandert war⁸⁰] obtain an instrument more pipe organ-like in scope and breadth.“⁸¹ Dies führte zum Kauf von Instrumenten in 16-Fuß C von der York Band Instruments Company, die später als „Americas Standard Symphonic Bass“ bezeichnet wurden⁸², ähnlich denen, die bereits von Fred Geib, Hellebergs Nachfolger bei der New York

74 Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5*, Leipzig: C. F. Peters 1904 [Erstausgabe]. Im Dezember 1913 wurden auf Anfrage Georg Göhlers neue Orchesterstimmen auf Basis von Mahlers Referenzpartitur durch den Verlag Peters hergestellt, 1919 erschien eine von Göhler herausgegebene „Neue Ausgabe“ der Partitur, vgl. „Gustav Mahler, Symphonie Nr. 5 GMW 44: Entstehung und Edition“, in: *Mahler online*, hg. von Christian Utz, Clemens Gubsch, Barbara Boisits und Federico Celestini, https://www.mahler-online.at/GMW_044.html#genesis (30.6.2026).

75 Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5* (Eulenburg Audio+Score), Mainz: Eulenburg 2010, vi.

76 Reinhold Kubik, „Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers. Bericht über den Forschungsstand“, in: *Mahler-Interpretation heute. Perspektiven der Rezeption zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, hg. von Lena-Lisa Wüstendörfer, München: edition text + kritik 2015, 130–158: 144.

77 Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt: Studien zur Instrumentation*, Frankfurt a. M.: Lang 2006, 57–59; Jerry Allen Young, *The Tuba in the Symphonic Works of Anton Bruckner and Gustav Mahler. A Performance Analysis*, Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign 1980, 89–95, und Kunitz, *Die Instrumentation*, 839.

78 Jørgen Voigt Arnsted, *The Great Danish/American Tubist August C. Helleberg*, <https://www.windsongpress.com/jacobs/written/August%20Helleberg.pdf> (30.6.2026).

79 Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2, 57.

80 *The Billboard*, 17. April 1954, 34.

81 „CSO York Tubas“, *York Loyalist*, <https://www.yorkloyalist.com/cso-york-tubas> (30.6.2026).

82 York Band Instrument Company, *York Band Instruments: Famed for Tone since 1882*, Grand Rapids, MI: York Band Instrument Company 1938, 15.

Philharmonic, verwendet wurden (Geib war 1888 aus Deutschland eingewandert) (ABB. 10).⁸³ Donatellis Schüler war Arnold Jacobs, „rightfully called the father of modern orchestral tuba playing“⁸⁴, zu dessen Schülern wiederum Roger Bobo gehörte, der ab 1962 im Concertgebouw Orchestra spielte. Sowohl Jacobs als auch Bobo unterrichteten später Mel Culbertson, der im Orchestre Philharmonique de Radio France spielte und wiederum viele heute noch in Europa tätige Orchestertubisten und -pädagogen unterrichtete. Amerikanische Tubisten, die ab den 1960er-Jahren in Österreich und Deutschland arbeiteten, wie Mark Evans (Deutsche Oper Berlin) und Robert Tucci (Wiener Symphoniker, Bayerische Staatsoper), führten zunächst 16-Fuß-C-Instrumente ein, obwohl in den folgenden Jahrzehnten deutsche und österreichische Institutionen schließlich die Verwendung von 18-Fuß-B-Bombardons aus ihren eigenen Blaskapellentraditionen standardisierten. Eine 12-Fuß-F-Tuba wird weiterhin für höhere Orchestertubapartien verwendet, auch wenn sie im Gegensatz zu den „Wiener“ Tuben seit den 1930er-Jahren eine böhmische Bombardon-Bauweise aufweist. Die Wiener Philharmoniker selbst haben 1971 den ersten Tubisten engagiert, der keine „Wiener“ Tuba spielte.⁸⁵

In der Orchesterpraxis zwischen etwa 1920 und 1970 ist also eine Verdrängung der „Tuba“ durch Instrumente zu beobachten, die im vorangegangenen halben Jahrhundert als „Bombardons“ bezeichnet worden waren. Heyde bemerkte, „between about 1875 and 1910 the name ‚bombardon‘ was gradually dropped in favor of the name ‚tuba.““⁸⁶ In Publikationen um 1900 wurden im Allgemeinen noch beide Begriffe verwendet, aber anstatt zu versuchen, zwischen ihnen zu unterscheiden, wurden sie im Wesentlichen als synonym betrachtet. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts waren solche Hinweise verschwunden, und ein Bombardon wird weder 1930 von Charles Koechlin noch 1941 von Joseph Schillinger noch 1959 von Hermann Erpf erwähnt.⁸⁷ Dennoch lassen sich die ab dieser Zeit verwendeten Orchesterinstrumente alle auf Formen des Bombardons zurückführen: Červenýs *Kaiser*-Instrumente aus den 1880er-Jahren sind nach wie vor in den deutsch-, slawisch- und russischsprachigen Ländern am populärsten (ABB. 11); Sax’ Kontrabass-Saxhorn-Modelle aus demselben Zeitraum erfreuen sich in Frankreich und England (wo sie allgemein als Bombardons bekannt waren) nach wie vor großer Beliebtheit, und amerikanische Instrumente, die um 1900 aus einer Kombination solcher Modelle entstanden (insbesondere jene, die weiterhin von den oben genannten Modellen der York Band Instruments Company beeinflusst sind), sind weltweit beliebt. Die Wahl des Instruments liegt heute fest in der Hand des Interpreten, unabhängig davon, für welches Instrument der Tuba-Familie ein Komponist komponiert hat oder welche nationalen oder lokalen Praktiken herrschten, zumal der Tubist wahrscheinlich nichts davon weiß.

83 Geib ist mit seiner ähnlichen Tuba bei Arthur Edward Johnstone in dessen *Instruments of the Modern Symphony Orchestra* (New York: Carl Fischer 1917, 47) abgebildet.

84 John Taylor, „Arnold Jacobs. The End of an Era“, *TUBA Journal* 26 (1999), H. 2, 6.

85 Gerhard Zechmeister, *Die Wiener Konzert-Tuba. Historische, akustische und instrumententechnische Aspekte zur Verwendung der Wiener Baßtuba in der Literatur*, Dissertation, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1987, 78.

86 Heyde, „The Bass Horn and Upright Serpent in Germany. Part 3“, 37. Dies ist der Fall im Englischen, Deutschen, Französischen (wo Bombardons als *Saxhorns* bezeichnet wurden) und Italienischen. Während *bombardón* im Spanischen nicht mehr verwendet wird, ist ein Euphonium immer noch unter dem Diminutiv *bombardino* bekannt.

87 Charles Koechlin, *Traité de l'harmonie*, Paris: Max Eschig 1930, 101–103, Joseph Schillinger, *The Schillinger System of Musical Composition. Book XII: Theory of Orchestration*, New York: Carl Fischer 1941, 1534–1535, und Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz: Schott 1959, 211.



ABBILDUNG 10: York Basses, No. 692 – In C (York Band Instrument Company, *York Band Instruments: They Speak for Themselves*, Grand Rapids, MI: York Band Instrument Company 1926, 28).



ABBILDUNG 11: „Kaiser-Tuba“ (Václav František Červený ca. 1900, Klingendes Museum Bern 225, Foto: Jack Adler-McKean).

Quantitative und qualitative Analysemethoden

Angesichts des dramatischen Wachstums von Militär- und Handelsunternehmen in ganz Europa zwischen der Mitte des 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts und der relativen Seltenheit von Instrumenten, die für den Konzertsaal oder das Opernhaus produziert wurden, ist es nicht überraschend, dass es bis heute unbewusst eine Vorliebe für bombardonartige Tuben gibt, nicht nur in der Aufführungspraxis und Pädagogik, sondern auch in Instrumentensammlungen und Forschungseinrichtungen. Dennoch ermöglichen vorhandene Instrumentensammlungen quantitative und qualitative Vergleiche zwischen historischen und zeitgenössischen Instrumenten. Zur Annäherung wird der Spectral Enrichment Factor (*E*) verwendet.⁸⁸ Dieser Wert berücksichtigt Messungen des Bohrungsprofils entlang der Länge des Hauptrohrs, um einen *E*-Wert zwischen 1 und 10 zu ermitteln, wobei 1 für eine schwache spektrale Anreicherung oder einen ‚dunklen‘ Klang und 10 für einen ‚hellen‘ Klang steht. Ein typischer Serpent erzeugt beispielsweise einen *E*-Wert von etwa 2–2,5, während eine

⁸⁸ D. Murray Campbell, Joël Gilbert und Arnold Myers, *Sounding Brass: Brasswind Instruments and How They Work*, Cham: Springer 2025, 50–54.

Museumsstandort / Inventarnummer	Baujahr	Firma, Ort	Größe (nominale Resonanzlänge)	SEF (E)
Privatbesitz	ca. 2000	B&S, Markneukirchen	16-Fuß C	2,26
Berlin (AM) / 4946	ca. 1900	V. F. Červený, Königgrätz	18-Fuß B	2,42
Mailand (AM) / 1530	1884	V. F. Červený, Königgrätz	18-Fuß B	2,43
Bern (AM) / 225	ca. 1900	V. F. Červený, Königgrätz	13-Fuß Es	2,51
Privatbesitz	ca. 2005	B&S, Markneukirchen	12-Fuß F	2,61
Kopenhagen / F9	ca. 1840	J. C. Selboe, Kopenhagen	12-Fuß F	3,16
Landskrona / LM6562	ca. 1840–55	J. W. Wahl, Landskrona	12-Fuß F	3,26
Kopenhagen / F28	ca. 1850	L. Bertram, Rendsburg	12-Fuß F	3,29
Privatbesitz	ca. 1890	L. Uhlmann, Wien	12-Fuß F	3,30
Stockholm (AM) / F46	ca. 1840–55	J. W. Wahl, Landskrona	12-Fuß F	3,32
Wien (AM) / 429	ca. 1875–85	L. Uhlmann, Wien	12-Fuß F	3,40
Stockholm / M478	1842	C. W. Moritz (d. Ä.), Berlin	12-Fuß F	3,44
New York / 2014.18	ca. 1845–55	Anon., Markneukirchen(?)	12-Fuß F	3,45
Privatbesitz	ca. 1875	E. L. Paulus, Berlin	12-Fuß F	3,45
Köln / 1942/183; II/28	1860	C. F. Zetsche, Berlin	12-Fuß F	3,55
Kopenhagen / CL561	ca. 1870	Ahlberg & Ohlsson, Stockholm	12-Fuß F	3,68
Privatbesitz	ca. 1845–55	Anon., Markneukirchen(?)	13-Fuß Es	3,85
Stockholm (AM) / F48	ca. 1845–50	J. W. Wahl, Landskrona	12-Fuß F	4,12

TABELLE 1: *Spectral Enrichment Factors* für ausgewählte Basstuben; AM = Daten von Messungen Arnold Myers (E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 17.9.2022, 2.5.2023, 6.6.2023 und 12.4.2024).

Naturtrompete einen Wert von 8,5–9 aufweist. Bei den bisherigen Messungen von „Berliner“ oder „Wiener“ Tuben (TABELLE 1) ergibt eine Moritz-Tuba einen Wert von 3,44, die Paulus-Tuba (wahrscheinlich bei der Uraufführung des *Ring* verwendet) 3,45 und die Uhlmann-Tuba, die dieses Instrument dann in Wien ersetzte, 3,40. Im Vergleich ergibt eine *Kaiser-Tuba* von Červený aus dem Jahr 1884 einen Wert von 2,43, eine moderne F-Tuba 2,61 und eine moderne C-Tuba 2,26. Dieser Unterschied, der etwa mit dem Unterschied zwischen einem typischen Naturhorn und einem modernen Horn oder zwischen einer modernen Zugposaune und einer Barockposaune vergleichbar ist, hat unbestreitbare Auswirkungen auf Mahlers sorgfältig ausgehörte Klangwelt.

Es bleibt auch die Aufgabe der Forschung zur Aufführungspraxis, diese klangliche Unterscheidung zu untersuchen und die Bedeutung der Instrumentennamen zu ergründen. Hermann von Helmholtz war einer der frühesten und einflussreichsten Theoretiker, der Bezeichnungen wie „Kontra“ auf die absolute Tonhöhe und nicht auf die relative Klangfarbe anwandte.⁸⁹ Heute ist dies eine stillschweigende Norm: moderne Instrumente in F oder Es werden als „Basstuben“ bezeichnet, moderne Instrumente in C oder B als „Kontrabasstuben“. Um jedoch etwaige Zweifel daran auszuräumen, dass diese modernen, von Bombarden abgeleiteten sogenannten „Powertubas“ tatsächlich eine tiefere Tonlage als eine originale Moritz-Tuba erzeugen können, sei hier ein Bericht eines schwedischen Journalisten wiedergegeben,

⁸⁹ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg 1863, 30.

der bei einem Besuch Wieprechts in Berlin und Potsdam im Jahr 1853 die folgenden Beobachtungen machte:

Die Tuba ist in der Lage, einen Ton zu spielen, der zwei Oktaven unter dem tiefen B [B] liegt. Experten werden über diese Geschichte den Kopf schütteln. Ich habe es auch nicht geglaubt. Wieprecht, der vor dem Zögern gewarnt hatte, bat dann um eine praktische Erklärung der tatsächlichen Situation. [...] Die sechs anwesenden Basstubisten wurden aufgefordert, auf der Tonleiter Schritt für Schritt über zwei Oktaven abzustiegen. Sie beginnen beim B des Basses auf der zweiten Linie und kommen eine Oktave tiefer, also beim Kontra-B [B₁], an. Aber hier hören sie nicht auf, wie der Zweifler vermutet hatte, sondern steigen *eine weitere ganze Oktave* hinab [bis B₂] [...]. Wieprecht behauptet, dass jeder Tuba-Spieler, der die Kraft dazu hat, die oben genannten wunderbaren Töne nicht nur erzeugen *kann*, sondern auch lernen *sollte*.⁹⁰

Eine audiovisuelle Dokumentation soll die Unterscheidung zwischen solchen Instrumenten demonstrieren und die genannten organologischen Forschungen praktisch kontextualisieren. Auszüge aus Mahlers Erster Symphonie mit einer früheren „Wiener“ Tuba (**VIDEOBSP. 1**) und aus seiner Sechsten Symphonie mit einer späteren „Wiener“ Tuba (**VIDEOBSP. 2**) zeigen beispielsweise eine deutlich hellere Klangfarbe, als sie üblicherweise von modernen Tuben erzeugt wird, was den oben erwähnten quantitativen Nachweis bestätigt. Anhand von Vergleichsbeispielen lässt sich zeigen, wie sich die Klangfarben historischer Instrumente von den heute verwendeten unterscheiden. Brahms' Zweite Symphonie wurde mit der Paulus-Tuba uraufgeführt⁹¹, die auch in Bayreuth verwendet wurde, die der Komponist aber als „Basstuba“ bezeichnete und die daher heute mit einem F- oder Es-Instrument gespielt wird, wie man im Vergleich mit der früheren „Wiener“ Tuba hören kann (**VIDEOBSP. 3**). In seiner Zweiten Symphonie gab Mahler dagegen „Contrabasstuba“ an, was erklärt, warum sie heute mit einer C- oder B-Tuba gespielt wird, wie im Vergleich wiederum mit der späteren „Wiener“ Tuba zu hören ist (**VIDEOBSP. 4**).⁹² Die vergleichenden Beispiele zeigen, wie das Konzept der „Kontrabass“-Klangfarbe durch die Einführung von Militärkapelleninstrumenten (d. h. Instrumenten, die heute als „Basstuben“ in F oder Es und „Kontrabasstuben“ in C oder B bekannt sind) in das Orchester beeinflusst wurde und welche Unterschiede zwischen den modernen Instrumenten hinsichtlich ihrer Effektivität bei der Übernahme der von ihren historischen Vorgängern ausgeübten Rollen bestehen. Sie zeigen, dass es bei niedrigen Lautstärken nur einen geringen wahrnehmbaren Unterschied im Klangbild dieser Instrumente gibt, dass allerdings, sobald die mittlere Lautstärkeschwelle überschritten wird, die relative Dunkelheit der modernen Instrumente in den Vordergrund tritt.

⁹⁰ „Musikalisk Korrespondens“, *Svenska Tidningen*, 13. Juli 1853, 3–4. Übersetzung des Autors, Hervorhebungen original.

⁹¹ Diese Symphonie wurde im Dezember 1877 in Wien uraufgeführt, ein Jahr, nachdem die Paulus-Tuba für Brucks nach Bayreuth geliefert worden war. Da Brucks zu diesem Zeitpunkt bereits nach Berlin zurückgekehrt war, wurden diese Partie und dieses Instrument von Rudolf Huber gespielt (Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2, 70).

⁹² Weitere Aufnahmen auf historischen Instrumenten und vergleichende Beispiele mit modernen Instrumenten sind zu finden unter <https://tinyurl.com/5ycshrkn> und <https://tinyurl.com/4jfax57y> (30.6.2026).



VIDEOBEISPIEL 1: Gustav Mahler, Symphonie Nr. 1, iv, T. 254–284; Instrument von Peter Emanuel Schmidt (Kopenhagen, ca. 1880), Sammlung Louis Jake Klein. Jack Adler-McKean, Berlin, Mai 2021.

VIDEOBEISPIEL 2: Gustav Mahler, Symphonie Nr. 6, iv, T. 706–725; Instrument von Augustus Kley (Berlin, ca. 1918), Sammlung Louis Jake Klein. Jack Adler-McKean, Berlin, Mai 2021.

VIDEOBEISPIEL 3: Johannes Brahms, Symphonie Nr. 2, iv, T. 353–405; erstes Instrument wie in Videobeispiel 1, zweites Instrument von Besson (Markneukirchen, ca. 2003), Sammlung Louis Jake Klein. Jack Adler-McKean, Berlin, Mai 2021.

VIDEOBEISPIEL 4: Gustav Mahler, Symphonie Nr. 2, v, T. 379–402; erstes Instrument wie in Videobeispiel 2, zweites Instrument von B&S (Markneukirchen, ca. 2000). Jack Adler-McKean, Berlin, Mai 2021.

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20443476>

Schlussfolgerung

Nach dieser historischen, quantitativen und performativen Analyse sind die Unterschiede zwischen den einst als Bombardons bekannten Instrumenten – Instrumenten, die für den Einsatz in Militärkapellen konzipiert waren und im Freien als „Waffen“ gespielt wurden, um einen möglichst lauten Klang zu erzeugen – und den sogenannten Tuben, die von Mahler und anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts für ihre dynamischen, komplexen und nuancierten Klangwelten gefordert wurden, unüberhörbar. Erste Vergleiche der quantitativen und qualitativen Daten mit heute gebräuchlichen Instrumenten legen nahe, dass Heyde mit seiner 2017 aufgestellten Hypothese richtig lag, dass „the modern tuba shares characteristics of Wieprecht’s tuba (the generally wide bore) and the bombardon (conical bore, wide flaring bell), but the sound qualities follow more the line of the bombardon.“⁹³

Eine solche Diskrepanz ist jedoch im Zusammenhang mit der allgemeinen Aufführungspraxis der Tuba-Familie nicht ungewöhnlich. Die Geschichte dieser Instrumentenfamilie und der Musiker:innen, die sie spielen, ist eine Fallstudie über die Folgen einer fehlenden organologischen Differenzierung. Nach ihrer religiösen, militärischen und volkstümlichen Verwendung fanden diese Instrumente ihren Weg in Orchester, Opernhäuser und Bildungseinrichtungen in ganz Europa. Gleichzeitig lässt sich beobachten, wie diese unterschiedlichen Kontexte die Aufführung und Rezeption von Mahlers Werken seit ihrer Entstehung beeinflusst haben. Das Bombardon ist für bestimmte historische Situationen, in denen seine Musik eine Rolle spielte, relevanter als die „Wiener“ Tuba oder jedes andere Instrument, das Mahler sich für sein Orchester vorgestellt haben könnte. Im Zeitalter kritischer Ausgaben und historisch informierter Aufführungspraxis hat man die Möglichkeit, das richtige Instrument für die jeweilige Situation sorgfältig auszuwählen, anstatt einfach nur die Praxis der Vorgänger nachzuahmen. Heute besteht eine weit verbreitete Diskrepanz zwischen den

93 Heyde, „The Bass Horn and Upright Serpent in Germany. Part 3“, 23.

spezifischen instrumentalen Praktiken, dem (alten und neuen) Repertoire und den Spieler:innen selbst. Sowohl Komponist:innen als auch Interpret:innen sind sich der Möglichkeiten und Grenzen der Instrumente noch immer nicht bewusst. Die Musik der letzten 200 Jahre wird routinemäßig mit Instrumenten gespielt, die oft ohne Kenntnis oder Wertschätzung des historischen Kontextes ausgewählt wurden.

Ein vielseitiger methodologischer Ansatz ist notwendig, um Verbindungen zwischen Interpret:innen, Komponist:innen und Instrumenten herzustellen, die sowohl für historisch-kritische als auch für zeitgenössische Aufführungspraktiken anwendbar sind. Der hier gezeigte Ansatz könnte auch auf andere Instrumentenfamilien angewandt werden, bei denen es ebenfalls bis heute oft an einer reflektierten, kritischen Bewertung fehlt. Historisch informierte Ensembles, die sich auf das Repertoire des 19. und frühen 20. Jahrhunderts spezialisiert haben, sind immer noch relativ selten zu finden, aber ihre Zahl nimmt zu. Beispielsweise finden zwischen 2023 und 2026 jährlich Aufführungen der einzelnen Teile von *Der Ring des Nibelungen* mit dem Concerto Köln unter der Leitung von Kent Nagano statt. Bei einer früheren Aufführung von *Das Rheingold* mit diesem Ensemble kam ein Bombardon aus der Mitte des 20. Jahrhunderts zum Einsatz.⁹⁴ Nach Rücksprache mit Kollegen hinsichtlich neuerer Forschungsergebnisse wird seit 2023 jedoch ein Modell der „Wiener“ Tuba für diese Aufführungen verwendet. Es besteht daher Grund zur Hoffnung, dass die kritische Aufführungspraxis in diesen Bereichen in naher Zukunft in größerem Umfang und auf breiterer Ebene an Potenzial gewinnen wird.

Of all the families of musical instruments found today, it is perhaps the brass instruments that are associated with the greatest terminological ambiguities, especially with regard to 19th-century practices. Terms used by earlier generations which aimed to provide clarity in differentiating between archetypes or to refer to specific techniques, technologies, or timbral qualities have often lost their original contexts or even fallen out of usage altogether, with significant implications for both current scholarly discourse and performance practice of music from this era. Particularly ambiguous is an instrument name that has scarcely been heard since the mid-20th century: the “bombardon.” The tuba parts in works by Gustav Mahler and his contemporaries are no longer played on tubas as defined at the time of their composition, but on instruments that were then known as bombardons. Modern teaching methods for the tuba family remain dominated by uncritical bombardon performance practices inherited from the mid-20th century. This chapter demonstrates how a combination of cultural-historical contextualization, quantitative organology, and performance practice studies can enable more nuanced interpretations that reflect the subtleties and diversity of Mahler’s sonic worlds.

Schlagworte/Keywords: Aufführungspraxis, Blechblasinstrumente, brass instruments, Gustav Mahler, orchestration, Orchestrierung, Organologie, organology, performance practice, Richard Wagner

⁹⁴ Dieses Instrument ist zu sehen unter <https://www.jackadlermckean.eu/s/Concerto-Koln-Kent-Nagano-2021.png> (30.6.2026), archiviert von Shirley Apthorp, „The Ring on Period Instruments – It’s a Significant Difference: First Review“, in: *Slipped Disc*, hg. von Norman Lebrecht, 21.11.2021, <https://slippedisc.com/2021/11/the-ring-on-period-instruments-its-a-significant-difference-first-review> (30.6.2026).

Jack Adler-McKean ist Musiker und künstlerischer Forscher, dessen Arbeit musikwissenschaftliche, akustische, organologische und ethnographische Perspektiven auf die Aufführungspraxis aus der Sicht der tiefen Blechblasinstrumente umfasst. Er spielt sowohl Neue Musik als auch Alte Musik auf einer Vielzahl historischer und moderner Instrumente und ist zudem als Herausgeber, Arrangeur und Kurator von Werken für die Tuba-Familie tätig. Zu seinen wissenschaftlichen Publikationen zählen *Die Spieltechnik der Tuba* (Bärenreiter-Verlag, 2020) sowie Artikel und Kapitel in *Performance Research*, dem *Historic Brass Society Journal*, *Innovation in Music: Innovative Creative Practice*, *Early Music Performance and Research*, *Timbre and Orchestration Resource* und *The Oxford Handbook of Wind Instruments*. Seit seiner Promotion, die er 2023 am Royal Northern College of Music (Großbritannien) erwarb, wurde seine Forschung u. a. vom Berliner Senat, dem EU-COST-Programm, einer zweijährigen Postdoc-Stelle an der Universität Lund (Schweden) und dem RCG Junior Research Fellow Scheme (Hong Kong) unterstützt.
<https://orcid.org/0009-0004-3652-2094> | jackamck@hotmail.com



Adler-McKean, Jack. 2026. „Tuba contra Bombardon. Gustav Mahler und der tiefe Blechbläserklang des Orchesters.“ In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 81–101. Wien: Hollitzer Verlag.
 → https://doi.org/10.83452/9783990946893_06