Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 4 (1980)

Artikel: Verfremdete Instrumentation - ein Versuch über beschädigten Schönklang

Autor: Maehder, Jürgen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835366

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Verfremdete Instrumentation – ein Versuch über beschädigten Schönklang *

JÜRGEN MAEHDER

Dem Andenken Ernst Ludwig Waeltners

„Kunst hat keine allgemeinen Gesetze, wohl aber gelten in jeder ihrer Phasen objektiv verbindliche Verbote. Sie strahlen aus von kanonischen Werken. Ihre Existenz gebietet sogleich, was von nun an nicht mehr möglich sei."
(Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* Paralipomena)

Eine Theorie, die den Orchesterkompositionen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nicht nur mittels reiner Beschreibung der instrumentatorischen Techniken, sondern auch als Ästhetik ihrer Klangfarbenpalette gerecht zu werden sucht, sieht sich einer doppelten Ambivalenz des Instrumentationsbegriffes ausgesetzt: Suggeriert nicht die verbreitete Vorstellung von Instrumentation als Einkleidung eines gegebenen musikalischen Satzes in ein – möglichst vorteilhaftes – Klanggewand, Instrumentation sei etwas Sekundäres, sei nur Akzidens der Tonsatzkonstruktion, die im 19. Jahrhundert etwa unter der Notationsform des Klavierauszuges begegnet? Freilich verträgt sich die Rolle der Instrumentation als einer musikalischen Kategorie zweiter Ordnung schlecht mit der Feststellung, dem Orchesterklang komme in der Musik des 19. Jahrhunderts grössere Bedeutung zu als jemals zuvor[1]. Geben wir die Priorität der Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes für die Musik des vergangenen Jahrhunderts jedoch zu, so bleibt die eigenartige Tatsache zu erklären, dass die Erweiterung der klangfarblichen Möglichkeiten des Orchesters durchaus nicht primär auf die Erzeugung eines „glatten Schönklanges" abzielte, sondern dass die Eroberung neuer Klangregionen zumeist auf dem Wege über die „Nachtseite"[2] des musikalischen Klanges erfolgte. Dies scheint um so erstaunlicher, als den Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein kodifizierter Regelkanon für

* Dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, der die Arbeiten des Verfassers durch Gewährung eines Nachwuchsstipendiums (Forschungskommission der Universität Bern) unterstützte, sei an dieser Stelle für seine Förderung herzlich gedankt.

1 Cf. beispielsweise: H. Becker, *Geschichte der Instrumentation,* Köln 1964, passim; H. Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde,* Mainz 1969, passim; ähnliche Aussagen weisen die meisten Darstellungen der Orchestermusik des 19. Jahrhunderts auf.

2 Diese Formulierung nimmt bewusst Bezug auf den Titel der Schrift *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* von Gotthilf Heinrich Schubert, Dresden 1808, die besonders auf E. T. A. Hoffmann grossen Einfluss ausübte.

„Schönklang"[3] in Gestalt der Instrumentationslehren zur Verfügung stand. Da die Kategorie der Instrumentation sich in ihrer normalsprachlichen Verwendung offenbar immer noch auf diesen normativ ausgerichteten Ursprung ihres Gebrauches stützt[4], zog der Verfasser es vor, die Geschichte der Verwendung der Musikinstrumente als werkhafter Bestandteile des musikalischen Satzes unter dem Doppelaspekt der „Instrumentenverwendung" und der „Klangfarbe" zu rekonstruieren[5]. Einem Aspekt dieser Geschichte, innerhalb derer sich der „Orchester" genannte Klangkörper ja überhaupt erst konstituiert hatte, soll nun auf den folgenden Seiten nachgegangen werden: der Negation des „Schönklang-Ideals" in der kompositorischen Praxis des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.

Die in den Werken der französischen Revolutionsoper und der deutschen Romantik zu beobachtende „Verklanglichung" des musikalischen Satzes, d. h. die Auflösung rein tonhöhenorientierter Strukturen zugunsten der Organisation des Klangeindrucks auf den Hörer[6], kann als Folge soziologischer Veränderungen der Zuhörerschaft gedeutet werden. Da die „musikalische Wirkung" zur Rolle einer Kategorie des Komponierens aufstieg, wurde besonders die Orchestertechnik einem evolutionären Prozess unterworfen, der auch in unserer zeitgenössischen Musik mit unverminderter Geschwindigkeit weiter abläuft[7]. Die Erweiterung instrumentaler Technik (bezogen auf das einzelne Instrument) und instrumentaler Kombinatorik (bezogen auf den ganzen Orchesterapparat) bildete aber nur die gleichsam vorästhetische Aussenseite des gewandelten Verhältnisses zum musikalischen Klang – des beständigen Zwanges zu klangfarblicher Innovation. Hector Berlioz,

3 Als Urbild einer Regel, wie sie die Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts durchziehen, kann der folgende Satz aus Valentin Roesers *Essai d'instruction. A l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor. Avec des remarques sur l'Harmonie et des Exemples à deux Clarinettes, deux Cors et deux Bassons,* Paris 1764, Reprint Genève 1972, angesehen werden: „Il faut remarquer que tout Compositeur qui veut se servir de Bassons obligés, doit eviter les Tierces et les Quintes dans le bas ou dans la grande Octave: et au contraire, s'il en veut tirer un grand avantage, soit dans les passages d'imitation ou autres, il doit s'en servir dans le haut, parce que j'ai remarqué comme bien d'autres qui en ont donné des règles, que les tierces et Quintes dans le bas forment un faux bourdonnement qui embrouille l'Harmonie." (24)

4 cf. Jürgen Maehder, *Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes,* Teil I: Zur Kritik des Instrumentationsbegriffes, Diss. Bern 1976 (Ms.), I. Kapitel.

5 J. Maehder, a. a. O., besonders Kapitel IV („Formen der Instrumentenverwendung in szenischer Musik").

6 Diese Überlegung berücksichtigt die in den Schriften von Th. G. Georgiades (*Musik und Sprache,* Berlin 1954; *Schubert, Musik und Lyrik,* Göttingen 1967) vertretene Theorie einer grundlegenden Wandlung des musikalischen Satzverfahrens „nach Schubert", wendet die Wertung dieses Prozesses jedoch ins Positive. An Stelle der Annahme, jedwede allgemeine Basis des musikalischen Satzes werde aufgegeben, neigt der Verfasser dazu, einen Wechsel der Kategorien musikalisch verbindlicher Konstruktion zu postulieren. Die rein diastematische Tonsatzkonstruktion wich also nach dem „Sündenfall" des musikalischen Historismus einer eher wirkungsorientierten Kompositionsweise.

7 In unserem Jahrhundert verlagerte sich die Innovation im Bereich des Instrumentariums zuerst auf elektronische Spielinstrumente, später auf die genuin elektronische und auf Computermusik; an den Werken György Ligetis wäre aber darzutun, dass die Klangerfahrungen elektronischer Musik auch auf die Komposition für ein traditionelles Instrumentarium wesentliche Einflüsse ausübten.

dessen Instrumentationslehre zusammen mit seinen musikalischen Werken den historischen Moment repräsentiert, in dem das Denken in einzelnen Klangkomplexen identisch war mit dem avanciertesten Stand des musikalischen Materiales, schuf mit dem – in seinen Schriften zentralen – Begriff des „imprévu"[8] einen vollendeten Ausdruck für die neue Rezeptivität des hörenden Subjekts: „Das imprévu suspendiert die gleichförmige Mechanik des bürgerlichen Lebens und ist doch selber mechanisch hervorzubringen: durch Tricks."[9] Neue, „unerhörte" Klänge sind am einfachsten zu erzeugen durch die Anwendung neuer Musikinstrumente – so erklärt sich nicht nur die häufige Verwendung „hinzugefügter Instrumente"[10] im Orchestersatz der französischen Revolutionsoper, sondern auch die aussergewöhnliche Kreativität der Instrumentenbauer im 19. Jahrhundert[11], deren Spuren die Orchesterbesetzungen vieler Werke nach 1900 noch deutlich tragen – man denke nur an Heckelphon, Harmonium, Celesta und Xylophon in R. Strauss' *Salome,* an die Viola pomposa in R. Zandonais Oper *Francesca da Rimini* und an die Kontrabassklarinette in den Orchesterliedern op. 22 von Arnold Schönberg. Während entlegene Instrumente mit Vorliebe in der Geschichtsschreibung der Instrumentation auftauchen, um die Suche der Komponisten nach „neuen Klängen" zu belegen[12], ist ihre satztechnische Relevanz zumeist recht gering; wie etwa an Notenbeispiel 1 aus der Oper *Guillaume Tell* (1791) von A. E. M. Grétry abzulesen ist, bleibt das zur Erzeugung von Lokalkolorit zum Normalensemble hinzugefügte „Cornet ou Corne de Vache" satztechnisch ohne Auswirkungen. Ähnlich verhält es sich im folgenden Notenbeispiel, das der Oper *Sémiramis* (1802) von Ch.-S. Catel entnommen wurde; Harfe und Solohorn beeinflussen nicht etwa das Orchestertutti, sondern bilden ein Sonderensemble, dessen satztechnisches Vorbild nicht in der Orchestermusik, sondern in solistischer Kammermusik für Horn und Harfe (bzw. Horn und Klavier) zu suchen ist.

Andere Mittel zur Erzeugung klangfarblicher Innovationen beherrschten die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts: die Deformation vertrauter Instrumentalklänge und das Aufbrechen traditionsbestimmter Regeln für die klanglich vorteilhafte Verwendung des verfügbaren Instrumentariums. Obwohl beide Verfahrensweisen in vieler Hinsicht zusammenhängen, da etwa die Verwendung tiefer Klarinettentöne in einem Mischklang (Wolfsschlucht!) nur möglich ist innerhalb einer orchestralen Satztechnik, die den Klarinetten

8 Cf. R. Bockholdt, „Eigenschaften des Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz", *Kongressbericht Bonn 1970,* 29 ff.

9 Th. W. Adorno, „George und Hofmannsthal, Zum Briefwechsel: 1891–1906", Anmerkung 3; Th. W. Adorno, *Zur Dialektik des Engagements,* Frankfurt 1973, 83.

10 J. Maehder, op. cit., Als „hinzugefügte Instrumente" werden diejenigen Instrumente bezeichnet, die – obwohl nicht zum normalen Orchesterbestand der Zeit gehörig – als Sondereffekte mit dramaturgischer Legitimation Verwendung fanden; satztechnisch zehren sie zumeist von den Topoi verbreiteter Instrumente gleicher Lage oder gleicher Gattung.

11 Ferdinand Simon Gassner (*Partiturkenntniss,* Karlsruhe 1842, S. 87) zählt etwa die folgenden Neukonstruktionen auf: Clavizylinder, Baryton, Bogenklavier, Orchestrion, Melodion, Panmelodicon, Kanorphika, Stahlharmonika, Terpodion, Glasglockenharmonika, Phisharmonika.

12 Cf. besonders: Hans Kunitz, *Die Instrumentation,* 13 Bände, Leipzig 1956–1961.

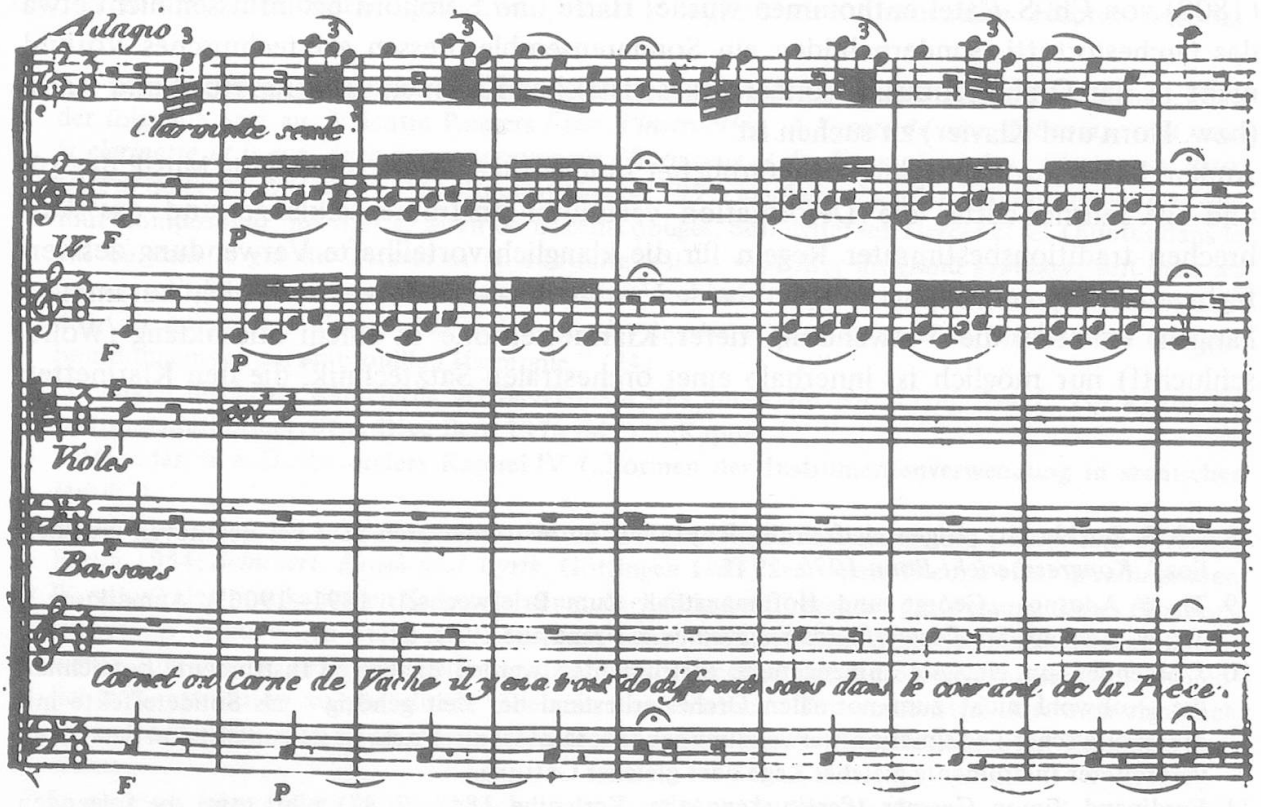
GUILLAUME TELL

ACTE PREMIER

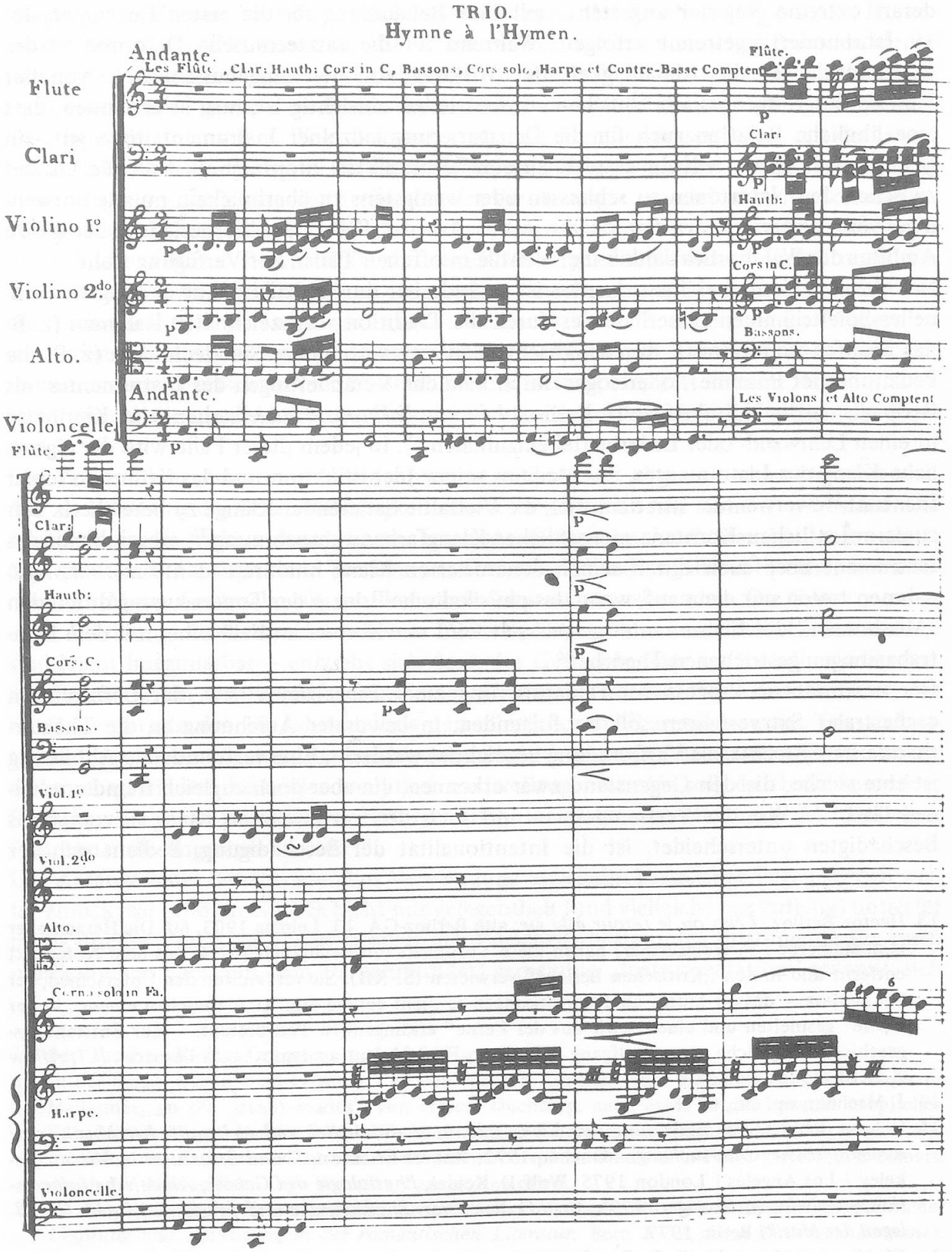
SCENE PREMIERE

Le Théâtre représente les montagnes de la Suisse, le lever de l'aurore; un petit Pâtre, le fils de Guillaume Tell, est vu sur la pointe d'un rocher dans le lointain il joue le Rhans des Vaches: On voit dans les entre deux des montagnes des Pâtres des Vaches qui passent.

SCENE II.



Notenbeispiel 1
A. E. M. Grétry, Guillaume Tell, A Paris, chez l'Auteur (o. J.), p. 2.



Notenbeispiel 2

Ch.-S. Catel, Sémiramis, A Paris, chez Le Duc (o. J.), p. 262.

derart extreme Register zugesteht, soll ihre Behandlung für die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts getrennt erfolgen. Während für die satztechnische Deformation des Orchesterklanges die Abhängigkeit der Wirkung von der Umgebung – d. h. von der Summe des zeitgenössisch Üblichen – unmittelbar einsichtig ist, mag es erstaunen, dass eine ähnliche Relation auch für die Denaturierung einzelner Instrumentaltöne gilt; ein gestopfter Hornton jedoch, gespielt zu einer Zeit, als die Stopftechnik half, die Lücken zwischen den Naturtönen zu schliessen oder wenigstens zu überbrücken, musste notwendigerweise anders gehört werden als in der Ära des F/B-Doppelhornes, dem der ganze Ambitus des Waldhornes dank seiner Ventile in offenen Tönen zur Verfügung steht.
Der einzelne Ton eines Instrumentes ist veränderbar durch gezielte Anwendung traditioneller Spieltechniken ausserhalb des durch die Tradition vorgezeichneten Rahmens (z. B. das Stopfen beim Horn), durch Vorschrift aussergewöhnlicher Spieltechniken (z. B. die Pedaltöne der Posaune), oder sogar durch bauliche Veränderungen des Instrumentes; als Beispiel mag die Vorschrift in H. Berlioz' *Lélio ou le retour à la vie* stehen, eine Klarinette in einen Leinwand- oder Lederbeutel einzuhüllen [13]. In jedem dieser Fälle wird der eigentliche Klang des Instrumentes, das Medium seiner Identifikation und das Kriterium seiner Identität [14], verfremdet mit dem Ziel, die Vielfalt existierender Klänge zu bereichern. Der ausserordentlichen Konstanz menschlicher Klangfarbenwahrnehmung [15] wegen bleibt das Instrument aber auch durch seinen denaturierten Klang hindurch identifizierbar; Ausnahmen treten nur dann auf, wenn das physikalische Prinzip der Tonerzeugung durch den „Missbrauch" des Instrumentes gewechselt wird – wie etwa im Falle einer mit dem Kontrabassbogen gestrichenen Theorbe [16].
Der beschriebene Prozess der Denaturierung eines Einzeltones bzw. der Deformation orchestraler Satzverfahren soll im folgenden, in bewusster Anlehnung an die Theatertheorie Bert Brechts, als Verfremdung bezeichnet werden: „Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt." [17] Was das Verfremdete – und auch den verfremdeten Klang – vom bloss Beschädigten unterscheidet, ist die Intentionalität der Beschädigung. Bedient sich der

13 Hector Berlioz, *Lélio ou le retour à la vie;* alte Berlioz-GA, 13, Leipzig 1903, 60. Die Herausgeber (Ch. Malherbe / F. Weingartner) haben diese Vorschrift unverständlicherweise aus dem Notentext entfernt und in den „Kritischen Bericht" verwiesen (S. XII). Sie verkannten den Unterschied, der bei Berlioz – dessen Musik an Fernwirkungen ja nicht gerade arm ist – zwischen einem „in der Ferne" gespielten und einem „wie aus der Ferne" erklingenden Ton besteht. – Zur Entstehungsgeschichte vergleiche man: Wolfgang Dömling, „En songeant au temps . . . à l'espace . . .", *AfMw* XXXIII (1976), 245 ff.

14 J. Maehder, op. cit., 67 ff.

15 Helmut Rösing, *Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik, eine sonagraphische Untersuchung,* München 1972; Robert Erickson, *Sound Structures in Music,* Berkeley / Los Angeles / London 1975; Wolf D. Keidel, *Physiologie des Gehörs, Akustische Informationsverarbeitung,* Stuttgart 1975; Juan G. Roederer, *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik,* Berlin 1977.

16 Cf. Mauricio Kagel, *Musik für Renaissance-Instrumente,* Partitur, Wien (UE) 1970, 8 ff.

17 Bert Brecht, „Kleines Organon für das Theater, § 42", Bert Brecht, *Gesammelte Werke,* XVI, Frankfurt 1967, 680.

Vorgang des „Zeigens" auf dem epischen Theater einer Deformation der normalen Homogenität des Theatererlebnisses, um die rezeptive, sich mit den szenischen Personen identifizierende Genusshaltung des durchschnittlichen Theaterbesuchers zu stören, so beschreitet die bewusste Präsentation denaturierter Instrumentaltöne und depravierter Orchestersätze prinzipiell denselben Weg: Bekanntes wird als Fremdes präsentiert – mit der Intention, die Beschädigung als Teil der Präsentation erfahrbar zu machen. An den Intentionen dieser Negation des Vertrauten freilich findet die Analogie zwischen dem Verfremdungseffekt des epischen Theaters und der verfremdeten Klangfarbe ihre Grenze; verfremdet nämlich das Theater Bert Brechts die dargestellten gesellschaftlichen Verhältnisse, um ihnen ihre Selbstverständlichkeit zu nehmen, so dass sie als von Menschen gemachte und von Menschen auch veränderbare erkannt werden können [18], so diente die Verzerrung instrumentaler Klangfarben und orchestraler Satztechnik in einer bestimmten historischen Situation dem „Fortschritt" des musikalischen Materials, tangierte aber im Regelfall noch nicht einmal die gesellschaftliche Organisationsform musikalischer Rezeption, das Konzert [19].

Die Verfremdung eines einzelnen Instrumentaltones kann allgemein charakterisiert werden als Erhöhung der Geräuschhaftigkeit dieses Tones auf Kosten seiner Tonsubstanz. Die zunehmende Häufigkeit denaturierter Instrumentaltöne im Laufe des 19. Jahrhunderts fügt sich ein in die allgemeine Tendenz der Orchesterbehandlung dieser Epoche, in zunehmendem Masse Geräusche als musikalisches Substrat zu verwenden. Die Konsequenzen einer Erhöhung der Geräuschanteile des Orchestersatzes für die musikalische Satztechnik sind leicht imaginierbar – entzieht sich doch das Geräusch einer an Tonhöhen orientierten Konstruktion des musikalischen Satzes. Geräusche wurden daher zum Ferment, das im Orchestersatz des 19. Jahrhunderts den allmählichen Übergang von der Tonsatzkonstruktion zur Klangorganisation beschleunigen half. Vorbereitet wurde diese Entwicklung, die an ausgewählten Beispielen analytisch nachvollzogen werden soll, durch die besondere Stellung, die dem poetisierten Naturgeräusch innerhalb der Dichtung der deutschen Frühromantik eingeräumt wurde [20].

Die Anfänge einer denaturierenden Verwendung musikalischer Klänge liegen jedoch weiter zurück; sie gehören einer Schicht nur gelegentlich (und vielleicht nur zufällig) notierter musikalischer Praxis an – wie ja auch die Vorschrift bestimmter Instrumente für einen musikalischen Satz, seit dem 19. Jahrhundert gemeinhin „Instrumentation" genannt, sich

18 Bert Brecht, „Kleines Organon . . ., § 43 f."; op. cit., 681 f.

19 In der Musik wurde – im Gegensatz zu den anderen Künsten (man denke an den *Livre* Stéphane Mallarmés, an die „ready-mades" von Marcel Duchamp, auch etwa an die bewusst utopischen Entwürfe der französischen Revolutionsarchitektur) – der Verwendungs- und Verwertungszusammenhang des Kunstwerkes erst in einem historisch späten Stadium in Frage gestellt, das zumeist durch den Namen John Cage bezeichnet zu werden pflegt.

20 Cf. Jürg Kielholz, *W. H. Wackenroder, Schriften über die Musik, Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur,* Bern 1972; John F. Fetzer, *Romantic Orpheus, Profiles of Clemens Brentano,* Berkeley 1974; Jürgen Maehder, „Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik", *AURORA, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft,* XXXVIII, Würzburg 1978.

erst allmählich aus eher protokollarischen Verzeichnissen der bei einer bestimmten Gelegenheit mitwirkenden Instrumente entwickelte [21]. Ein auf der Bühne agierender Sänger wird – besonders in den Verwechslungs- und Verkleidungsszenen der Opera buffa – aus dramatischer Notwendigkeit seine Stimme umfärben, er wird vielleicht den Bereich reinen Schöngesanges zugunsten einer parodistischen Wirkung verlassen, wird vielleicht versuchen, Stimmlage und Stimmfarbe der gerade imitierten Person nachzuahmen. Aus der Summe derartiger szenischer Augenblicksimprovisationen liessen sich bestimmte Grundmuster ausfiltern, Topoi szenisch-musikalischer Rede, die den zeitgenössischen Zuschauern halfen, die Personentypen der Opera buffa in den wechselnden Konstellationen der Protagonisten wiederzuerkennen. Ein solcher Topos dient in Mozarts *Cosí fan tutte* zugleich der Tarnung Despinas und der parodistischen Zeichnung des von ihr dargestellten Notars [22] – Despina singt "pel naso" den Text „*clara voce* leggerà" und trägt anschliessend den Beginn des Ehevertrages vor [23]. Mozarts musikalische Realisierung des Hustens und die folgende, deutlich parodistische Monotonie der Vertonung des offiziellen Schriftstückes ergänzen auf der Ebene der Satzstruktur die parodistische Verfremdung der Singstimme Despinas, ohne jedoch ihrem verzerrten Stimmklang einen entsprechenden Klang des Orchesters gegenüberzustellen. Die Verstellung der Stimme dient in *Cosí fan tutte* – wie übrigens auch in Mozarts Lied *Die Alte* (KV 517) [24] – der Zeichnung eines Personen*typs;* Despinas individuelle Aktion dagegen manifestiert sich im Orchestersatz, der das szenische Geschehen gleichsam objektiviert dem Hörer präsentiert [25]. Die dem musikalischen Satz äusserliche Verzerrung des Stimmklanges musste daher für den Orchestersatz folgenlos bleiben.

Anders dagegen im Chor der Juristen aus Giovanni Simone Mayrs Opera buffa *Belle ciarle e fatti tristi* (Milano 1807), der das erste Finale eröffnet (Notenbeispiel 3) [26]; bereits die

21 Bezeichnend scheint der Gebrauch des „passato remoto" in jenen Sätzen, die in den Partiturdrucken von Cl. Monteverdis *Orfeo* die bei der Uraufführung mitwirkenden Instrumente nennen.

22 Bekanntlich waren Juristen und Ärzte eine beliebte Zielscheibe des Spotts in Opera buffa und Commedia dell'arte, in welcher der „dottore" aus Bologna – u. a. kenntlich an seinem Akzent – als typisierte Gestalt auftrat. (Cf. Wolfram Krömer, *Die italienische Commedia dell'arte,* Darmstadt 1976, 35 f.) Die Verwendung entstellter lateinischer Satzbrocken, die ja auch im untersuchten Chor der Juristen aus G. S. Mayrs Oper begegnet, gehörte zu den wesentlichen Zügen der Figur des „dottore".

23 W. A. Mozart, *Cosí fan tutte,* ed. H. F. Redlich, Eulenburg-TP, 391 ff. Kursivsatz der Worte „clara voce" findet sich in der Ausgabe der Libretti da Pontes: L. da Ponte, *Memorie, I libretti mozartiani,* Milano 1976, 680.

24 Die Vortragsbezeichnung lautet „Ein bisschen aus der Nase" bzw. – in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis – „Ein bisschen durch die Nase"; cf. W. A. Mozart, *Lieder, NMA, ed. E. A. Ballin,* Kassel 1963, 32.

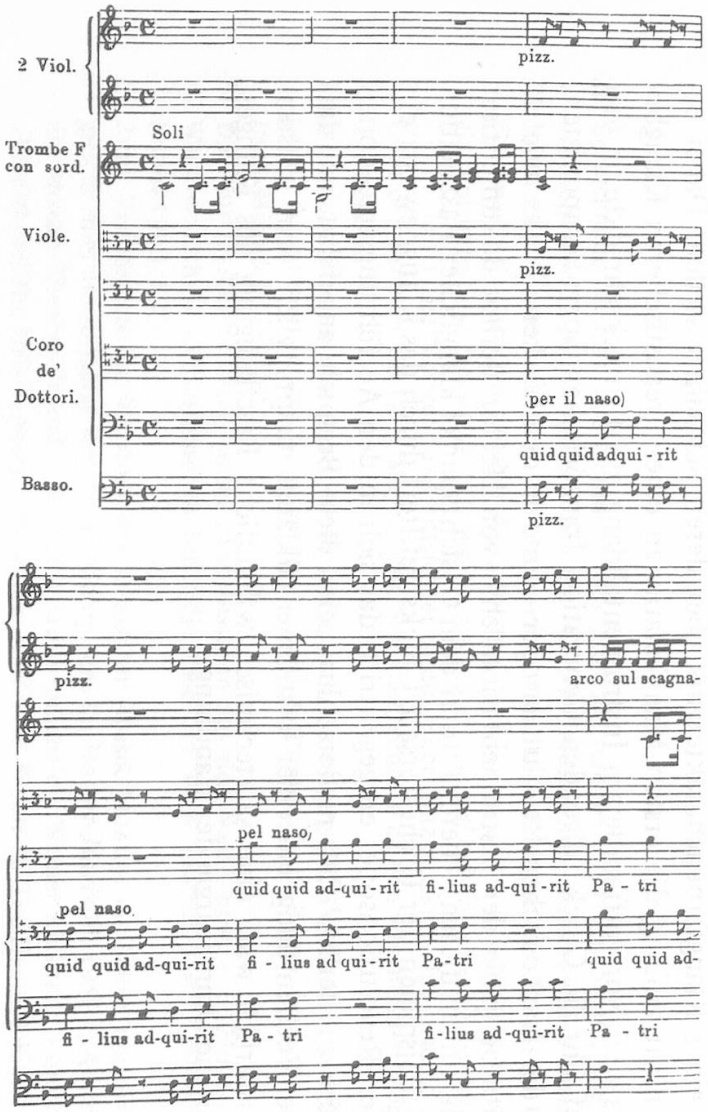
25 Zum Verständnis der Relation der szenischen Musik Mozarts zu Bühne und Bühnenaktion vergleiche man die Aufsätze von Th. G. Georgiades im *Mozart-Jahrbuch* 1950 („Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters") und 1951 („Zur Musiksprache der Wiener Klassiker") sowie: Alfred Schütz, „Mozart and the Philosophers", A. Schütz, *Collected Papers II,* The Hague 1964.

26 Das Beispiel wurde Ludwig Schiedermairs Standardwerk über die Opern G. S. Mayrs entnommen: *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts,* Leipzig 1907/1910.

einleitende Fanfare der sordinierten Trompeten antizipiert den wahrhaft „näselnden" Klang des „Coro de' Dottori". Bedeutete schon die Verwendung von zwei solistischen, sordinierten Trompeten zum Streichorchester für diese Zeit eine Besonderheit, so intensivierte Mayr die Beschädigung des Klanges noch durch die Vorschrift ausschliesslich gezupfter oder am Steg gestrichener Töne im Streicherensemble. Besonders die – aus spieltechnischen Gründen am Frosch des Bogens anzusetzenden – anapästischen Tonrepetitionen der Streicher, am Steg ausgeführt, ergeben einen äusserst geräuschhaften Klang, der sich dem Näseln der sordinierten Trompeten und des Juristenchores zugesellt. Diese neue Orchesterbehandlung, die in quasi realistischer Nachahmung der Klangcharakteristik der Singstimmen den Orchesterklang in Besetzung und Ausführungsmodus deformierte, bildete übrigens nur die orchestrale Konsequenz eines gegenüber Mozart gewandelten Verhältnisses des Orchesters zu Bühnenhandlung und Publikum; an die Stelle körperhaft objektivierter Handlung trat der „Orchesterkommentar" [27], dessen im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr verfeinerte Psychologisierung der Handlung und der Handelnden einem bürgerlichen Publikum Einfühlung in die Motivationen und emotionale Identifikation mit dem Geschehen erlaubte.

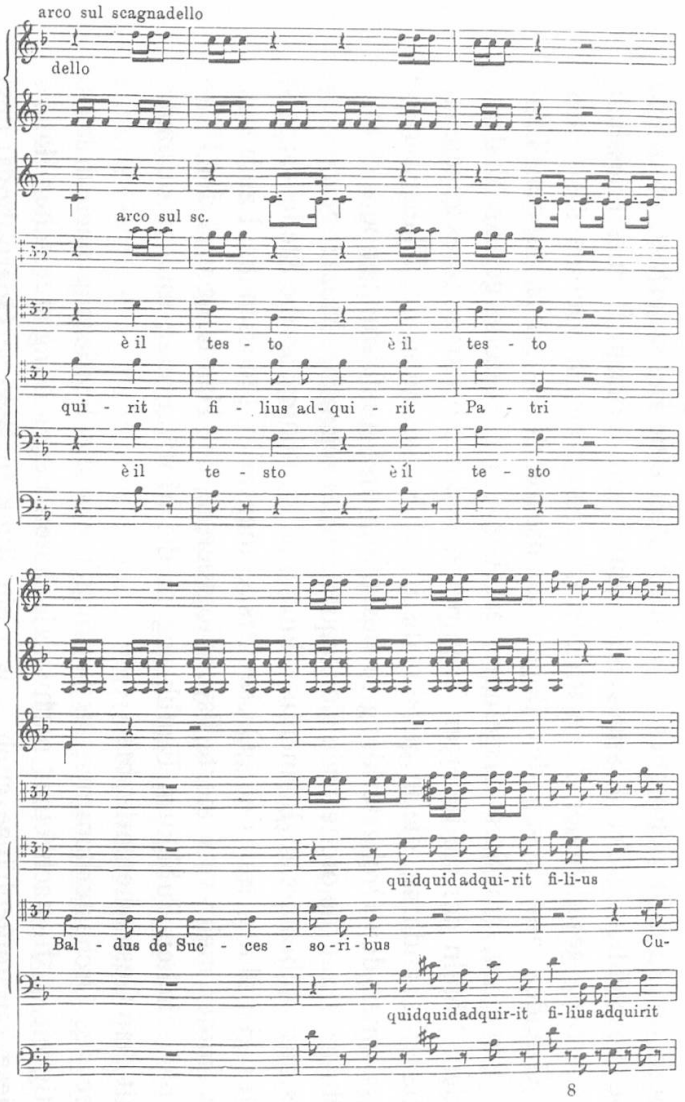
Eng mit der Idee des Orchesterkommentars verknüpft war die Forderung nach dramatischer Wahrhaftigkeit, d. h. nach einer nachvollziehbaren Begründung szenischer Handlungen, wenn diese Zusammenhänge auch – wie ein Blick in gewisse Opernlibretti des 19. Jahrhunderts lehrt – nicht an denjenigen Massstäben für die logische Stringenz einer Handlung gemessen wurden, die im eher diskursiven Sprechtheater angelegt wurden. Eine Musik, die den lichten und düsteren Momenten einer Handlung sich anschmiegt, um dem Publikum einen emotionalen „Untertext" zu dieser Handlung zu liefern, musste notwendigerweise – immer unter dem Primat dramatischer Wahrheit des Komponierten – die Wahrhaftigkeit einer Klangfarbencharakteristik über deren Schönheit stellen. Daher erscheinen wohl nicht zufällig die ersten Manifestationen eines „realistischeren Klangbewusstseins", das auch vor verfremdetem Instrumentalklang nicht zurückschreckte, in den Werken der auf Chr. W. Gluck folgenden Generation französischer Opernkomponisten, den Schöpfern der französischen Revolutionsoper – und in den Werken Glucks, wie sie durch die Partiturbeispiele der Instrumentationslehre von Hector Berlioz dokumentiert wurden. Obwohl uns in diesen – bereits unter dem Gesichtspunkt klanglicher Faszination ausgewählten – Beispielen der Orchestersatz Glucks gefiltert durch das Klangbewusstsein der französischen Revolutionsoper entgegentritt, das sich in den Aufführungstraditionen der Pariser Opéra zu Berlioz' Zeit niederschlug, seien diese Beispiele angeführt, um darzutun, dass die Verfremdung einzelner Instrumentalklänge ursprünglich dem musikalischen Satz äusserlich war: eine satztechnisch willkürliche Beschädigung des Klanges, legitimiert durch die Dramaturgie der Handlung.

27 Cf. J. Maehder, *Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes* I, 208 und passim.



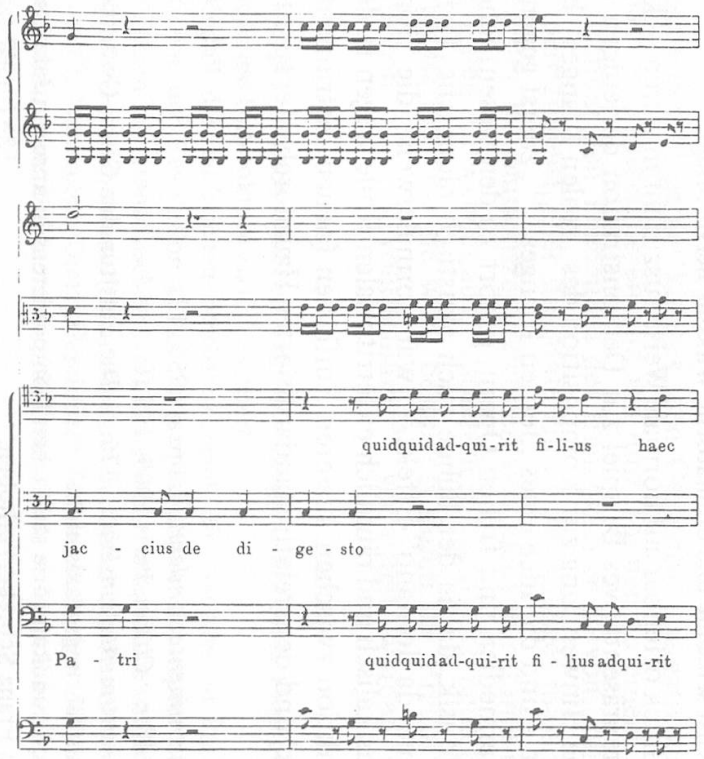
Notenbeispiel 3 a

Giovanni S. Mayr, Belle ciarle e fatti tristi, Finale I; reproduziert nach: L. Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, Band 1/2, Simon Mayr, Leipzig 1907/1910, p. 112 ff.

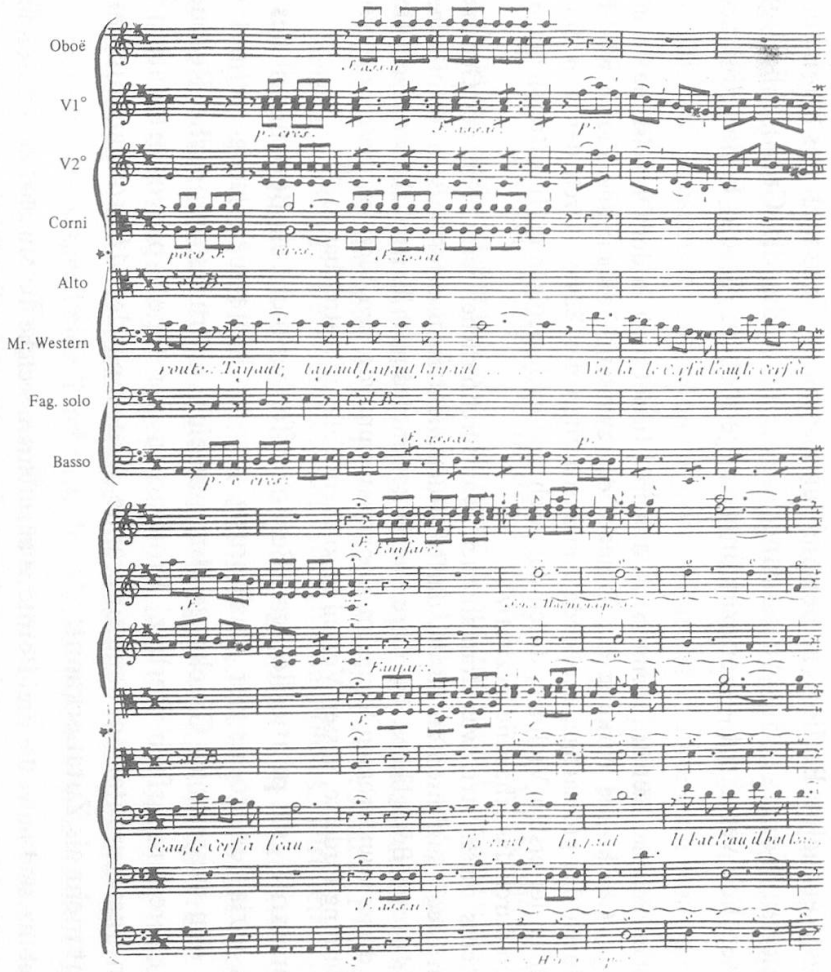


Notenbeispiel 3 b

Giovanni Simone Mayr, Belle ciarle e fatti tristi, Finale I (Ausschnitt).



Notenbeispiel 3 c
Giovanni Simone Mayr, Belle ciarle e fatti tristi, Finale I (Ausschnitt).



Notenbeispiel 4
A. D. Philidor, Tom Jones, A Paris, chez M. de la Chevardière (o. J.), p. 42.

Glucks *Alceste* entnahm Berlioz ein Beispiel für sinnvollen Gebrauch des Streichertremolo im dramatischen Kontext; die Ausführungsanweisung – die die Geräuschhaftigkeit des Klanges wesentlich verstärkt – kennzeichnete er jedoch in diesem Falle selbst als spätere Zutat:

Ein prachtvolles Beispiel hierfür [Tremolo; A. d. Verf.] findet man in der Orakelszene im ersten Akt der *Alceste* von Gluck. Die Wirkung des Tremolo der zweiten Violinen und Violen wird hier noch vergrössert durch das grossartige, drohende Einherschreiten der Bässe, durch den von Zeit zu Zeit geführten Schlag der ersten Violinen, durch das nach und nach erfolgende Hinzutreten der Blasinstrumente, endlich durch das erhabene Rezitativ . . .
Ich kenne nichts dieser Art, was dramatischer, was fürchterlicher wäre. Nur der Gedanke, dieses Tremolo „am Steg" ausführen zu lassen, dürfte Gluck nicht zuzuschreiben sein, denn seine Partitur enthält nichts darauf Bezügliches. Die Ehre hierfür kommt lediglich Herrn Habeneck zu, welcher beim Einstudieren dieser wunderbaren Szene im Konservatorium von den Violinen diesen energischen Modus der Ausführung forderte, dessen Vorteil in solchem Falle unbestreitbar ist.[28]

Die Spielvorschrift „sul ponticello" galt Berlioz offenbar nicht als Bestandteil des Werkes, sondern als variabler Modus der Ausführung – sonst hätte nicht ausgerechnet er einen Eingriff in den Notentext Glucks gelobt, obgleich instrumentatorische Retouchen an Glucks Partituren mehrfach Berlioz' Proteste in der Opéra provoziert hatten[29]. Eine weitere den Instrumentalton denaturierende Änderung der *Alceste*-Partitur wurde von Berlioz nicht mehr als Zutat erkannt:

Als ein Genieblitz sind indes die drei Horntöne anzuführen, welche die Muschel des Charon in der Arie der Oper *Alceste*: „Charon t'appelle" nachahmen. Es ist die dreimalige Wiederholung des mittleren c, von zwei Hörnern in D im Unisono angegeben; da der Komponist hierbei vorschreibt, dass die Schalltrichter der beiden Hörner gegeneinander gehalten werden sollen, so dienen beide Instrumente sich wechselseitig zu Dämpfern, und die gegen einander anprallenden Töne klingen wie aus einer fernen Höhle kommend, was eine höchst seltsame und dramatische Wirkung hervorbringt.[30]

Diese Horntöne – die bei Gluck offenbar auf normale Weise auszuführen waren – können in mehrfacher Hinsicht als repräsentatives Beispiel zur Demonstration derjenigen Faktoren dienen, die die allmähliche Hinwendung zur Komposition des „realen Klanges" begünstigten. Sie täuschen Ferne vor – und die Idee eines „fernen Klanges"[31], zuerst gegenwärtig in den Echoeffekten der Intermedien und frühen Opern, gehört zu den wesentlichen Strukturelementen szenischer Musik, da sie der Bühne auch akustisch räumliche Tiefe zu verleihen vermag. Der „Come da lontano"-Effekt[32] war normalerweise die Domäne der Bühnenmusik, die ihrer musikalisch und räumlich exterritorialen Rolle wegen in der Operngeschichte eine Mittlerfunktion zwischen äusseren Einflüssen (neuen Instrumenten; Satztypen der Gebrauchsmusik) und dem relativ standardisierten Hauptorchester spielte.

28 H. Berlioz / R. Strauss, *Instrumentationslehre,* Leipzig 1955, 13.
29 H. Berlioz, *Mémoires, ed. Pierre Citron,* Paris 1969, 109 ff.
30 H. Berlioz / R. Strauss, *Instrumentationslehre,* 276. – Die Partitur der Gluck-Gesamtausgabe erwähnt die beschriebene Aufführungspraxis nicht.
31 Nicht zufällig wurde diese Grundkategorie szenischen Komponierens in unserem Jahrhundert sogar zum Titel einer Oper (von Franz Schreker) erhoben.
32 Cf. Heinz Becker, „Die ‚Couleur locale' als Stilkategorie der Oper", H. Becker (ed.), *Die „Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts,* Regensburg 1976, p. 32.

Schliesslich konnten die – spieltechnischer Notwendigkeit entstammenden – Stopftöne des Hornes zum Modell einer rein klanglichen Verwendung des gestopften oder gedämpften Hornklanges werden; Beispiele für diese Entwicklungsphase bieten vor allem die Partituren Méhuls und Lesueurs. Das Muschelhorn Charons musste sich vom gewöhnlichen Waldhorn unterscheiden – die gewählte Methode des Dämpfens berücksichtigt alle gewünschten Eigenschaften des resultierenden Klanges zugleich: Ferne, Aura und Fremdheit.

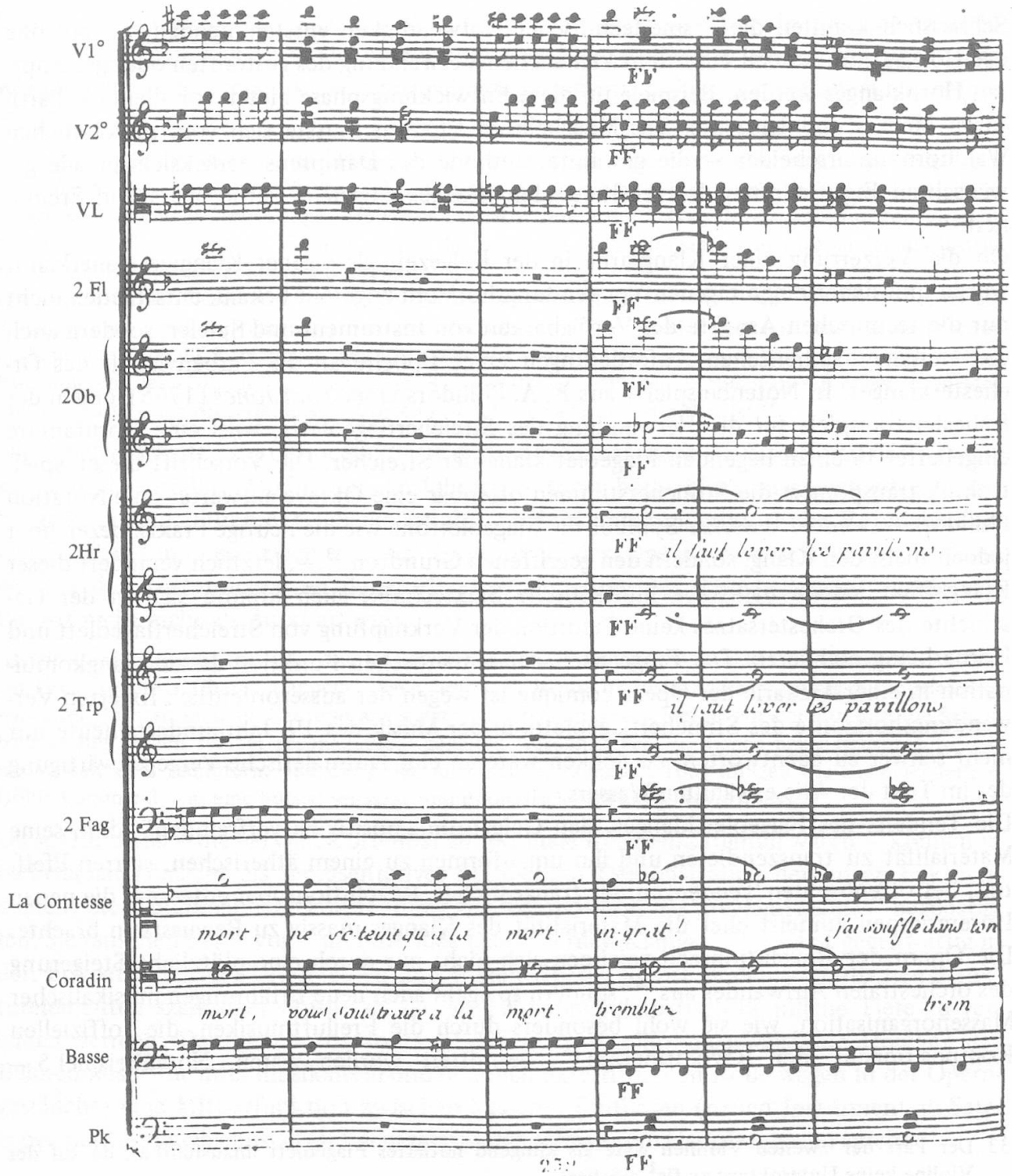
Ob die Verzerrung einer Klangfarbe in der Folgezeit als eigener Klangwert anerkannt wurde und daher einen eigenen Verwendungshorizont zugeteilt bekam, entschieden nicht nur die technischen Aspekte der Verfügbarkeit von Instrument und Spieler, sondern auch die immanent-ästhetischen Anforderungen einer Epoche an die Farbenvielfalt des Orchesterklanges. In Notenbeispiel 4 aus F. A. Philidors Oper *Tom Jones* (1765), einem der frühesten Beispiele für die Verwendung des Streicherflageoletts, wird eine Hornfanfare eingebettet in einen liegenden Flageolettklang der Streicher. Die Vorschrift dieser Spieltechnik transponiert die Streicherstimmen offenbar eine Oktave aufwärts – die Notation Philidors verwendet dasselbe Symbol für Flageolettöne wie die heutige Praxis, bezeichnet jedoch nicht den Klang, sondern den gegriffenen Grundton [33] –, letztlich verändert dieser Klangeffekt jedoch nicht die musikalische Satztechnik; auch konnte sich in der Geschichte des Orchestersatzes keine Tradition der Verknüpfung von Streicherflageolett und Hörnerklang etablieren. Die Frage nach der semantischen Funktion dieser Klangkombination in einer Jagdarie der Opéra comique ist wegen der ausserordentlich fixierten Verwendungshorizonte des Streicherflageoletts in der Musik des 19. Jahrhunderts heute nur mehr schwer zu beantworten; zu denken wäre an eine lautmalerische Vergegenwärtigung des im Text der Arie erwähnten Wassers.

Die Tendenz des Flageolettklanges, den Geigenton „positiv zu verfremden", d. h. seine Materialität zu transzendieren und ihn umzuformen zu einem ätherischen, starren Pfeifton, lief offenbar den Tendenzen der französischen Revolutionsoper entgegen, die neuen Hörergruppen zumeist eher die Materialität des Klanges massiv zu Bewusstsein brachte. Die Opern der Revolutionszeit zeichnen sich nicht nur durch eine plötzliche Steigerung des orchestralen Aufwandes aus [34], sondern spiegeln auch neue Erfahrungen musikalischer Massenorganisation, wie sie wohl besonders durch die Freiluftmusiken, die „offiziellen Kompositionen" der Revolutionsära [35], vermittelt worden waren. Notenbeispiel 5 –

33 Der Part der zweiten Violinen wäre als klingend notiertes Flageolett unausführbar, da auf der Violine keine Unteroktave zu fis[1] existiert.

34 Der Wegfall der zahlreichen Beschränkungen, die den kleinen Pariser Theatern (z. B. Feydeau, Favart) vor der Revolution zugunsten der Privilegien der Opéra auferlegt waren, dürfte in den ersten Jahren der französischen Revolutionsoper wesentliche Anstösse gegeben haben; nicht zufällig gehören die meisten richtungweisenden Opern der Revolutionszeit zum Genre der Opéra comique. Cf. Maximilian Dietz, *Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium, 1787 bis 1795, in künstlerischer, sittlicher und politischer Beziehung,* Wien 1885.

35 Cf. Walter Sherwood Dudley jr., *Orchestration in the Musique d'Harmonie of the French Revolution,* Phil. Diss. Univ. of California/Berkeley 1969 (Ms.).



Notenbeispiel 5
E. N. Méhul, Euphrosine ou le Tyran corrigé, A Paris chez Cousineau Père et Fils (o. J.), p. 130.

E. N. Méhuls Oper *Euphrosine, ou le tyran corrigé* (1790) entnommen – zeigt einen unvermittelten Ausbruch des vollen Orchesters auf schlechtem Taktteil; die dramatische Wirkung der reinen Lautstärke wird noch gesteigert durch die Vorschrift „Stürze hoch", die in diesem Duett zum ersten Male Verwendung fand. Die intendierte Brutalität des forcierten Blechbläserklanges tritt in den Dienst der dramatischen Idee; diese Passage bildet das Paradigma eines Effektes, den man nur einmal verwenden kann – daher wirkt die regelmässig wiederkehrende Anwendung dieses orchestralen Tricks in J. F. Lesueurs Oper *Paul et Virginie* (1794) [36] peinlich schematisch.

Die Ambivalenz der Reaktionen, die A.-E.-M. Grétry der originalen Erfindung Méhuls gegenüber zeigte, spiegelt deutlich das Dilemma eines Bewusstseins, dem der Fortschritt des musikalischen Materials an sich erstrebenswert schien, das aber angesichts plötzlicher Neuerungen um die Abnützung extremer Klangeffekte fürchten musste; Grétrys instinktive Ablehnung bei der Premiere („C'est à ouvrir la voûte du théâtre avec le crâne des auditeurs" [37]) kontrastiert merkwürdig mit seinem späteren Lob in den *Mémoires ou Essais sur la Musique:*

> Würde das Duett aus *Euphrosine* eine so grossartige Wirkung haben, wenn ihm nicht eine melodiöse Musik vorausgegangen wäre, deren harmonische Wirkungen im Vergleich mit den starken Farben dieses Stückes zart getönt erscheinen? Das grosse Orchester der Oper hat das Publikum schon lange durch seine prächtige Entfaltung in Erstaunen versetzt, aber man erwartete keinesfalls, dass vom Orchester schreckliche Wirkungen ausgehen könnten. Diese hat Méhul durch seine kraftvolle und überdies stets der Situation angemessene Harmonie mit einem Schlage vervielfacht. [38]

Betrachten wir den Orchestersatz einer Epoche als sprachähnliches System, d. h. als ein nach Regeln der endogenen und exogenen Instrumentenverwendung definiertes Netz von Sinnstrukturen [39], so können wir die beiden möglichen Wege einer Weiterentwicklung des Orchestersatzes der französischen Revolutionsoper deduktiv bestimmen: Da auf der Ebene der reinen Überraschung des hörenden Subjekts übergreifende Sinnstrukturen nicht zu errichten waren, rekurrierten viele Opern dieser Zeit auf einen erstaunlich primitiven „Normalsatz", der nur durch hinzugefügte Instrumente und einzelne Klangeffekte gelegentlich aufgewertet wurde. Von dieser Voraussetzung ausgehend konnte nur entweder der Normalsatz beseitigt und die resultierende Folge komponierter Schocks dramatisch legitimiert werden (dies ist der Weg von Hector Berlioz) – oder die einzelnen Effekt-

36 J. F. Lesueur, *Paul et Virginie ou le Triomphe de la Vertu, Drame lyrique en 3 actes, Partition, à Paris, chez Nadermann* (1794), 116 f.

37 H. Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes,* Paris 1844, 185.

38 A.-E.-M. Grétry, *Memoiren oder Essays über die Musik, ed. P. Gülke,* Leipzig 1973, 235.

39 Zur syntaktischen Strukturiertheit der Musik vergleiche man: Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I, Das Rohe und das Gekochte,* Frankfurt 1976, "Ouverture", 31 ff., sowie die an diesen Überlegungen orientierte Analyse des *Boléro* von Maurice Ravel (Lévi-Strauss, *Mythologica IV, Der nackte Mensch, „Coda",* Frankfurt 1976, 775–783), in welcher die Grundstruktur des „Boléro" als durch Klangfarbe erzwungener Ausgleich zwischen einer binären und einer ternären Strukturierung des musikalischen Materials gedeutet wird.
Die – terminologisch nützliche – Unterscheidung endogener und exogener Elemente eines musikalischen Werkes verdanke ich dem Aufsatz von Frits Noske: „Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners", *Mf* XXXI (1978), 285–302.

klänge konnten zur Genese einer werkhaft individualisierten Klangwelt in den Orchesterverband integriert werden, dessen Normalsatz dadurch wesentlich an Komplexität gewann. Diese zweite Möglichkeit erforderte eine an der Musik der Wiener Klassik geschulte Beweglichkeit des Partiturgewebes; ihre Realisierung – d. h. die Formung des Orchestersatzes gemäss einer poetischen Klangidee – ist als Leistung der deutschen romantischen Musik anzusehen.

Die in Notenbeispiel 6 reproduzierte Sterbeszene Aimars aus E. N. Méhuls Oper *Mélidore et Phrosine* (1796) mag als Beispiel für die Suspension des normalen Orchestersatzes stehen; zwei Klangfelder von hoher Individualität und orchestertechnischer Innovation folgen unmittelbar aufeinander. Über dem liegenden tiefsten Ton der Violoncelli erklingt taktweise das gestopfte c^1 des ersten Hornes[40] mit Vorschlagsnote, akzentuiert durch Pizzicati der Kontrabässe und eingebettet in einen rudimentären Streichersatz. Zu Jules' Singstimme tritt im weiteren Verlauf die Melodie der Klarinetten[41], gestützt von einer begleitenden Figur der in immer höhere Lagen aufsteigenden Violen. Nach einer Beschleunigung des pulsierenden Horntones, der wohl die lautmalerische Repräsentation von Aimars Herzschlag bildet, bricht dieses Klangfeld ab; über dem Bass der tiefen Streicher erklingen zu den Akkorden der vier gestopften Hörner Aimars letzte Worte, sein Wunsch nach Rache: „Jules, tu seras mon vengeur." Méhuls Wahl der Hornstimmungen für diese vierstimmigen Akkorde spiegelt die Verzerrung, die dem einfachen Satzbild durch den intendierten Klang angetan wird; für As-Dur und Es-Dur wählte der Komponist Hörner in D, G und F, um eine gestopfte Ausführung der Töne sicherzustellen, so dass geradezu von einer „Orchestertechnik der spieltechnischen Erschwerung" gesprochen werden kann.

Die gesteigerte Werkhaftigkeit, die als Erbe der Wiener klassischen Musik zuerst die deutsche und französische Opernkomposition des beginnenden 19. Jahrhunderts, später erst auch die italienische Oper tangierte, veranlasste die Forderung nach einer unverwechselbaren Klangstruktur der Werke eines Komponisten; und nachdem sich dieses Konzept von Originalität verfestigt hatte, wurde auch dem Einzelwerk gegenüber der Massstab individueller klangfarblicher Strukturierung angewandt. Klangfarbenstrukturen entstehen

40 Méhul schreibt ein Horn in D vor, um den Ton c^1 zu erzeugen; der an die Möglichkeiten des Ventilhornes gewöhnte Leser übersieht allzu leicht, dass jede Abweichung des Tonvorrats von der Naturtonskala eine Beschädigung des Klanges zur Folge hatte, die mit der Distanz der vorgeschriebenen Note zum nächsten offenen Ton zunahm. Da das notierte b^1 des Naturhornes als siebenter Oberton etwas zu tief ist – und da die Differenz in dieser Lage durch „Treiben" des Tones kaum ausgeglichen werden kann –, musste der (notierte) Ton c^2 durch Stopfen um einen Ganzton gesenkt werden, um auf dem D-Horn ein – sehr dumpf klingendes – reales c^1 zu erzeugen.

41 Die Instrumente, die unisono diese melodische Linie vortragen, sind anhand ihrer Position als Blasinstrumente identifizierbar, doch gibt das Notenbild des zeitgenössischen Partiturdruckes (*Mélidore et Phrosine, Drame lyrique en trois actes, Paroles du Citoyen Arnault, Représenté pour la première fois sur le Théatre lyrique de la rue Favart, le 17 Germinal, l'an second de la République Française, Mis en musique par le Citoyen Méhul / A Paris, chez Cousineau Père et Fils . . .*, 117 f.) keine eindeutige Instrumentenbezeichnung – bis man bemerkt, dass auf Seite 116 der Partitur sich die – überflüssige – Vorschrift „Clarinettes seuls" findet, genau an der Stelle, die sie auf Seite 117 einnehmen müsste.

im einfachsten Falle durch Wiederholung einzelner Folgen instrumentaler Klänge; die Variabilität der resultierenden Farbwechsel zwischen ungemischten Klängen ist jedoch äusserst gering, besonders angesichts der satztechnischen Konventionen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts die freie Verfügbarkeit der Instrumente im Orchestersatz noch einengten. Eine höhere Stufe klanglicher Komplexität, auf welcher erstmals ein individueller Orchestersatz des Einzelwerkes erreicht werden konnte, wird durch ein Verfahren repräsentiert, das einzelne Instrumentalklänge oder Klangmischungen den Sinnstrukturen des Werkes zuordnet; die Anlehnung der Klangstruktur an die Dramaturgie der Opernhandlung musste dem Zeitalter der Forderung nach dramatischer Wahrheit auf der Opernbühne nur natürlich scheinen. Für jedes Werk ist also die Auswahl an Mischklängen und reinen Instrumentalfarben neu zu gruppieren; jedes Instrument kann an verschiedenen Klangmischungen teilnehmen sowie in *einem* Sinnbereich auch mit seinem reinen Klang auftreten.

Dieser nur kurz skizzierte Stand der Kompositionstechnik mit Klangfarbenordnungen entspricht etwa den Strukturbedingungen des *Freischütz* (1821) von Carl Maria v. Weber – über den R. Wagner noch 1870 äusserte, vor ihm habe man „von dem Grauenhaften gewisser Instrumente (Oboe, Klarinette) keine Ahnung gehabt."[42] Die dramaturgische Ambivalenz des Hörner- und Flötenklanges innerhalb der *Freischütz*-Partitur wurde vom Verfasser an anderer Stelle beschrieben[43]; hier sollen nur die verschiedenen Klangfelder besprochen werden, die den Guss der Freikugeln in der Wolfsschlucht begleiten. Bekanntlich gehört es zu den für die Orchestertechnik des 19. Jahrhunderts wichtigsten Errungenschaften der *Freischütz*-Partitur, dass die Leitklänge der dramatischen Grundkonstellationen – d. h. vor allem der Hörnerklang, der Agathe zugeordnete Holzbläser-Mischklang (Klarinetten, Fagotte, Hörner) und die düstere Klangchiffre Samiels – über die ganze Oper ausgebreitet wurden[44]. Die vier Töne dieser Klangchiffre, des verminderten Septakkordes A–es–fis-c^1, bilden zugleich die vier zentralen Tonarten der Wolfsschluchtszene[45]; in der Klangchiffre Samiels konvergieren also die verschiedenen Schreckbilder gemäss ihrer diastematischen Ordnung, sie erscheint als erstarrte Inkarnation des Unheimlichen. Drei Tönen dieses Akkordes ist eine bestimmte Instrumentenkombination zwingend zugeordnet: Das tiefe A wird von Pauke und Kontrabasspizzicato intoniert; es ist das einzige rhythmisch bewegliche Element der Klangchiffre – in seiner „eigentlichen" Erscheinungsform passt es sich dem Rhythmus von Samiels Worten an: „Sechse treffen! Sieben äffen!"[46]. Die beiden mittleren Töne werden von der Klangkombination tiefster Klarinettentöne mit geteilten Violen vorgetragen; die autonom-klangfarbliche Verwen-

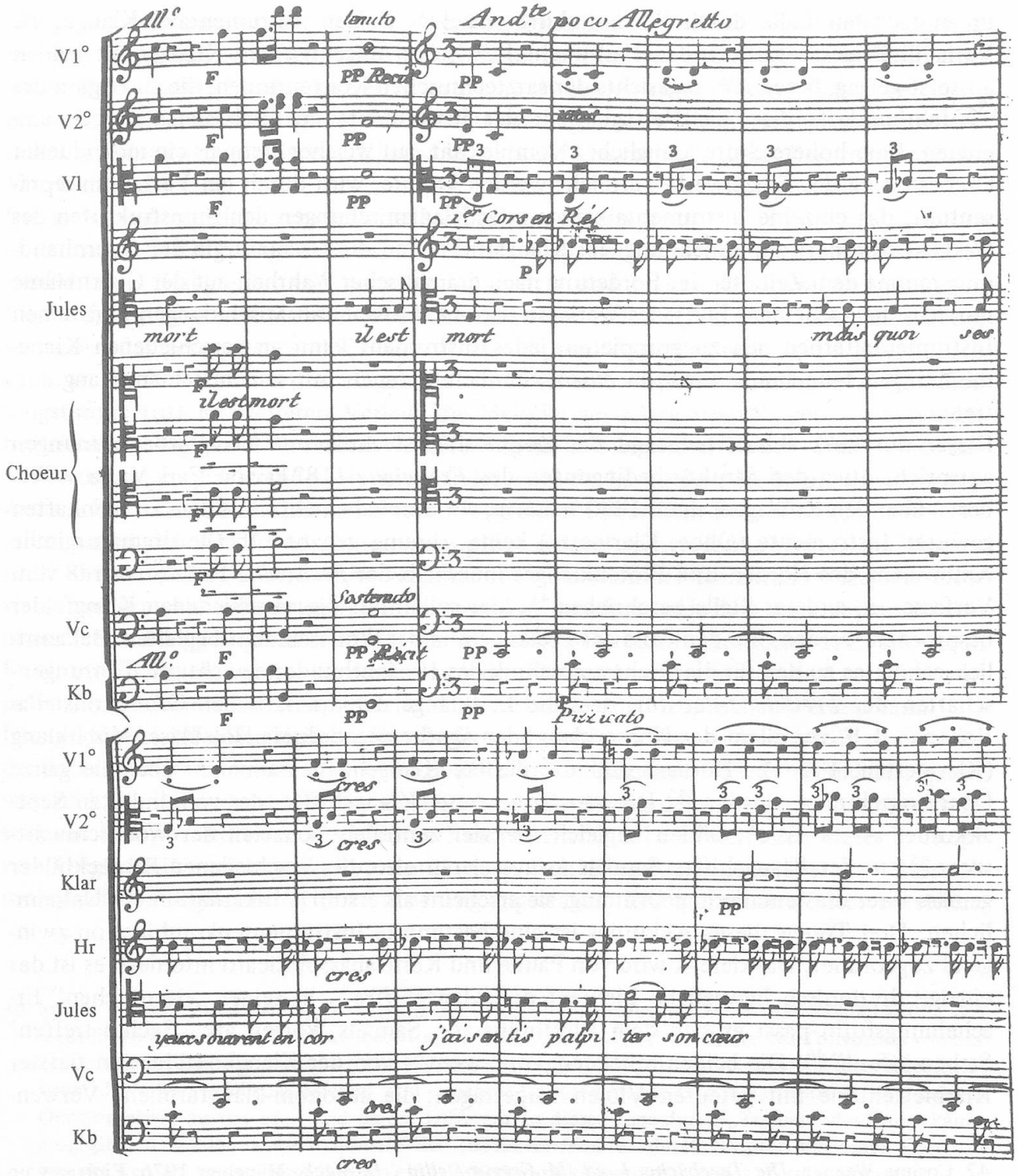
42 Cosima Wagner, *Die Tagebücher I, ed. M. Gregor-Dellin / D. Mack,* München 1976, Eintrag vom 7. 12. 1870, 321.

43 J. Maehder, „Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik", *AURORA, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* XXXVIII (1978), 25 ff.

44 Cf. Johann Christian Lobes Gespräche mit C. M. v. Weber, abgedruckt in dessen *Konsonanzen und Dissonanzen*, Leipzig 1869, in denen der „charakteristische Hauptton" des *Freischütz,* die „Instrumentationsfarbe des Ganzen" ausführlich behandelt werden.

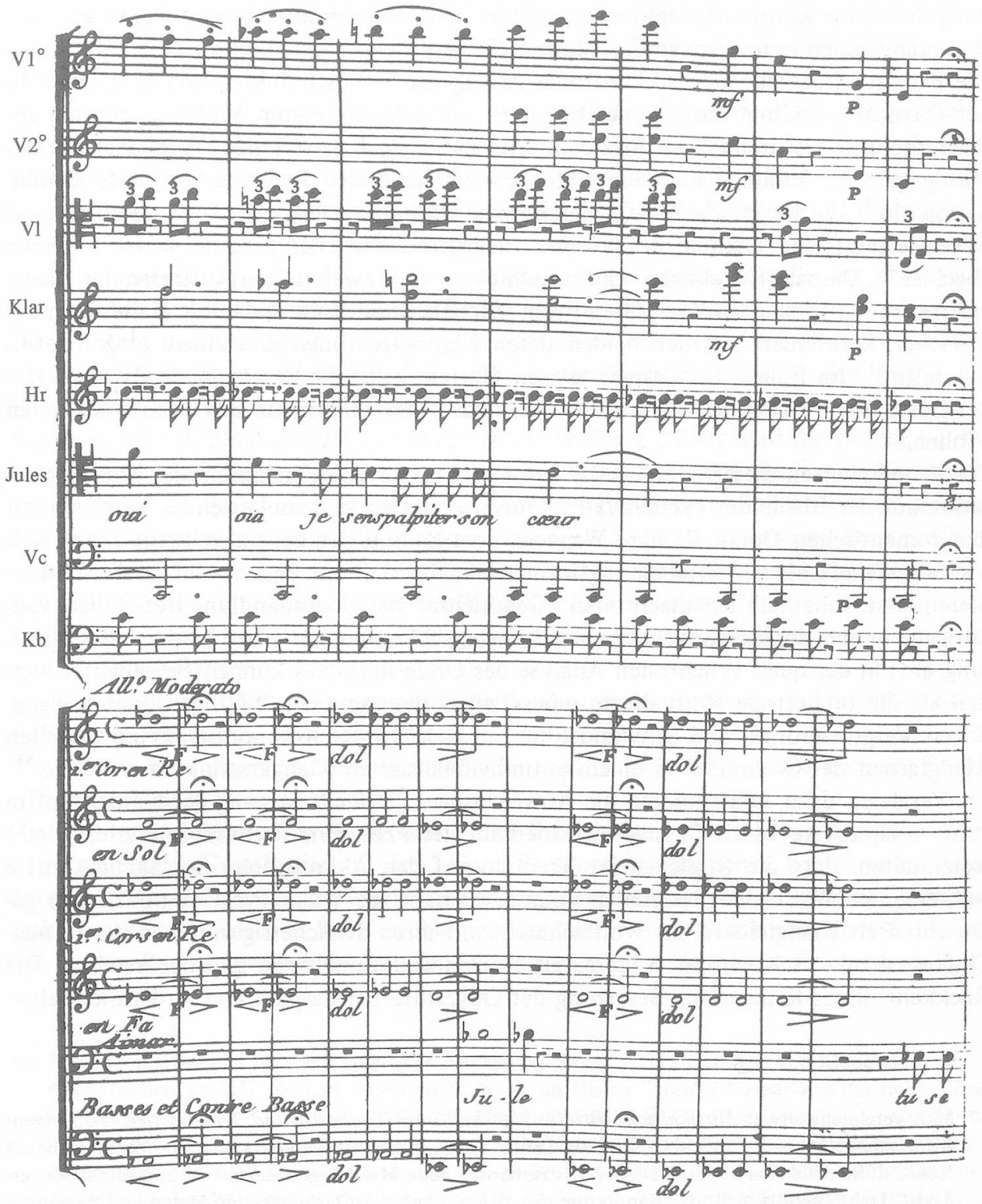
45 Cf. Siegfried Goslich, *Die deutsche romantische Oper,* Tutzing 1975, 419 f.

46 C. M. v. Weber, *Der Freischütz, Eulenburg-Taschenpartitur, ed. H. Abert,* 221.



Notenbeispiel 6 a

E. N. Méhul, Mélidore et Phrosine, (Paris), chez Cousineau Père et Fils (o. J.), p. 117.



Notenbeispiel 6 b
E. N. Méhul, Mélidore et Phrosine, (Paris), chez Cousineau Père et Fils (o. J.), p. 118.

dung des tiefen Klarinettenregisters galt schon im 19. Jahrhundert als eine der wesentlichsten orchestralen Innovationen Carl Maria v. Webers [47].
Die Besetzung des obersten Akkordtones ist dagegen in beschränktem Masse variabel: In der Ouverture erklingt das c^1 zuerst nur im Tremolo der ersten Violinen, erst bei der Wiederholung des dreimaligen Pizzicato tritt das erste Fagott hinzu [48]; in der Arie des Max gehen alle Violinen mit dem ersten Fagott für diesen Ton eine konstante Kombination ein [49]; zu Beginn der Wolfsschluchtszene wird das erste Fagott zweimal durch zwei Oboen ersetzt, das Tremolo der Violinen dagegen durch Haltetöne der ersten Violinen abgelöst [50]. Caspars Kugelsegen wird umschlossen vom zweimaligen Auftreten der Klangchiffre, zuerst in einer rudimentären Form (Streicher und Pauke), dann in Haltetönen der Streicher, kombiniert mit den beiden tiefen Klarinettentönen und einem c^1 im tief-C-Solohorn [51]. Im Finale, bei Caspars letzten Worten, kehrt die Besetzung der Klangchiffre des Bösen zur Version der Ouverture zurück: das c^1 liegt nur mehr im Tremolo der ersten Violinen [52].
Die Konsequenzen dieser detaillierten Beschreibung für das Verständnis der Klangorganisation auf der Ebene der *Freischütz*-Partitur erschliessen sich am besten im Vergleich mit den romantischen Opern Richard Wagners; dort kommt den zentralen Leitmotiven eine Vielfalt klangfarblicher Erscheinungsformen zu, die sich am einfachsten als Skala definieren lässt. Innerhalb der diachronen „Geschichte" der Opernhandlung treten diese vielfältigen, immer aufeinander bezogenen Klänge als kompositorisches Korrelat der Handlung auf; in der quasi synchronen Analyse des Orchestersatzes können sie gedeutet werden als die orchestrale Normalform eines Leitmotivs samt den ihr zugeordneten klanglichen Vergrösserungs- und Schwundstufen, in welchen der Komponist die individuellen Klangfarben des Orchesters zu einem entindividualisierten Klangkontinuum wandelte [53].
Im Vergleich dazu konstituieren die Abweichungen in der Besetzung der Samiel-Chiffre keine rezipierbare Motiv-Geschichte innerhalb der *Freischütz*-Partitur; immerhin bleibt festzuhalten, dass die Streicher ihr Tremolo auf den Akkordtönen der Samiel-Chiffre während der Wolfsschluchtszene aussparen, beinahe als wolle der Komponist den geräuschhaften Klangfeldern der Wolfsschlucht mit ihren Streicherfigurationen die Samiel-Chiffre als das schlechthin Andere, als starren Haltetonakkord gegenüberstellen. Die Rückkehr dieses Klanges zur Besetzung der Ouverture bei Caspars Tod verdeutlicht aber-

47 Man vergleiche etwa: *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten* (= J. Ch. Lobe), Leipzig 1860, 225: „In der Instrumentation hat Weber manches Neue, d. h. neue Verwendungen der Instrumente, neue Mischungen derselben untereinander, erdacht. Dahin gehört z. B. die Benutzung der tiefen Töne der Clarinette zum Malen und Andeuten des Dämonischen."
48 Weber, *Freischütz, Eulenburg-TP,* 3.
49 Weber, *Freischütz,* 104.
50 op. cit., p. 216 f.; 221.
51 op. cit. 242.
52 op. cit., 324.
53 J. Maehder, *Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes* I, 367 ff.

mals die Intention des Komponisten, die Statik der werkhaften Klangwelt zu mildern und eine zumindest rudimentäre Geschlossenheit ihrer diachronen Strukturierung anzustreben [54].

Zum Verständnis der auf den Kugelsegen folgenden Klangfelder, die die jeweiligen Manifestationen des Unheimlichen begleiten, ist ein Blick auf die Geschichte des *Freischütz*-Stoffes notwendig; die Erscheinungen, die den Jägern bei ihrer Tätigkeit begegnen, unterlagen nämlich im Laufe der Stoffgeschichte wesentlichen Wandlungen, deren Ergebnis, Friedrich Kinds Version der Wolfsschlucht im *Freischütz*-Libretto, durch Webers Partitur abermals eine Interpretation erfuhr. In der frühesten fassbaren Quelle des *Freischütz*-Stoffes, den *Unterredungen von dem Reiche der Geister, worin gehandelt wird: I. Von den Geistern überhaupt./ II. Von den geheimen Hauss=Geistern./ III. Von den Geistern der Verstorbenen./ IV. Von den Erd- und Wasser=Geistern./ V. Von den Luft= und Feuer=Geistern./ VI. Von den Geistern gewisser Landschaften, Städte und Schlösser./ zwischen ANDRENIO und PNEUMATOPHILO* (Leipzig 1730) wird die Begebenheit – angesiedelt „A. 1710, in einer gewissen Stadt des Königreichs Böhmen" – als Exemplum innerhalb der Darlegungen über die Luftgeister angeführt [55]; die reale Existenz der geschilderten Geister wird, wie schon die systematisierende Gliederung des ganzen Buches erkennen lässt, fraglos vorausgesetzt [56]. Der Reihe nach treten die folgenden Gestalten auf:

1. Ein altes Weib, „mit lauter höltzernen Koch-Löffeln umhangen";
2. Etliche „bespannte Gutschen, welche geradewegs auf sie zufuhren";
3. „Ein Tropp Reuter";
4. „Ein par force Horn, ein grosses Geheule von vielen Hunden, ein verfolgtes Stück Wild,. . . Hunde . . ., sehr viele Jäger zu Pferde . . .";
5. „Zuletzt kam einer ganz langsam geritten, welcher sich mit einem schwarzen Pferde vor den Kreyss stellte . . .".

Diesen letzten dürfen wir wohl als den Urahn Samiels ansprechen; neben dem alten Weib ist er die einzige Gestalt, die mit den beiden Personen im magischen Kreis spricht. Allen übrigen Erscheinungen ist die Eigenschaft gemeinsam, dass sie sich mit grosser Geschwindigkeit auf den magischen Kreis zubewegen, im letzten Augenblick aber über die Köpfe der beiden Protagonisten hinwegziehen; darin u. a. dürfte ihre Klassifizierung als Luft-

54 Ein anderes Beispiel für die geringfügige Anpassung eines relativ gleichförmigen Klangfeldes an den dramatischen Verlauf verdient Erwähnung: Wenn im Dialog Samiel / Caspar von der siebten Freikugel die Rede ist – und von Agathe als dem potentiellen Opfer dieser Kugel –, so werden die Hörner durch eine harmonische Ausweichung des Satzes gezwungen, ihre begleitenden Viertelnoten (des und des^1, notiert als b und b^1) gestopft zu spielen, so dass der Gesamtklang eine wesentliche Verdüsterung erfährt. (cf. auch Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre,* Leipzig 1955, 273).

55 Auszugsweise abgedruckt in: Felix Hasselberg (ed.), *Der Freischütz, Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen,* Berlin 1921; die folgenden Zitate auf Seite 9 f.

56 Eine ähnliche, in ihrem Anspruch „systematische" Klassifikation von Geistern (in diesem Falle von Geistern unter Tage) gab Georg Agricola in seinem Lehrbuch *De re metallica libri XII* Basel 1556, dt. *Vom Berg- und Hüttenwesen, ed. C. Schniffner,* München 1977, 542: „daemon subterraneus truculentus" – „daemon subterraneus mitis".

geister begründet sein. Eine zentrale Rolle der belebten, unheimlichen Natur dagegen, gleichermassen bedeutsam in Apels *Gespensterbuch* wie in Kinds *Freischütz*-Libretto, kennt die erste *Freischütz*-Quelle nicht [57].

In Johann August Apels *Gespensterbuch* (1810) treten, eingehüllt in ein Umfeld romantisierter Natur, die folgenden, als gespenstisch empfundenen Erscheinungen auf:

1. „ein altes, gebücktes Mütterchen . . . ringsum mit hölzernen Löffeln, Rührkellen und anderem Küchengerät behangen . . .";
2. „Ein Wagen . . . mit einem Sechsgespann und Vorreitern . . .";
3. Ein falscher Uhrschlag einer fernen Turmglocke;
4. Eine wilde Bache, die sich als unverwundbar erweist;
5. Käthchen (= Agathe), verfolgt von der Alten;
6. Ein Reiter auf schwarzem Ross. [58]

Die Abhängigkeit Apels von seiner Quelle wird in dem Parallelismus der Erscheinungen deutlicher, als der stimmungshafte Rahmen der Erzählung vermuten lässt; die auftretenden Erscheinungen werden bei Apel zusätzlich eingebettet in Phänomene wie „lichtscheues Nachtgeflügel", „neblichte Gestalten" und „Eulen und Nachtraben", die durch ihr Flügelschlagen die Schädel und Gebeine auf dem Kreuzweg zum Rasseln bringen. Die Erscheinung des alten Weibes, die Friedrich Kind nach eigener Aussage eliminierte, da sie ihm „für die Bühne zu komisch" schien [59], erhielt in Apels *Gespensterbuch* eine gewisse Legitimation durch ihre Ähnlichkeit mit einer „wahnsinnigen Bettlerin", die „endlich im Irrenhaus eine Versorgung gefunden hatte". [60]

Da der *Freischütze* des Münchner Hofrates Franz Xaver v. Caspar (1812, mit Musik von Carl Borromäus Neuner, nicht aufgeführt) sich durch eine Wolfsschluchtszene auszeichnet [61], die als – unfreiwillige – Parodie der Gespensterromantik Carl Maria v. Webers

57 Ein unheimliches Ambiente wird dagegen durch menschliche Handlung geschaffen; der Berg-Jäger zieht mit seinem Weidemesser einen Kreis, heisst Georg Schmid in den Kreis treten, sich „Mutter= nackend ausziehen und zugleich Gott und die heilige Dreyfaltigkeit verläugnen." (Hasselberg, op. cit., 9).

58 Abgedruckt in: Hasselberg, op. cit.; die folgenden Zitate auf den Seiten 37–40.

59 Brief Kinds an Franz Xaver v. Caspar; cf. Gottfried Mayerhofer, *„Abermals vom Freischützen". Der Münchener „Freischütze" von 1812,* Regensburg 1959, 5.

60 Wohl nur vor dem Hintergrund von Michel Foucaults *Histoire de la folie* (dt. *Wahnsinn und Gesellschaft,* Frankfurt 1969) ist die Entwicklung der Gestalt des alten Weibes in den verschiedenen *Freischütz*-Texten verständlich. Wirklich dämonisch wohl nur innerhalb eines vor-aufklärerischen Weltverständnisses, gewinnt die Gestalt bei Apel gespenstisches Profil allein aus ihrer Ähnlichkeit mit einer wahnsinnigen Bettlerin aus dem Irrenhaus – während F. X. v. Caspar diese Figur aus dramaturgischer Hilflosigkeit mit dem Transport der Kohlenpfanne für den Kugelguss betraut. Rationalisierung des Vernunftgebrauchs und Hospitalisierung des Wahnsinnes im Zeitalter der Aufklärung können als aufeinander bezogene Phänomene verstanden werden; in Kinds und Webers Konzept des Unheimlichen, in welchem dämonische Kräfte sich im Innern des Menschen und in der romantisch begriffenen Natur manifestieren, existierte kein Raum mehr für die Gestalt einer realen Wahnsinnigen.

61 Abgedruckt in: G. Mayerhofer, „Abermals vom Freischützen", 38–42.

Parodie der deutschen romantischen Oper [62] und Franz Grillparzers *Freischütz*-Parodie [63] an Komik noch weit übertrifft, sollen nun direkt die Manifestationen des Unheimlichen innerhalb der „*Freischütz*-Partitur betrachtet werden:

1. „Eine Wolke läuft über den Mondstreif, dass die ganze Gegend nur noch von dem Herdfeuer, den Augen der Eule und dem faulen Holze des Baumes beleuchtet ist."
   Klangfeld auf der Basis von a-moll in den Streichern ohne Kontrabässe; Innenbewegung des Klangfeldes durch Sechzehntel-Wechselnoten in den drei Oberstimmen; Abschluss durch oktavierten Flötenlauf.
   Guss der ersten Kugel.
2. „Waldvögel kommen herunter, setzen sich um das Feuer, hüpfen und flattern."
   Dasselbe Klangfeld, um einen Takt verlängert, darüber Staccati der Flöten, Oboen und Klarinetten.
   Guss der zweiten Kugel.
3. „Ein schwarzer Eber raschelt durchs Gebüsch und jagt wild vorüber."
   B-Dur-Tremolo in Violinen und Violen, darunter eine Fortissimo-Basslinie der tiefen Streicher und Fagotte, intensiviert durch Töne der Bassposaune und des tiefen Klarinettenregisters.
   Guss der dritten Kugel.
4. „Ein Sturm erhebt sich, beugt und bricht Wipfel der Bäume, jagt Funken vom Feuer u.s.w."
   Sturmmusik in d-moll, auf- und abwogende Streicherläufe in Sechzehnteln, dazu – gemäss dem Topos der Sturmszene [64] – Haltetöne der Blasinstrumente und zu Beginn Paukenwirbel. Später Hinzutreten der Flöten.
   Guss der vierten Kugel.
5. „Man hört Rasseln, Peitschengeknall und Pferdegetrappel. Vier feurige, funkenwerfende Räder rollen über die Bühne."
   Triolenfigur in G-Dur auf der G-Saite der zweiten Violinen, Violen und Celli, akzentuiert durch regelmässige Schläge der Oboen, Klarinetten, Hörner, ersten Violinen und Kontrabässe. Später „Blitz"-Läufe der Flöten und ersten Violinen.
   Guss der fünften Kugel.
6. „Hundegebell und Wiehern in der Luft. Nebelgestalten von Jägern zu Fuss und Ross, Hirsche und Hunde ziehen in der Höhe vorüber."
   Vier Hörner (in drei verschiedenen Stimmungen!), zwei Fagotte und Bassposaune blasen „sempre tutto fortissimo possibile", hinzu tritt einstimmiger Männerchor hinter der Szene; es resultiert die rohe Grimasse einer Jagdfanfare.
   Guss der sechsten Kugel.

62 C. M. v. Weber, „Tonkünstlers Leben", C. M. v. Weber, *Kunstansichten, ed. Karl Laux,* Leipzig 1975, 67.

63 Franz Grillparzer, „Der wilde Jäger, Parodie der Wolfsschlucht (1822)", Hasselberg, op. cit., 115 f.

64 Cf. Gudrun Busch, „Die Unwetterszene in der romantischen Oper", H. Becker (ed.), *Die Couleur locale*; zu Weber 190–192.
Die Autorin weist nach, dass der Motivvorrat der Wolfsschlucht noch bis zur Sturmschilderung in Halévys *La Tempesta* (London 1850) nachwirkte (182 f.).

7. „Der ganze Himmel wird schwarze Nacht. Die Gewitter treffen furchtbar zusammen. Flammen schlagen aus der Erde. Irrlichter zeigen sich auf den Bergen u.s.w."
Orchestertutti mit dem aus der Ouverture vertrauten c-moll-Presto, das sich im Moment von Samiels Erscheinen nach fis-moll wendet.
Guss der siebten Kugel.
Fortissimo-Schlussakkord, darauf merkwürdig überhängender Pianissimo-Klang, der quasi als Echo den vermeintlichen Schlussakkord auffängt. [65]

Eine wesentliche Leistung Friedrich Kinds bestand in der Reduktion des szenisch gegenwärtigen Gespensterpersonals – sowie in der Reduktion der Zahl der Freikugeln von ursprünglich 63 auf 7; dieser geringfügige Eingriff, der zudem die Zahl der Freikugeln mit der „Unglückszahl" 7 verband, erlaubte es, den Spuk der Wolfsschlucht der magischen Tätigkeit gemäss in Unterabschnitte zu gliedern. Durch die Verbindung der Spukgestalten mit dem Zusammentreffen zweier Gewitter über der nächtlichen Schlucht wurde ausserdem eine quasi-natürliche Legitimation für das Unheimliche geschaffen, da die von Max und Caspar wahrgenommenen Gestalten – mit Ausnahme Samiels natürlich – als Halluzinationen deutbar wurden [66]. Bedeutsamer als die immanent-szenischen Konsequenzen dieser Modifikationen aber waren die musikalischen: Kind bot Weber eine Handhabe zur musikalischen Realisierung des Gespenstischen, auf die der Komponist durch Ausbreitung typisierender Klänge über die ganze Oper in weit höherem Masse einging, als dies innerhalb des Librettos angelegt war.

Die Wolfsschluchtszene bildet ein Kompendium verzerrter Klänge, erfährt ihre relative musikalische Einheit aber aus den homogenen Erzeugungsprinzipien dieser Klangmischungen. Besondere spieltechnische Anforderungen werden nur den Streichern abverlangt, deren zumeist bewegte Figurationen den Gesamtklang mit jenem Mass an orchestraler Geräuschhaftigkeit anreichern, das vom *Freischütz* an zum unverzichtbaren Bestand der Naturszenen in der Musik des 19. Jahrhunderts zählen sollte [67]. Diese Streicherfigurationen entstammen dem musikalischen Topos der Sturmszene, einer der satztechnisch beständigsten Konventionen der Operngeschichte – man vergegenwärtige sich nur die historische Distanz zwischen J. B. Lullys Opern *Proserpine* (1680) oder *Persée* (1682) [68]

65 Weber, *Der Freischütz*, 243–261.

66 Die Geistererscheinungen werden also fassbar als Projektionen der „Gefährdung" des Menschen durch seine – romantisch begriffene – Subjektivität auf eine romantisierte Natur. Zur Wendung der Spukgestalten in das Innere der handelnden Subjekte vergleiche man:
Anna Brütsch, *Das Libretto der deutschen romantischen Oper, Eine stoffgeschichtliche Studie, Lizentiatsarbeit* Bern 1978, 44 f.

67 Cf. Stefan Kunze, „Naturszenen in Wagners Musikdrama", *Kongressbericht Bonn 1970,* 199–207.
Monika Lichtenfeld, „Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner", Carl Dahlhaus (ed.), *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk,* Regensburg 1970.

68 J. B. Lully, *Proserpine, Tragédie,* Paris 1680 (Ballard), p. 66 ff.
J. B. Lully, *Persée, Tragédie,* Paris 1682 (Ballard), p. 184 f.
Das erste Beispiel bedient sich schneller, rollender Oberstimmenfigurationen zur Schilderung eines Gewitters, das zweite setzt zu diesem Zwecke eine überstark besetzte, bewegte Bassstimme ein.

und Aribert Reimanns *Lear* (1978)[69]. Die spezifische Aufgabe, die die Satztechnik der Wolfsschluchtszene an den Komponisten stellte, konnte freilich nicht gänzlich innerhalb der Konventionen der Sturmszene gelöst werden. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bildete nämlich eine Sturmszene – wie sie exemplarisch etwa in L. Cherubinis *Médée* (1797) begegnet – eine kontinuierliche Steigerungsanlage mit wenig individualisierter Klangwelt. C. M. v. Webers kompositorische Aufgabe bestand in der Verschmelzung werkhaft individuierter Klangchiffren, d. h. verzerrter Klänge, mit dem satztechnischen Repertoire der Sturmszene[70]. Die Individualität der einzelnen Klangfelder wurde daher erkauft durch den Verzicht auf eine Kontinuität des musikalischen Verlaufes; aus der Addition einzelner „Klang-Bilder" entstand die Wolfsschluchtszene:

> Aus Bildchen, fast streifenhaft wie im Film, ist auch die Wolfsschlucht komponiert, deren jedes eine Situation oder eine Gespenstererscheinung begleitet. Gerade durch diese Zurückhaltung, durch die Beschränkung auf Bühnenmusik, den Verzicht auf die Idee des grossen durchlaufenden Finales wie jenes im zweiten *Figaro*-Akt oder in der Kerkerszene, hat das Kernstück des *Freischütz* seine bezwingende Originalität. Ohne Angst vertraut es der Flucht der Bilder sich an. Symphonische Ansprüche wären im Singspiel weder einzulösen, noch vertrügen sie sich mit den Farben der wechselnden Augenblicke – einer Höllenvision aus Biedermeierminiaturen. Um dieselben Jahre, in denen der *Freischütz* komponiert ward, hat man das Kaleidoskop erfunden; etwas von dem Bedürfnis, das jene Erfindung herbeizitierte, ist in der Wolfsschlucht Musik geworden.[71]

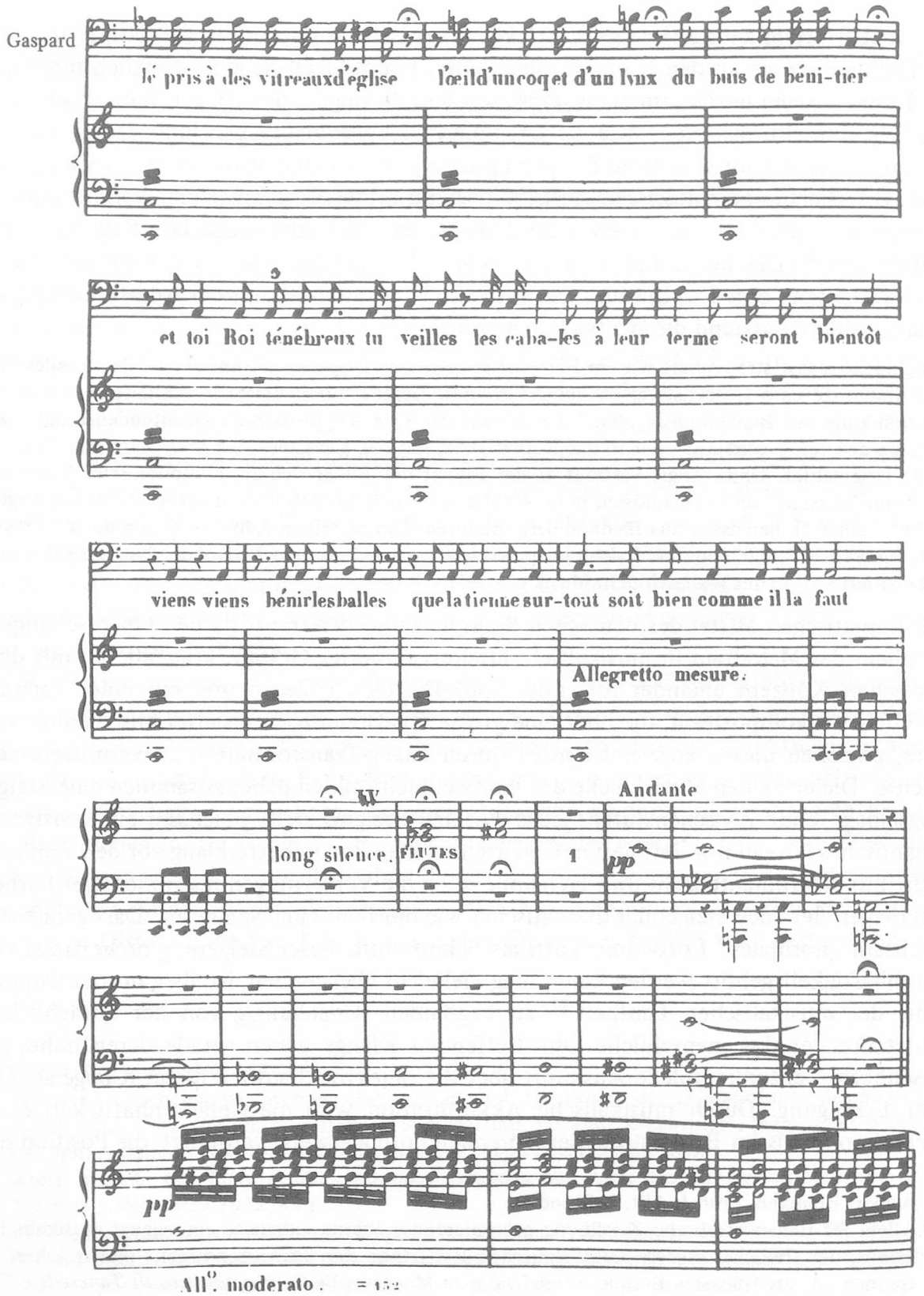
Die dramatischen Mittel des deutschen Singspiels und der französischen Opéra comique, vor allem das Melodram in musikalisch durchorganisierter Gestalt, koinzidieren mit dem szenischen Konzept einander folgender Spuk-Einzelereignisse – und mit einer Technik der Orchesterkomposition, die über eine grosse Palette individualisierter Mischklänge verfügte, zwischen diesen aber noch nicht durch Klang-Transformation zu vermitteln vermochte. Die einzelnen Musikstücke der Wolfsschlucht bilden daher zusammen eine Steigerungsanlage ohne Zwischenstufen; jedes einzelne Ereignis stellt gleichsam ein konstantes dynamisches Niveau mit definierten Geräuschanteilen im Orchesterklang vor den Zuhörer. Nicht nur Instrumentenzahl und Dynamik, auch die Verzerrungen instrumentaler Farben unterliegen der Idee steigender dramatischer wie musikalischer Spannung. Dass gerade ein gleichsam „normales" Fortissimo-Tutti als Schlussstufe dieser Steigerung orchestraler Geräuschhaftigkeit gehört werden kann, mag vielleicht überraschen, ist aber aus der Doppelnatur der musikalischen Lautheit[72] zu begründen. Unabhängig von der tatsächlichen Lautstärke der das menschliche Ohr treffenden Klänge geben gerade deren hohe, geräuschhafte Teiltonkomplexe Auskunft über die objektive Lautheit dieser Klänge am Ort ihrer Erzeugung. Durch musikalische Akkulturation wird die Geräuschhaftigkeit eines Fortissimo-Tuttis im Bewusstsein der Hörenden normalerweise verdrängt; die Position des

69 Aribert Reimann, *Lear,* I. Akt, 3. Szene.

70 Allein für die musikalische Zeichnung galoppierender Pferde existierte ein eigener musikalischer Topos, der freilich von dem satztechnischen Repertoire der Sturmszene nicht immer scharf zu trennen ist; als frühestes Beispiel vergleiche man Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624).

71 Th. W. Adorno, „Bilderwelt des Freischütz", *Moments musicaux,* Frankfurt 1964, 44.

72 Cf. Hans Peter Reinecke, *Über den doppelten Sinn des Lautheitsbegriffes beim musikalischen Hören,* Phil. Diss. Hamburg 1953, (Ms.)



Notenbeispiel 7

Hector Berlioz/C. M. v. Weber, Recitatives to Freischütz, Complete Works, Vol. XXI, New York o. J., p. 120.

abschliessenden Tuttisatzes der Wolfsschlucht aber am Ende einer Steigerung klanglicher Verzerrung bringt diese Tatsache den Hörern zum Bewusstsein und bewirkt, dass ein strukturell beinahe identischer musikalischer Satz [73] in Ouverture und Wolfsschlucht verschieden rezipiert werden kann. Die klangfarbliche Verfremdung einzelner Instrumentaltöne rekurriert also in hohem Masse auf die Umgebung des beschädigten Klangereignisses sowie auf allgemeine Hörgewohnheiten; beschädigte Klänge werden als solche nur wahrgenommen innerhalb eines Bezugsrahmens zeittypischer Hörgewohnheiten [74].

Als extremes Gegenbeispiel zur Steigerung der Geräuschhaftigkeit im Laufe der Spukerscheinungen der Wolfsschlucht mag das in Notenbeispiel 7 reproduzierte Solo zweier Flöten dienen, das in H. Berlioz' Bearbeitung des *Freischütz* für seine Inszenierung an der Pariser Opéra Caspars Kugelsegen beschliesst. Bei Weber dienten die beiden Grossterzen der Flöten zur Untermalung des gesprochenen Kugelsegens; Berlioz isolierte den Klangeffekt vollständig und verschärfte den Gegensatz der Klangfarben durch die Aufeinanderfolge des dumpfen Paukentones, der Caspars Rezitativ grundiert, der querständigen, hohl klingenden Terzen in tiefer Flötenlage und der Samiel-Klangchiffre. Die Töne der tiefen Flötenlage besitzen – vom individuell sehr variablen Blasgeräusch abgesehen – weitgehend Sinuscharakter, repräsentieren also relativ zu anderen Instrumentaltönen eher eine Schwundstufe an Geräuschhaftigkeit. Ihre Wirkung als Sonderfarbe beziehen sie an dieser Stelle aus der Seltenheit dieser spezifischen Verwendung [75] – und aus der klangfarblich-strukturellen Eingebundenheit der tiefen Flötenterzen in eine Folge isolierter, relativ zum Ambitus der jeweiligen Instrumente tiefer Klänge und Klangmischungen [76].

War die Samiel-Klangchiffre gekennzeichnet durch die Düsterkeit dieses Additionsproduktes verschiedener, zumeist leicht verfremdeter Instrumentaltöne, so begegnet schon im Frühwerk von Hector Berlioz ein Verfahren, das für die Instrumentationstechnik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts konstitutiv werden sollte: Zu einem selbst bereits geräuschhaften Klang werden durch rein klangfarblich motivierten Einsatz von Schlaginstrumenten Geräuschspektren addiert. Notenbeispiel 8 aus Berlioz' Ouverture *Les Francs Juges* (komponiert 1826) zeigt ein solistisch einsetzendes Bratschentremolo, dessen Geräuschhaftigkeit durch einen leisen Schlag mit einem Schwammschlegel auf ein gehängtes Becken intensiviert wird. Das Resultat ist nicht eigentlich als Mischklang zu bezeichnen, denn dem Beckenschlag ist ja keine bestimmte Tonhöhe zu eigen, die in das

73 Gegenüber dem ersten und zweiten Auftreten dieses Presto-Teiles ist die Version der Wolfsschlucht durch die Mitwirkung zweier Piccoloflöten klanglich schärfer.

74 Avancierte Werke affizieren natürlich wiederum den kategorialen Rahmen des in einer Zeit Üblichen und Möglichen, so dass die Wahrnehmung einer Klangfarbe in einer bestimmten Komposition – definierbar als Wechselwirkung von kategorialem Rahmen und individueller Werkstruktur – sich im Hin- und Hergang zwischen Werk und geschichtlichem Horizont beständig neu konstituiert.

75 Man vergleiche diese Flötenverwendung mit einer Passage aus Meyerbeers *Prophète* (uraufgeführt 1849): Zur Vergegenwärtigung von Jeans Traumvision zukünftiger Macht tritt das Prophetenthema im tiefen Unisono zweier Flöten auf. (Partition, Brandus et Cie. / Troupenas et Cie., Paris o. J., 112).

76 In dieser Abfolge bewahrheitet sich empirisch die in Instrumentationslehren um 1900 häufige Regel der „Registerrelativität": Ein Ton wird mit einem anderen als zusammenhängend empfunden (etwa bei Ablösung eines Instrumentes durch ein anderes), wenn die Position dieser Töne innerhalb des Ambitus' beider Instrumente ähnlich ist.

Klangresultat einginge; eher wäre von Geräuschsynthese zu sprechen, die sich des verfügbaren Instrumentariums zwar bedient, dessen satztechnische Funktionen aber verwandelt. Für diese Art der Schlagzeugverwendung bildete sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte ein gewisser Kanon; Verwandtschaften in den Lagen wichtiger Obertonkomplexe der Instrumente mit bestimmter Tonhöhe und der tonhöhenlosen Schlaginstrumente beförderten die Entstehung typisierter Kombinationen. Notenbeispiel 9 aus dem Vorspiel zum „Choeur d'ombres" in Berlioz' *Lélio ou le retour à la vie* (1831) veranschaulicht die Ausdehnung dieses Satzprinzips auf das Tamtam, das in dieser Komposition erstmals zur Klangfärbung tiefer Bläserakkorde (Posaunen, Fagotte, Hörner, Klarinetten) herangezogen wurde. Unter dem Gesichtspunkt instrumentatorischer Technik ist dieses Beispiel als eng verwandt mit Notenbeispiel 11 aus R. Strauss' *Salome* (1905) zu bezeichnen – freilich nur dann, wenn man von den verschiedenen klangfarbenästhetischen Implikationen abstrahiert.

Besonders instruktiv ist es, die Genese der Koppelung von Piccoloflöte und Beckenschlag zu verfolgen, die in Berlioz' Schaffen zur Charakteristik des Mephistopheles Verwendung fand. In seiner Instrumentationslehre lobte Berlioz das „teuflische Hohngelächter der beiden kleinen Flöten" in Caspars Trinklied (Weber, *Freischütz,* I. Akt, Nr. 4) und beschrieb die erste Verwendung eines kurzen Piccololaufes in Kombination mit einem Beckenschlag, die in Spontinis nachkomponiertem Bacchanale zu Salieris Oper *Les Danaïdes* (1817) auftritt:

> Niemand hatte bis dahin die sonderbare Sympathie geahnt, welche in solchem Falle zwischen diesen beiden, voneinander so verschiedenen Instrumenten besteht. Das schneidet und verwundet augenblicklich, wie ein Dolchstoss.[77]

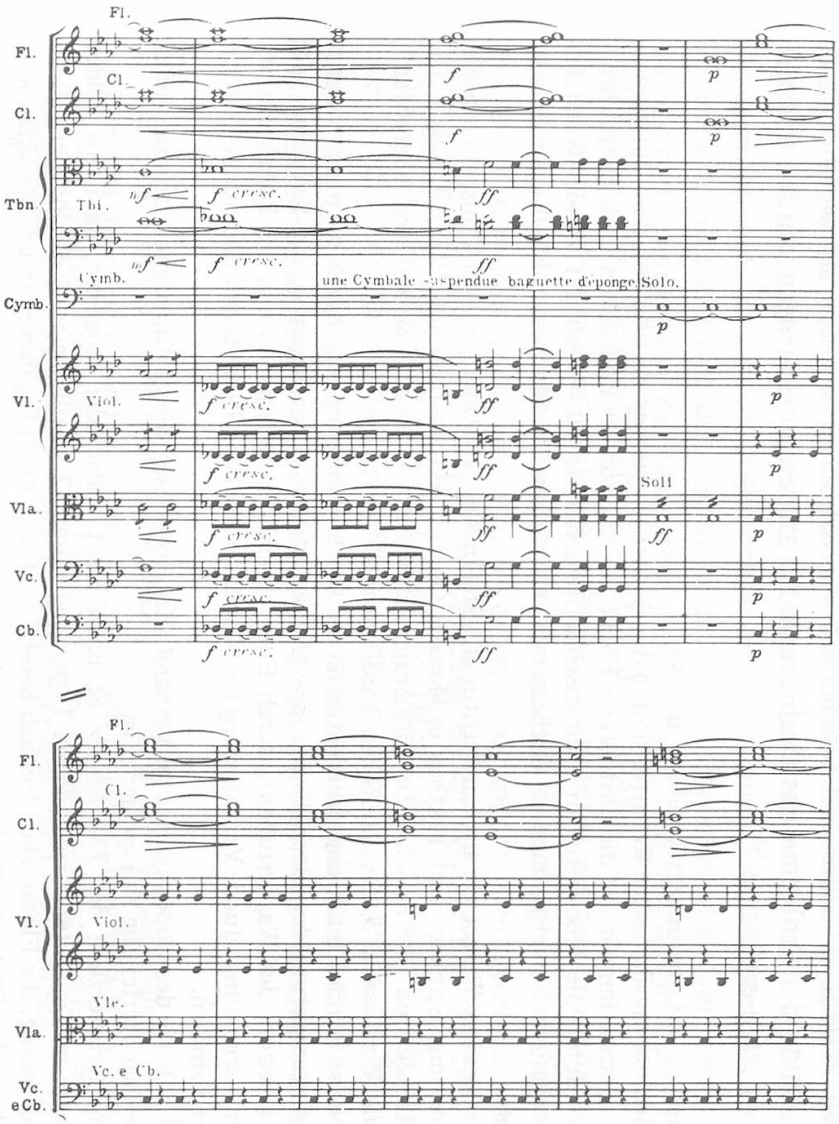
Während diese Schlagzeugverwendung aber im Bacchanale der *Danaïdes* durchaus in der Tradition regelmässiger Schlagfolgen stand, wie sie in den Balletteinlagen der französischen Oper üblich waren, und während dort die Beckenschläge durch das volle Orchester in ihrer Zuordnung zu den Piccoloflöten klanglich neutralisiert wurden, isolierte Berlioz für die Auftritte des Mephistopheles in der *Damnation de Faust* (1846) die Klangkombination von Piccolo und Beckenschlag; im Klangraum oberhalb der eingestrichenen Oktave erklingen Piccolo, zwei Flöten und Beckenschlag allein [78]. Das Hohngelächter der beiden Piccoli, die in Webers *Freischütz* ohne die klangliche Unterstützung durch zwei Flöten Verwendung fanden, wurde für die *Damnation de Faust* transformiert in ein Klang-Aggregat aus drei Tönen und einem Geräusch, das sich als intentionale Einheit präsentiert.

An den beschriebenen Beispielen wird eine allgemeine Tendenz des Orchestersatzes im 19. Jahrhundert deutlich: Aufgaben, die im Orchester des 18. Jahrhunderts *einer* Instrumentalstimme zukamen, wurden mit zunehmender Ausdifferenzierung der Klangfarben-

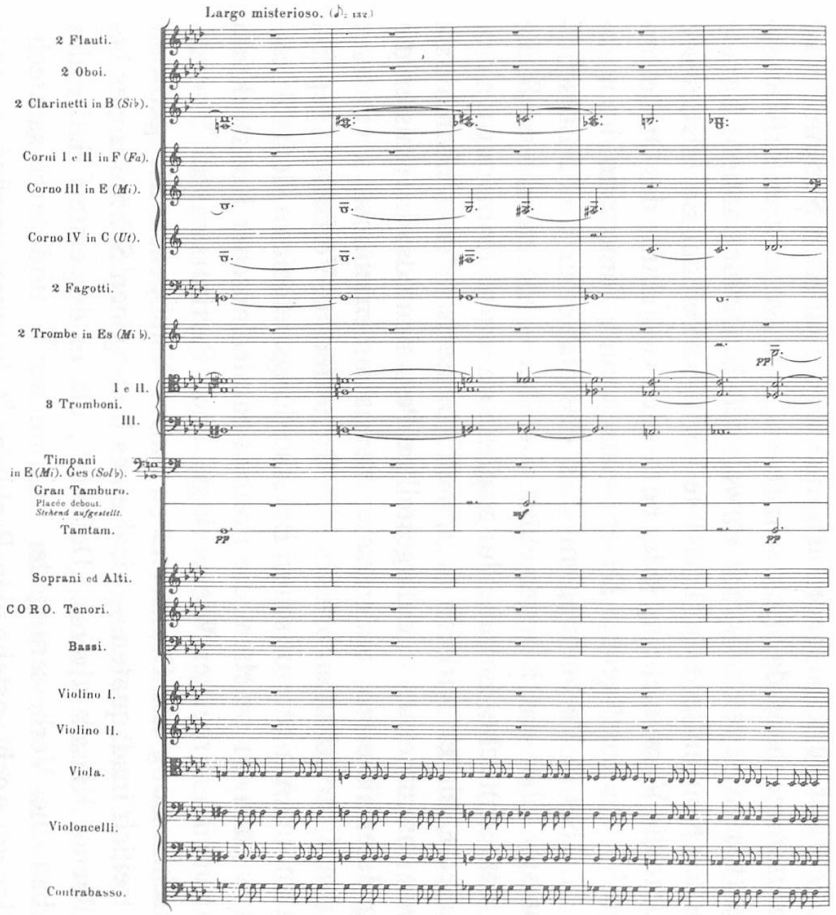
77 Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre,* 254.

78 H. Berlioz, *La Damnation de Faust,* ETP, Zürich 1964, 100; Parallelstellen auf den Seiten 139 und 242.

Ein Übergangsstadium zwischen den beiden Verwendungsformen der Klangkombination Piccoli/Beckenschlag weist die Ouverture *Les Francs Juges* (1826) auf: Zwei Piccoli, Becken- und Paukenschlag verbinden sich mit Akzenten der Hörner und Trompeten. (Eulenburg-TP, 41 ff.).



Notenbeispiel 8
Hector Berlioz, Les Francs Juges, Ouverture, Eulenburg-TP, p. 26.



Notenbeispiel 9
Hector Berlioz, Lélio, ou le retour à la vie, ed. Malherbe/Weingartner, Leipzig 1903, p. 60.

organisation verteilt auf die Parte verschiedener Instrumente; die einzelne Stimme büsste ihren musikalischen Sinnzusammenhang dadurch schrittweise ein, wurde zum Erfüllungsgehilfen einer vom Dirigenten quasi zentralistisch verwalteten Klangimagination. Gerade die freie, von satztechnischen Konventionen unbelastete Verfügbarkeit der Einzelstimmen eines Orchestersatzes bildete die Voraussetzung jeder bewussten Gestaltung des Orchesterklanges; „Instrumentation" als bewusst geübte Determination einer Dimension des musikalischen Satzes ist nur denkbar in Verbindung mit dem Postulat einer realen Entscheidungsgewalt des Komponisten über das Klangergebnis. Da aber – wie an anderer Stelle gezeigt wurde [79] – der satztechnische Entscheidungsspielraum eines Komponisten vor 1800 zumeist grösser scheint, als er wirklich war, weil einerseits in szenischer Musik typisierte Zuordnungen von Instrumenten und dargestellten Personen oder Ereignissen die Instrumentenverwendung determinierten, andererseits die Instrumentalmusik noch stark von den Topoi eines an den Einzelstimmen orientierten Orchestersatz-Verfahrens geprägt erscheint, muss der Beginn instrumentatorischer Entscheidungsfreiheit in dem historischen Moment angesetzt werden, in welchem die Freiheit satztechnischer Konstruktion beliebiger Klangkombinationen – Erbe der Wiener klassischen Partiturstruktur [80] – zusammentraf mit der Verschmelzung des Orchesters zu einem homogenen Klangkörper. Unter dem – historisch freilich inadäquaten – Ideal eines homogenen Schönklanges besass das Orchester der Wiener Klassik diverse „Defekte", die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch bauliche Verbesserung der Instrumente [81] und durch satztechnische Bewältigung der danach noch anstehenden Probleme [82] beseitigt wurden. Es mag nicht verfehlt erscheinen, die Partitur von R. Wagners *Lohengrin* (beendet 1848) als Repräsentanten derjenigen Stufe von Orchesterkomposition zu wählen, auf welcher beide Wege zur Lösung der Probleme des Orchestersatzes zugleich beschritten wurden und sich in ihren Resultaten ergänzten [83].

79 J. Maehder, op. cit., besonders Kapitel V und VI.

80 Da das Medium musikalischer Konstruktion in der Wiener klassischen Partitur von dem Zusammenhang der Einzelstimmen auf die abstraktere Ebene der harmonisch-metrischen Kadenzstruktur – überformt durch die Mikrostruktur thematisch-motivischer Arbeit – verlagert wurde, verletzten diskontinuierliche Einzelstimmen im Orchestersatz nicht länger die Normen musikalischen Zusammenhanges.
Zur Struktur einer Wiener klassischen Partitur cf.: Stefan Kunze, „Über das Verhältnis von musikalisch autonomer Struktur und Textbau in Mozarts Opern", *Mozart-Jahrbuch 1973/74;* ders., „Die Wiener Klassik und ihre Epoche, Zur Situierung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven", *Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma; Studi musicali* VII (1978).

81 Beispielsweise durch Einführung der Ventile für die Blechblasinstrumente, durch die damit verbundene Homogenisierung der Blechbläsergruppe (Neukonstruktion der Basstuba, der Saxhörner, der Cornets à piston, der Wagnertuben), durch Entwicklung der Pedalpauke und der Pedalharfe mit doppelter Verrückung, durch Verbesserung der Applikatur bei den Holzbläsern und durch Erweiterung ihrer Familien.

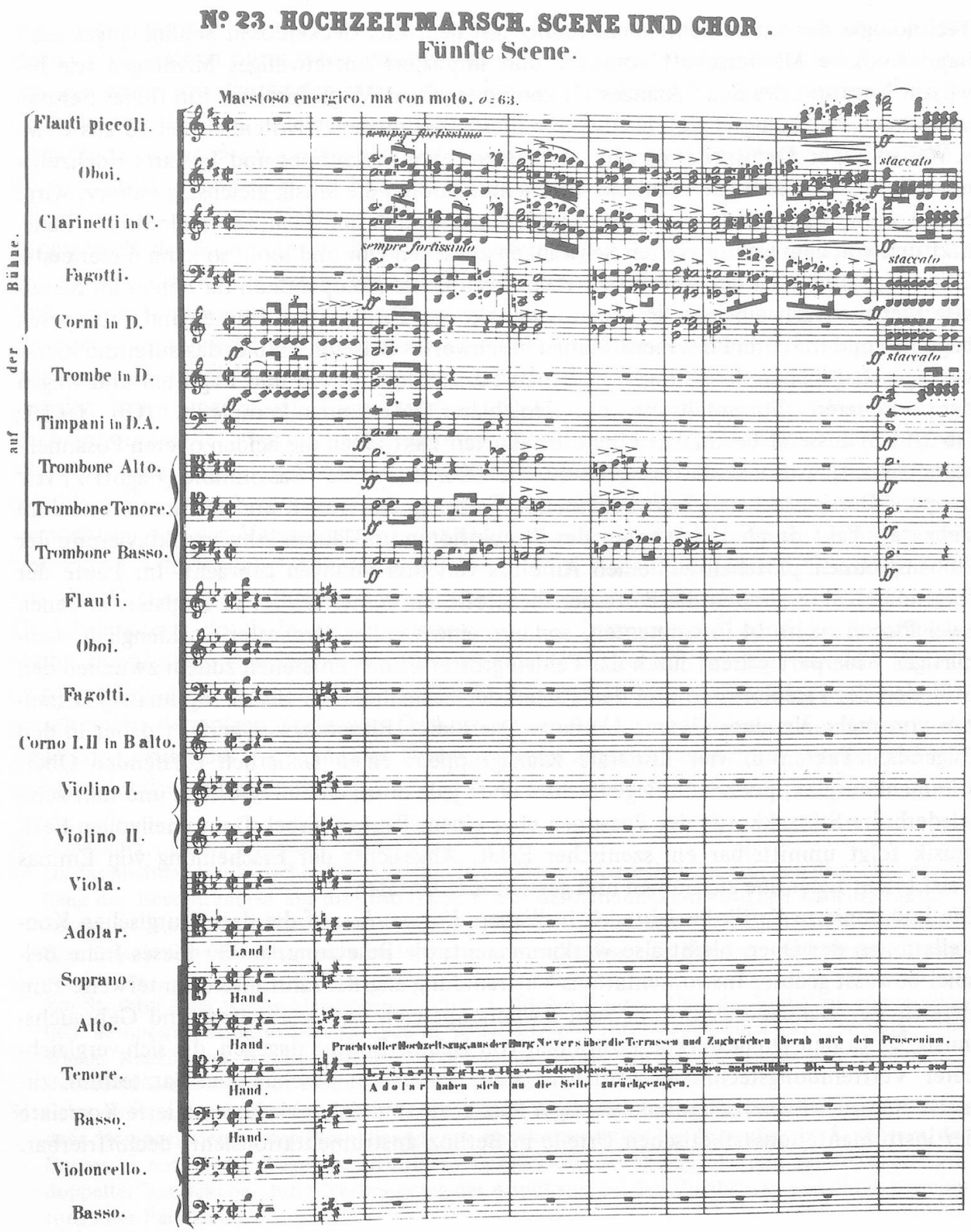
82 Etwa die Schärfe des Oboenklanges im Verband aller Holzbläser, die in Pianissimosätzen nur durch geeignete Lagenverteilung zu kaschieren ist.

83 Die Orchesterbesetzung des *Tannhäuser* ist noch nicht vollständig homogen, da 1) die beiden Hörnerpaare im Orchester verschiedenen Typen angehören (2 Ventilhörner, 2 Waldhörner), 2) die Holzbläser paarig, die Flöten aber dreifach besetzt sind, und da 3) Englischhorn und Bassklarinette noch nicht in den Orchestersatz integriert erscheinen.

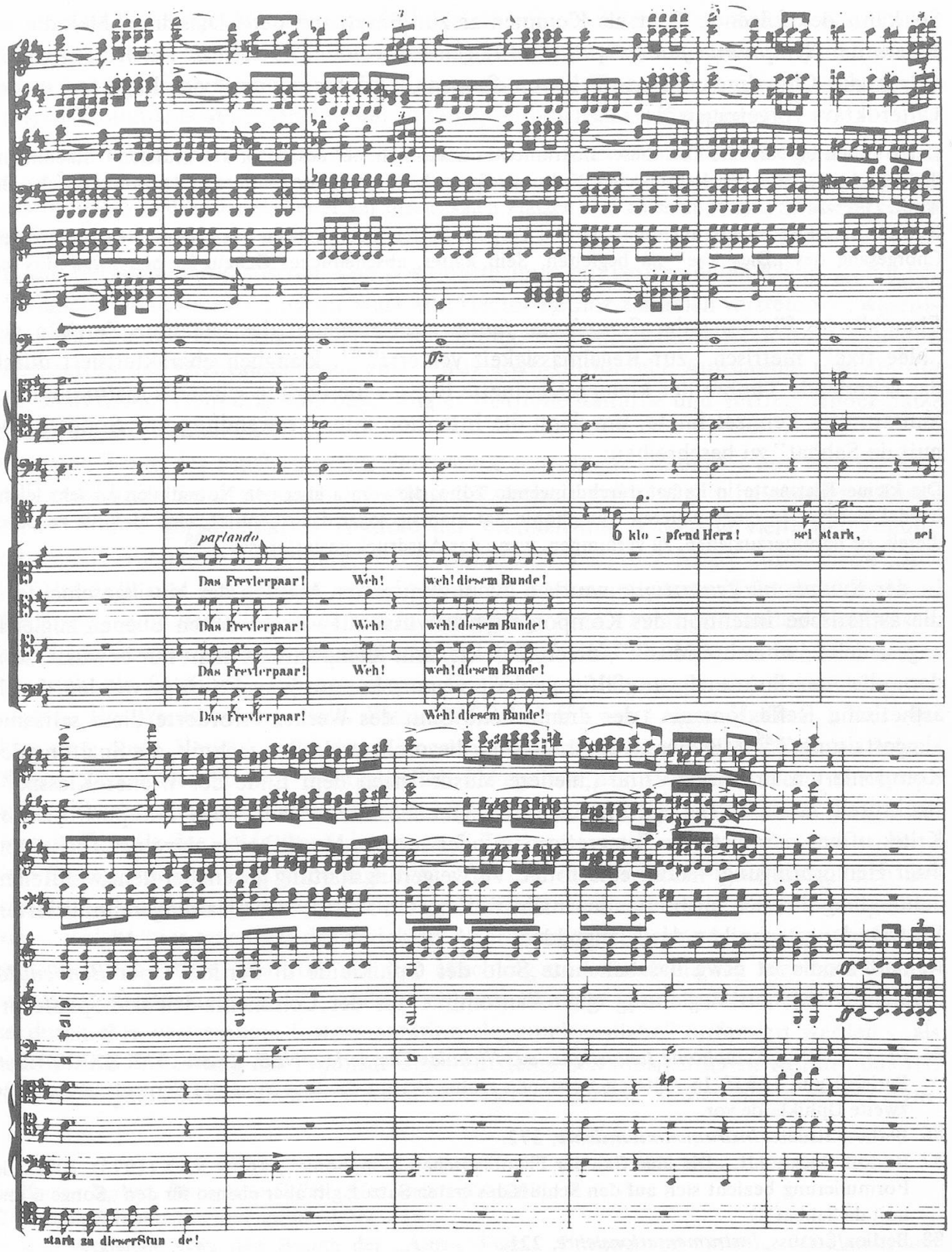
Technologie der Instrumentenbehandlung mit dem Ziel fleckenlosen Schönklanges setzt handwerkliche Meisterschaft voraus – und impliziert unfreiwilliges Misslingen wie bewusste Negation des Schönklanges als kompositorische Möglichkeiten. Ein frühes Beispiel intentional beschädigter Satztechnik für Blasorchester bietet Notenbeispiel 10 aus C. M. v. Webers Oper *Euryanthe;* es zeigt den Beginn von Eglantines und Lysiarts Hochzeitsmarsch, dessen glänzende szenische Erscheinung durch die Musik gleichsam entlarvt wird. Selbst wenn man absieht von dem gezwungenen Modulationsplan, von melodischer Banalität und von dem unmotivierten Schwanken zwischen Dur und Moll, so kann dieser erste, 22-taktige Abschnitt der vierteiligen Bühnenmusik als Kompendium für Fehler im Bläsersatz dienen. Nach einer einleitenden, zweitaktigen Fanfare der Hörner und Trompeten beginnt ein durch drei Posaunenstimmen beschwertes Bläserensemble, das aufgrund merkwürdiger Lagenüberschneidungen zwischen Posaunen, Hörnern und Fagotten und wegen der verqueren Stimmführung des Holzbläser-Oberstimmenkomplexes (Ob 1/Cl 1; Ob 2/Cl 2) äusserst beschädigt klingt. Im fünften Takt fallen die beiden oberen Posaunenstimmen aus, während die Bassposaune die *Ober*oktave der Bassstimme (Fagott 2) verdoppelt. Der im sechsten Takt beginnende Terzgang der Oboen und Klarinetten wird im siebenten Takt durch Hinzutreten der Piccoloflöten und durch Abwärtsoktavierung der Oboenstimmen plötzlich auf einen Ambitus von drei Oktaven gebracht. Im Laufe der folgenden Takte geraten die Parte der Piccoloflöten immer wieder in Register, in denen zwei Piccoli nicht 14 Instrumenten, sondern einem vollen Orchester ein klanglich ebenbürtiger Widerpart wären; durch das Fehlen grosser Flöten entstehen zudem zwischen den Stimmen der Piccoloflöten und den Parten der nächsthöheren Bläser regelmässig Distanzen von mehr als einer Oktave Umfang. Das kleine Blasorchester zerfällt daher in den folgenden Takten in vier disparate Klanggruppen: einen lächerlich pfeifenden Oberstimmenkomplex, pochende Begleitachtel ohne jede musikalische Substanz und taktweise wiederholte Stützakkorde der Posaunen über einem Paukenwirbel. Der unheilvollen Festmusik folgt unmittelbar ein szenischer Eclat: Angesichts der Erscheinung von Emmas Geist bricht Eglantine zusammen und gesteht ihre Untaten.

Die komponierte Kritik bezieht sich in Webers *Euryanthe* auf die dramaturgischen Konstellationen der Oper, bleibt also werkimmanent; die Besetzung, an der dieses frühe Beispiel bewusst geübter Instrumentations-Verfremdung angriff, zählt interessanterweise zum Bereich der Bühnenmusik, d. h. zum Zwischenbereich von werkhafter und Gebrauchsmusik [84]. In den Orchesterkompositionen von Hector Berlioz dagegen, die sich vergleichbarer Verfremdungstechniken bedienen, steht hinter der beschädigten Satztechnik zumeist eine Idee ästhetisch minderwertiger Musik; sie sind daher als komponierte Korrelate der instrumentationsästhetischen Urteile in Berlioz' Instrumentationslehre dechiffrierbar.

84 Schon das Instrumentarium der Bühnenmusik in der Oper des 19. Jahrhunderts verrät deutlich die Herkunft dieser noch nicht völlig durchorganisierten Schicht halb-werkhafter Musik; in der Notation der „banda" der italienischen Oper dieser Zeit als Klavierauszug innerhalb der Partitur findet die Stellung der Bühnenmusik zwischen werkhafter und funktionaler Musik ihren sinnfälligsten Ausdruck.



Notenbeispiel 10 a
C. M. v. Weber, Euryanthe, Berlin (Schlesinger) 1866, p. 286.



Notenbeispiel 10 b
C. M. v. Weber, Euryanthe, Berlin (Schlesinger) 1866, p. 287.

So kann der folgende Text als Kommentar zur Besetzung der „Dies irae"-Melodie im Finale der *Symphonie fantastique* (1830) gelesen werden; in Berlioz' Partiturautograph wurde die Choralmelodie nämlich von Serpent, Ophikleïde und vier Fagotten in der Unteroktave vorgetragen [85]:

Der wirklich barbarische Ton dieses Instrumentes hätte sich viel besser für den blutigen Götzendienst der Druiden, als für den katholischen Kultus geeignet, bei dem es noch immer in Anwendung gebracht wird,. . .
Nur der eine Fall ist auszunehmen, wo der Serpent in den Totenmessen dazu dient, den furchtbaren Chorgesang des „Dies irae" zu begleiten. Sein kaltes, abscheuliches Geheul ist hier zweifellos am Platze . . .[86]

Ebenfalls im Finalsatz der *Symphonie fantastique* erscheint das bekannte Zerrbild der „idée fixe", metrisch „zur Regelmässigkeit verzerrt" [87], klanglich charakterisiert durch das schreiende Timbre der kleinen Klarinette in Es – die Berlioz selbst als Instrument der Militärmusik kennzeichnete, um dann die Intention ihrer Verwendung im „Songe d'une nuit du Sabbat" zu beschreiben:

Die kleine Klarinette in Es hat durchdringende Töne, die vom a über den Notenlinien an sehr leicht unedel werden. In einer neueren Symphonie hat man sie sogar dazu benutzt, eine Melodie zu parodieren, sie herunterzuziehen, zu verlumpen, wenn der Ausdruck gestattet ist;. . .[88]

In der *Symphonie fantastique* wurde – wohl zum ersten Male in der Musikgeschichte – die ästhetische Intention des Komponierten bewusst auf verschiedenen Ebenen zugleich angesiedelt; „schlechte Musik", deren Defekte dem Komponisten nicht nur bewusst, sondern die von ihm auch sorgfältig geplant waren, konnte gerechtfertigt werden durch ästhetische Reflexion: „. . . der dramatische Sinn des Werkes erforderte diese seltsame Umgestaltung." [89] Mit diesem Werk begann die orchestrale Satztechnik, die Spaltung des Komponierten in „hohe" und „niedere Musik" nach dem Ende der Wiener Klassik [90] strukturell zu reflektieren. Grundsätzlich standen dazu zwei Wege kompositorischer Kritik offen: parodistische Integration „minderwertiger Musik" oder einzelner Techniken ihrer Hervorbringung – oder eine totale Verweigerungshaltung gegenüber dem wohlfeilen Schönklang der sich ausbreitenden nicht-werkhaften Musik; beide Haltungen implizierten Verfremdungstechniken des Klangbildes.
Reine Parodie ist etwa das bekannte Solo der Ophikleïde in Berlioz' Oper *Benvenuto Cellini* (1838); zur Begleitung einer Pantomime aus der Commedia-dell'arte-Sphäre er-

85 Cf. H. Berlioz, *Symphonie fantastique, ed. Nicholas Temperley, NBE,* Kassel 1972, XXXIV (Krit. Bericht) und 128 ff. In späteren Versionen schlug Berlioz die Ersetzung des Serpentes durch eine zweite Ophikleïde vor.
86 Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre,* 372.
87 Rudolf Bockholdt, „Die idée fixe der Phantastischen Symphonie", *AfMw* XXX (1973), 200. (Die Formulierung bezieht sich auf den Schluss des ersten Satzes, gilt aber ebenso für den „Songe d'une nuit de Sabbat".)
88 Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre,* 221.
89 loc. cit.
90 Th. W. Adorno, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", Th. W. Adorno, *Dissonanzen,* Göttingen 1956, 12: „Nach der ‚Zauberflöte' haben ernste und leichte Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen."

klingt eine tanzartige Melodie der Ophikleïde mit abschliessender Kadenz und Triller (!)[91], begleitet von tiefen Streichern und einförmigen Schlägen der grossen Trommel auf gutem Taktteil. Der Kommentar des Komponisten zu dieser Art von Verwendung der Grossen Trommel lässt keinen Zweifel an seiner parodistischen Intention:

Die Art von Musik, welche dabei zu Stande kommt, wirkt – jedes Glanzes beraubt – geradezu trivial und ist höchstens gut genug, um Affen tanzen zu lassen, oder die Kunststücke der Taschenspieler, Bajazzos, Säbel- und Schlangenfresser auf öffentlichen Plätzen und an schmutzigen Strassenecken zu begleiten.[92]

Weitere Beispiele parodistischer Kompositionstechnik mit verfremdeten Klängen oder beschädigtem Orchestersatz sind im Werk von Hector Berlioz zahlreich vertreten[93]; wesentlicher als ihre Beschreibung ist die Beobachtung, dass mit seinem Werk die allgemeine Organisation des Orchesterklanges eine musikalisch-strukturelle Autonomie gewann, die eine analytische Trennung von beschädigter Instrumentalfarbe und verfremdender Satztechnik sinnlos werden lässt.

Die ersten Takte des Finalsatzes der *Symphonie fantastique* („Songe d'une nuit du Sabbat") etwa lösen die diastematisch fassbare Satztechnik vollständig in beschädigten Klang auf; ein hohes, geräuschhaftes Tremolo der Violinen und Violen in vielfacher Teilung kontrastiert mit einer Paukenterz, deren dumpf-unbestimmter Klang durch einen „Anlauf" der Celli und Kontrabässe erreicht wird. Im dritten und vierten Takt gerät das hohe Klangband tremolierender Streicher in Bewegung; über einem stützenden Holzbläserakkord löst es sich zuerst in einzelne Fetzen auf und sinkt dann ab, um in einem tiefen, nur noch als Geräusch wahrnehmbaren Grollen der Violoncelli und Kontrabässe zu münden. Die Wiederholung dieser Passage (Takt 12 ff.) setzt einen Halbton höher ein, ohne dass diese Verschiebung der Klangereignisse im Tonraum satztechnische Folgen zeitigte. Den ersten in den musikalischen Kategorien des 19. Jahrhunderts überhaupt beschreibbaren Abschnitt dieses Satzes der *Symphonie fantastique* bildet dann die grimassierende Parodie der „idée fixe" durch die C-Klarinette; nach einem Orchestertutti wird diese Passage von der Es-Klarinette aufgegriffen und intensiviert in ihrer klanglichen Deformation. Musikalische Satztechnik – traditionell verstanden als Tonhöhenorganisation – weicht hier einerseits der variablen Anordnung klanglicher Aggregatzustände, deren unverwechselbare Identität aus der Mischung und Beschädigung einzelner Instrumentalklangfarben resultiert[94], andererseits der Montage quasi traditioneller Tonsätze, die durch ihre verfremdete Instrumentation als „uneigentliche" diffamiert werden – als Parodie und Entlarvung der Produkte einer entstehenden musikalischen Kulturindustrie. Richard Wagners Kritik an den Werken von Hector Berlioz, insbesondere an der Sym-

91 Hector Berlioz, *Benvenuto Cellini, Alte Berlioz-GA,* 258.

92 Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre,* 418.

93 Man vergleiche etwa den Beginn der „Amen"-Fuge – Unisono von Chorbass, Violoncelli und Basstuba – aus *La Damnation de Faust* (Eulenburg-TP, 134).

94 Cf. Jürgen Maehder, op. cit., 356–360. (Darstellung der verschiedenen Schichten von Räumlichkeit in der Musik von Berlioz.) Man vergleiche auch: Michel Guiomar, *Le masque et le phantasme, L'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Hector Berlioz,* Paris 1970.

phonie fantastique, beruhte – neben der durch den Systemzwang von Wagners Geschichtskonstruktion ausgelösten, notwendigerweise negativen Reaktion auf die Zugehörigkeit seiner bedeutendsten Werke zum Bereich der „absoluten Musik" [95] – auf einer idiosynkratischen Abwehr jeder Deformation werkhafter Totalität:

Nach Tisch besprachen wir Berlioz' Kunst, und R. sagt: „Wie in Hugo ein grobes Missverständnis Shakespeare's obwaltet, so in Berlioz ein Missverständnis Beethoven's; hier und dort wird grelle Beleuchtung des Details zur Hauptsache." [96]

Dem Musiker der Phantasmagorie [97], dem Theaterpraktiker der totalen Illusion musste ein Montageverfahren wie in Berlioz' *Lélio ou le retour à la vie,* das die Einheit des musikalischen Materiales, die Autonomie des Kunstwerkes und die Möglichkeit ästhetischer Identifikation der Zuschauer mit dem szenischen Geschehen gleichermassen destruiert [98], als künstlerische Häresie erscheinen. Im Gegensatz zur Musik von Berlioz, die die Brüche zwischen technologischer Avanciertheit ihrer Orchestersprache und zeitgebundenem Formniveau [99] nicht verdeckt, sondern in der Gestalt des „imprévu" präsentiert, ist „die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts . . . das Formgesetz Richard Wagners". [100]

Die technischen wie ästhetischen Aspekte des Orchesterklanges in den Werken Wagners wurden bereits mehrfach unter dem Gesichtspunkt der Klangproduktion untersucht [101]; die Orchesterbehandlung seiner romantischen Opern bis *Lohengrin* ist beschreibbar als Entwicklungsgang zu einer bruchlosen Beherrschung der Klangtotale des Orchesters, verknüpft mit der allmählichen Ent-Individualisierung des Einzelinstrumentes. Innerhalb einer Satztechnik, die die Totalität des Werkes herbeizuzwingen suchte, war dem verfremdeten Klang ein zugleich weites und beschränktes Feld zugemessen: Er wurde zum Mittel universaler Klangtransformation zwischen den verschiedenen Erscheinungsformen eines Motivs [102] – niemals jedoch gefährdet im Spätwerk Wagners eine verfremdende Instru-

95 Carl Dahlhaus, „Wagners Berlioz-Kritik und die Ästhetik des Hässlichen", *Festschrift Arno Volk,* Köln 1974, 110 und passim.

96 Cosima Wagner, *Tagebücher I,* 396 (9. 6. 1871).

97 Cf. Th. W. Adorno, „Versuch über Wagner", *GS* XIII, Frankfurt 1971, Kapitel VI.

98 Cf. Jürgen Maehder, op. cit., 353. Wolfgang Dömling, „En songeant au temps . . . à l'espace . . .", *AfMw* XXXIII (1976), 256 ff.

99 „Von jenen Jahren an hat die Aushöhlung der subjektiven Vermittlung – bei Berlioz: der Mangel an eigentlich kompositorischer Durchbildung –, die regelmässig fast die Technifizierung begleitet, auch ihre schädliche Wirkung auf die Sache; keineswegs ist das technologische Kunstwerk a priori stimmiger als das, welches als Antwort auf die Industrialisierung in sich zurückgeht, häufig erpicht auf den Effekt als ‚Wirkung ohne Ursache'." (Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* Frankfurt 1970, 324).

100 Th. W. Adorno, „Versuch über Wagner", 82.

101 Th. W. Adorno, „Versuch über Wagner", besonders im Kapitel „Farbe". Ingeborg Ludwig, *Die Klanggestaltung in Richard Wagners „Parsifal", Ein Beitrag zur Erhellung von Idee und Materie des Gesamtkunstwerks,* Diss. Hamburg 1970 (Ms.). Peter Nitsche, „Klangfarbe und Form, Das Walhallthema in „Rheingold" und „Walküre", *Melos/NZ* I (1975). J. Maehder, op. cit.

102 Das im Zusammenhang der *Freischütz*-Analysen entwickelte Konzept der „Geschichte" eines Motivs synchron zum Gang der Handlung ist also mehrdimensional vorzustellen: Einer Skala

mentationstechnik die ästhetische Einheit der Musik, so dass die Klänge der gleichzeitigen „niederen" Musik noch nicht einmal als parodierte Eingang in seine Werke fanden. Am deutlichsten manifestiert sich die Hermetik des Wagner'schen Klangkosmos' in der Orchesterdisposition des Nibelungenringes; besonders die Neukonstruktion verschiedener Instrumente (Wagnertuben, Basstrompete [103], Kontrabassposaune) spiegelt die hypertrophe Werkhaftigkeit des Musikdramas – den Anspruch, mit jedem Einzelwerk Nicht-Identisches zu schaffen [104]. Das verdeckte Orchester des Bayreuther Festspielhauses trägt zur Individualisierung des Orchesterklanges durch dessen „Abblendung" wesentlich bei; der resultierende Klang wird nicht nur homogener – die Verschmelzung der einzelnen Instrumentalfarben wird durch Eliminierung hoher Frequenzanteile wesentlich begünstigt [105] –, sondern er wird zugleich durch die unterschiedliche Position der Orchestergruppen zur Schallöffnung einer quasi perspektivischen Bewertung unterzogen. Die allgemeine Schwächung der Schallintensität des verdeckten Orchesters führt zu einer „Naheinstellung" auf die ungefilterten Singstimmen; zusätzlich aber bewirkt der differenzierte Modus der Ausblendung klangstarker Instrumente eine Revision des Orchesterklanges, erzeugt einen „synthetischen" Gesamtklang, in welchem die ent-individualisierten Instrumente aufgehen. Daher markiert das unter dem Bayreuther Schalldeckel eingesperrte Orchester die endgültige Aufgabe jener Gemeinschaftsidee [106] orchestralen Musizierens, die eine Wiener klassische Partitur auszeichnet; die technologische Perfektion des Produzierens bewirkt das virtuelle Verschwinden der Produzenten, um eine – schon von Novalis

orchestraler Fülle (der „Emphase des Vortrags") steht mindestens noch eine Skala klanglicher Positivität gegenüber; beliebige Kombinationen der Begriffspaare „laut/leise" und „hell/dunkel" sind vorstellbar.
Will man dieses Konzept jedoch zur Analyse des Wagnerschen Werkes nutzen, ist das Persistieren der traditionellen Konnotationen einzelner Instrumente zu berücksichtigen.

103 Die von Wagner für das Orchester des Nibelungenringes erdachte Basstrompete stellt bekanntlich ein „utopisches Instrument" dar; in der Praxis wird der Part auf einem Instrument von halber Länge ausgeführt, das nur aufgrund der allgemeinen Halbierung der schwingenden Luftsäule bei den Trompeten um 1900 mit den normalen Orchestertrompeten kontrastiert.

104 Stefan Kunze („Richard Wagners Idee des ‚Gesamtkunstwerks'", *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, ed. H. Koopmann / J. A. Schmoll gen. Eisenwerth,* II, Frankfurt 1972, 204) machte darauf aufmerksam, dass sich die Werke Wagners nach *Lohengrin* bewusst einer Zugehörigkeit zu dramatischen Gattungen entziehen.

105 Der aus dem verdeckten Orchester aufsteigende Schall unterliegt je nach seiner Frequenz einer Beugung oder diffusen Reflexion an der Abdeckung des Orchestergrabens; da das Phänomen der Beugung nur eintritt, wenn die Grössenordnungen von Wellenlänge und Hindernis nicht zu sehr zugunsten des Hindernisses differieren, werden tiefe Frequenzen bevorzugt, hochfrequente Geräuschanteile (Blasgeräusche, Bogengeräusch usw.) dagegen durch Reflexion zu indirektem Schall umgewandelt, d. h. abgeschwächt. Insgesamt dämpft das verdeckte Orchester die in den Begleitgeräuschen musikalischer Produktion sich manifestierende Materialität des Klanges.

106 Im Bemühen, Autonomie und strukturelle Gebundenheit der Einzelstimmen einer Wiener klassischen Partitur zu charakterisieren, scheint dem Verfasser eine hegelianische Formel adäquat: Die Freiheit der Einzelstimme sei die Einsicht in die Notwendigkeit der harmonisch-metrischen Kadenzstruktur. Die Vorstellung des Miteinander-Musizierens einer begrenzten Zahl von Instrumenten – begriffen als autonome musikalische Individuen – scheint am präsentesten in der Gattung des klassischen Streichquartetts.

imaginierte – vorgetäuschte Unmittelbarkeit des Produktes zu erzielen: „‚Elemente des Romantischen.' Die Gegenstände müssen, wie die Töne der Äolsharfe, da sein, auf einmal, ohne Veranlassung – ohne ihr Instrument zu verraten." [107]

Die Künstlichkeit dieses Verfahrens ist bisher für den Bereich orchestraler Technik zu wenig bedacht worden; in letzter Konsequenz bedeutet die Wagner'sche Orchesterbehandlung in Kombination mit dem verdeckten Orchester nichts anderes als die Neuschöpfung des Orchesterklanges durch Revision der Klangproportionen aller Einzelinstrumente. Es entsteht ein geschlossenes, synthetisches Klang-Universum mit hierarchisch gegliederten Klangfarben-Regionen – gemäss der Hierarchie des *Ring*-Personals –, zwischen denen eine kontinuierliche Klangfarben-Transformation vermittelt. Die Verfremdung eines Instrumentalklanges fungiert innerhalb dieses Systems nur mehr als Mittel zum Zweck universaler Klang-Transformation. Da aber der *Klang* – und nicht etwa die Einheit einer Instrumental*stimme* – das Medium struktureller Organisation darstellt, kann der verfremdete Klang eines Instrumentes neben dem reinen, unverfälschten als eigenständige Qualität behandelt werden, wie etwa der akkordische Klang der gedämpften Hörner, der im *Rheingold* das Tarnhelmmotiv wesentlich konstituiert [108]. Innerhalb des Nibelungenringes bilden daher die Hörner mit Dämpfer quasi ein eigenes Instrument; ihr Klang ist Träger von Konnotationen, die von denjenigen des offenen Hornklanges vollständig differieren.

Parallel zur Handlung, als deren Kommentator das „wissende Orchester" der Ring-Tetralogie auftritt, besitzen die meisten Motivkreise einen Moment „tiefster Negativität" – zumeist an den Wendepunkten des dramatischen Geschehens. Wenn Alberich aus der Tiefe des Rheines das Gold entwendet [109], ertönt im Fortissimo der ersten Trompete das diastematisch verzerrte Rheingold-Motiv; ein zugleich einsetzender, einmal wiederholter Sechzehnteltriolen-Lauf der Holzbläser und Hörner, der auf dem Horn wegen des vorgezeichneten Tempos („Sehr schnell") beinahe zum Glissando geraten muss, zerfetzt den thematisch-motivischen Zusammenhang und zerstört die Kontinuität des auskomponierten Klangfarbenwechsels. Als „Studie in Klang-Verdüsterung" wären auch diejenigen Takte aus *Rheingold* zu analysieren, in denen Loge den Göttern ihren Alterungsprozess vergegenwärtigt [110]; über dem Klanggrund teils sordinierter, teils tremolierender Streicher erklingen Bläsersätze, die durch Deformationen ihrer Melodik, ihrer Harmonik und Klangfarbe zu Schatten und Zerrbildern der Freia zugeordneten Thematik gerinnen.

Einen zentralen Moment für Handlung wie Klangfarbenstruktur des Nibelungenringes bildet jene – im thematisch-motivischen Zusammenhang von Stefan Kunze analysierte [111] – Zerstückelung des Walhall-Motivs, mit welcher Wotan Alberich das Erbe sei-

107 Novalis, *Gesammelte Werke, ed. H. und W. Kohlschmidt,* Gütersloh 1967, 446.
108 R. Wagner, *Das Rheingold,* Eulenburg-TP, 377 f.
109 R. Wagner, *Das Rheingold,* 166/167, 3. Takt.
110 R. Wagner, *Das Rheingold,* 326 ff.
111 Stefan Kunze, „Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama, dargestellt an Beispielen aus ‚Holländer' und ‚Ring'", *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, ed. C. Dahlhaus,* Regensburg 1970, 136 ff.

ner Herrschaft übereignet [112] ; eine zweimalige Überlagerung von Walhall- und Rheingoldmotiv, jeweils eingeleitet durch die klangliche Travestie der triumphalen Trompetenfanfaren, die Wotans Einzug in Walhall begleiteten [113] . Alle thematischen Bestandteile dieser Takte erscheinen gegenüber ihrer normalen Gestalt in tiefere Lage verschoben, mit Ausnahme des Walhall-Motivs; durch das Fortissimo des „schweren Blechs" in überdimensionale Klanggestalt versetzt, gewinnen die Motivfragmente eine Geräuschhaftigkeit, die durch einen crescendierenden Wirbel mit Paukenschlegeln auf einem hängenden Becken noch intensiviert wird. Die – thematisch motivierte – Abfolge von Becken- und Paukentremolo erzeugt ein grundierendes Geräuschkontinuum, über dem der deformiert-monumentale Blechbläserklang sich erhebt.

In einem für seine Orchesterbehandlung wie für sein Konzept von Sprache gleich wichtigen Text aus *Oper und Drama* hat Wagner die Strukturiertheit der Instrumentalklangfarben in Analogie zur Lautstruktur der Sprache beschrieben; dieser Entwurf einer rationalen Organisation der Instrumentalklänge spiegelt die ästhetischen Bedingungen von Wagners Orchestersprache zu Beginn der Komposition des Nibelungenringes, idealisiert freilich die – quasi traditionslos vorgestellte – Verfügbarkeit der Instrumentalfarben, deren geschichtliche Verwendungshorizonte ausgeklammert bleiben:

> Man könnte ein musikalisches Instrument in seinem bestimmenden Einflusse auf die Eigentümlichkeit des auf ihm kundzugebenden Tones als den konsonierenden *wurzelhaften Anlaut* bezeichnen, der sich für alle auf ihm zu ermöglichenden Töne als *bindender Stabreim* darstellt. Die Verwandtschaft der Instrumente unter sich würde sich demnach sehr leicht nach der Ähnlichkeit dieses Anlautes bestimmen lassen, je nachdem dieser sich gleichsam als eine weichere oder härtere Aussprache des ihnen ursprünglich gemeinschaftlichen gleichen Konsonanten kundgäbe. In Wahrheit besitzen wir Instrumentfamilien, denen ein ursprünglich gleicher Anlaut zu eigen ist, welcher sich nach dem verschiedenen Charakter der Familienglieder nur auf eine ähnliche Weise abstuft, wie z. B. in der Wortsprache die Konsonanten P, B, W; und wie wir beim W wieder auf die Ähnlichkeit mit dem F stossen, so dürfte sich leicht die Verwandtschaft der Instrumentfamilien nach einem sehr verzweigten Umfange auffinden lassen, dessen genaue Glieder in ihrer Zusammenstellung nach der Ähnlichkeit oder Unterschiedenheit, uns das Orchester nach einem noch bei weitem *individuelleren Sprachvermögen* vorführen müsste, als es selbst jetzt geschieht, wo das Orchester nach seiner sinnvollen Eigentümlichkeit noch lange nicht genug erkannt ist. [114]

Die Relationen der Klangfarbenstrukturen untereinander und in ihrer Verbindung zum musikalischen Drama werden naturgemäss mit dem Fortschreiten der Handlung des Nibelungenringes immer komplizierter; jede Klangfarbe nimmt die musikalische Geschichte dieses Werkes in ihren zukünftigen Verwendungshorizont auf. Eine Schematisierung, die etwa nach dem Modell der romantischen Oper Webers die Erscheinungsformen einer klanglichen Gestalt im Spätwerk Wagners nach Kategorien wie Positivität zu ordnen unternähme, müsste spätestens ab *Tristan und Isolde* versagen. Mit zunehmender Psychologisierung seiner musikalischen Sprache eroberte Wagner der Musik vollständig neue Ausdrucksbereiche für die Darstellung dramaturgischer wie klanglicher Ambivalenz; das Nebeneinander von Mutterbindung und weiblicher Erotik, von musikalischem Leidens-

112 R. Wagner, *Die Walküre,* ETP, 418 ff.
113 R. Wagner, *Das Rheingold,* 742/743 ff.
114 R. Wagner, „Oper und Drama", *GS* IV, 166.

ausdruck und vollendeter klanglicher Suavität in Kundrys Verführungsszene mag dafür als Beispiel stehen. Die Vertonung der Worte Kundrys „Ich sah Ihn – Ihn – und lachte . . . da traf mich sein Blick!" (*Parsifal,* II. Akt[115]) bildet vielleicht den expressiven Höhepunkt der Werke Wagners; der Sprung h''–cis' in Kundrys Singstimme beeinflusste direkt den Hilfeschrei der „Frau" in Schönbergs „*Erwartung*"[116] sowie den Todesschrei Maries in Bergs „*Wozzeck*"[117].

Solistische Paukentöne auf F eröffnen mit dem „Todesmotiv"[118] das Bekenntnis Kundrys; ursprünglich sollte die Pauke wohl auf dem Ton D einsetzen, dem Schlusston von Kundrys voraufgehendem Gesang, wie die folgende Notiz aus Cosima Wagners Tagebüchern belegt:

> Abends Whist, dazwischen tritt er an seinen Arbeitstisch und frägt meinen Vater, ob er die Pauke unter F gebraucht hätte, mein Vater sagt: Nein, es klänge nicht gut, R. aber sagt: Er würde es doch tun, und mir sagt er in's Ohr die Stelle, für welche er es gebraucht: „ich sah ihn – ihn".[119]

Der Orchestersatz, in welchen die stammelnden Worte Kundrys gleichsam eingebettet sind, arbeitet mit dem Kontrast zweier extrem gegensätzlicher Klangwelten; ihn eröffnet das Abendsmahlsmotiv, diastematisch verzerrt, in abgedunkeltem Mischklang aus Klarinette, Englischhorn und Violoncelli mit Dämpfern – es wird abgelöst durch ein Staccato-Lachen der Holzbläser. Das Wort „lachte" – Träger des riesigen, expressiven Intervallsprunges in Kundrys Singstimme – wird durch einen kurzen Aufschrei der Piccoloflöte und zweier Grosser Flöten eingeleitet; er mündet in einen Holzbläserakkord von missmutiger Klangfarbe, dessen Spaltklang auf einer bewusst deformierten Lagendisposition des Bläserensembles beruht, besonders auf der Akzentuierung der Sekunddissonanz durch zwei Oboen und zwei Fagotte in höchster Lage. Durch Streicherpizzicati wird dieser Akkord zusätzlich geschärft und mit einem geräuschhaften Einschwingvorgang versehen. Die Passage muss begriffen werden im Zusammenhang eines musikalischen Dramas, dessen Architektur gleichsam abgeblendeter Klänge die solistische weibliche Singstimme bis zur Peripetie des II. Aktes nur schrittweise zulässt. Die Chöre aus der Höhe des Gralstempels vermeiden im Laufe des I. Aktes durch konsequente Mischtechnik auch der menschlichen Stimmen eine eindeutige geschlechtliche Fixierung des Erklingenden[120]; der Chor der Blumenmädchen dagegen wird als ausdifferenziertes Kollektiv, d. h. nach den Prinzipien

115 R. Wagner, *Parsifal,* ETP, 264 ff.

116 A. Schönberg, *Erwartung,* Studienpartitur, Wien 1923, 23.

117 A. Berg, *Wozzeck,* Studienpartitur, Wien 1955, 413. Das Klangergebnis des Aufschreis dürfte bei Berg, Schönberg und Wagner ähnlich sein, obwohl Berg – wohl wegen der zentralen Bedeutung des Tones H innerhalb der *Wozzeck*-Partitur – einen Doppeloktav-Sprung mit eingeklammertem Zielton notierte.

118 Cf. Frits Noske, op. cit.

119 Cosima Wagner, *Die Tagebücher,* II, 803; Eintrag vom 3. Oktober 1881.

120 Zur Rolle des Androgynen in der Literatur der décadence vergleiche man: Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica,* dt. *Liebe, Tod und Teufel,* München 1970, 280–302.

eines Singstimmen-Orchesters verwendet [121]. Im *Parsifal* dehnte Wagner jene universale Mischklang-Technik, die den Orchestersatz seiner Werke für das Bayreuther Festspielhaus prägt, auch auf die menschlichen Stimmen aus; höchste Individualität der artifiziellen Klangtotale wurde erkauft durch den weitgehenden Individualitätsverlust der einzelnen Klangträger, der schliesslich auch die solistischen Singstimmen ergriff.
Begreift man das Bühnenweihfestspiel als Emanation einer Kunstreligion [122], deren Ideal sich gerade in der totalen Absage an die Lebenswelt, an „Natürlichkeit" – auch des Orchesterklanges – erfüllt, so kann die ausserordentliche technologische Rationalität in der Herstellung des musikalisch Irrationalen nicht verwundern. Eine ästhetische Existenz, wie sie paradigmatisch des Esseintes in J.-K. Huysmans Roman *A rebours* (1884) vorlebt, bedarf der „schönen Gegenstände" zur Erschaffung einer Welt totaler Künstlichkeit [123]. Kunstwerke, Edelsteine, seltene Düfte und merkwürdiges Interieur bilden ein synthetisches Ambiente, das den Helden die als trivial und brutal empfundene Realität der Aussenwelt vergessen lässt. Auch der Geschmackssinn nimmt teil am Aufbau dieser Kunstwelt – und er erweist sich als strukturiert durch synästhetische Analogie zur Musik:

Il appelait cette réunion de barils à liqueurs, son orgue à bouche. . . .
L'orgue se trouvait alors ouvert. Les tiroirs étiquetés "flûte, cor, voix céleste" étaient tirés, . .
Des Esseintes buvait une goutte, ici, là, se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer, dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille.
Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille; la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce; tandis que, pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de pistons et de trombones, l'eau-de-vie de marc fulmine avec les assourdissants vacarmes des tubas, pendant que roulent les coups de tonnerre de la cymbale et de la caisse frappées à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastics! [124]

Zwei Jahre nach diesem Text erschien der *Traité du verbe* René Ghils, eine symbolische Sprach- und Dichtungstheorie, die die Sprachlaute unter Berufung auf die physikalischen Forschungen von Hermann v. Helmholtz analog zu den Klangfarben des Wagner-Orchesters zu strukturieren unternahm [125]. Nicht die im Bereich des Assoziativen verharrenden

121 Die satztechnische Behandlung des Chores der Blumenmädchen wirkte offenbar als Vorbild für Cl. Debussy *(Sirènes)* und M. Ravel *(Daphnis et Chloë)* bei der Integration des (vokalisierenden) Chores in den Orchesterklang.

122 Man vergleiche die Sakralisierung des Vokabulars in der folgenden Schilderung des „Grünen Hügels": „Giorgio non avevo dimenticato alcun episodio di quel suo primo pellegrinaggio religioso verso il Teatro Ideale; poteva rivivere tutti gli attimi della straordinaria emozione nell'ora in cui aveva scorto su la dolce collina, all'estremità del gran viale arborato, l'edificio sacro alla festa suprema dell'Arte; poteva ricomporre la solennità del vasto anfiteatro cinto di colonne e d'archi, il mistero del Golfo Mistico. –"; (Gabriele d'Annunzio, *Trionfo della morte,* Milano 1966, 363).

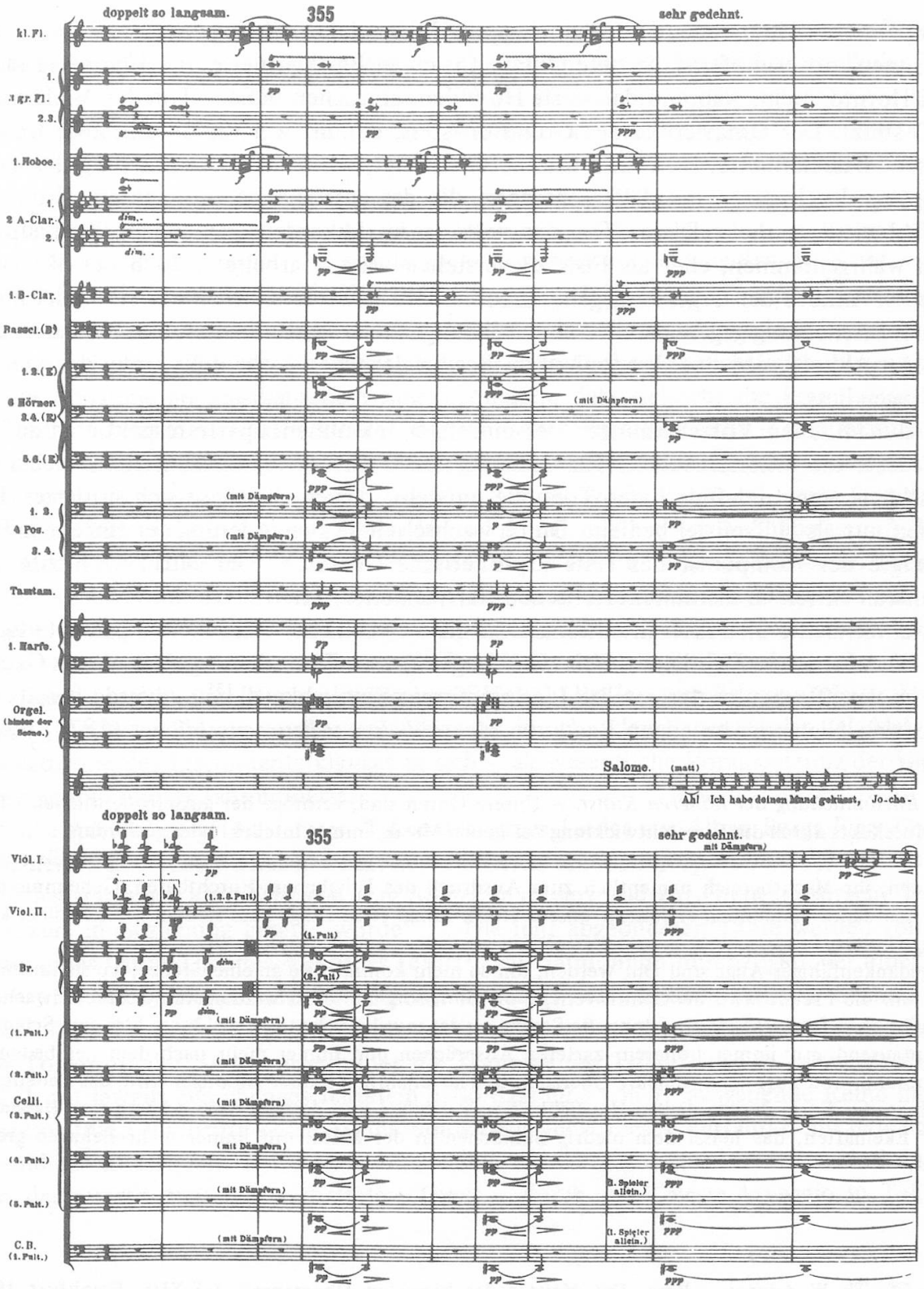
123 Ralph-Rainer Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse – Europäischer Ästhetizismus, Frankfurt 1978,* 98 und passim; wichtig in diesem Zusammenhang das Kapitel „Entgötterte Welt und Kunstreligion".

124 Joris-Karl Huysmanns, *A rebours,* Paris 1978, 99 f.

125 René Ghil, *Traité du verbe, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé,* Paris 1886.

Ergebnisse dieses Buches sind in unserem Zusammenhang von Bedeutung, sondern nur die Tatsache, dass der künstlichen Klangwelt des Wagnerschen Werkes eine normative Funktion für die Strukturierung symbolistischer Lyrik zuerkannt wurde.
In der Musik des Fin de siècle griff klangliches Raffinement immer stärker in die kompositorische Struktur selbst ein; der Überdruss, den ein „gängiger" Orchestersatz angesichts des Zwanges zu beständiger Innovation des Klanges hervorrufen musste, bewirkte eine allmähliche Umkehrung der Relation von Allgemeinem und Besonderem des Orchesterklanges. Wie die Schildkröte, die des Esseintes zur Absorption der allzu grellen Farben eines orientalischen Teppichs kaufte, erst nach Vergoldung ihres Panzers wirklich mit den Farbnuancen des Teppichs harmonierte [126] – welcher Effekt durch Inkrustation ihres Panzers mit erlesenen Edelsteinen zur Vollkommenheit geführt wurde –, so entwickelte sich der „reine" Klang eines einzelnen Instrumentes zum Sondereffekt vor dem „tragenden Grund" des allgegenwärtigen Mischklanges [127] : Zwei reine C-Dur-Akkorde im Pianissimo der Hörner und im dreifachen Piano der Trompeten („so leise als möglich") legen auf den ersten Seiten von Schönbergs *Pelléas und Mélisande* (beendet 1903) Zeugnis ab von der preziösen Wirkung des scheinhaft Einfachen [128].
Notenbeispiel 11 präsentiert ein höchst komplexes Klang-Objekt, bei welchem ästhetische Erscheinung und technifizierte Struktur denkbar weit auseinanderklaffen: den „tonhöhenlosen Akkord" aus Richard Strauss' *Salome* (1905), der die Peripetie der Handlung, Salomes Kuss, begleitet. Der stark dissonante Akkord ist im Raume der grossen und kleinen Oktave so disponiert, dass die zwischen den engen Intervallen in tiefer Lage entstehenden Schwebungen jede Tonhöhenwahrnehmung auslöschen. Durch Verwendung gedämpfter Streicher und Posaunen ergibt sich schon in den Einzelstimmen eine leicht geräuschhafte Klangfärbung; die Verschmelzung aller Geräuschanteile zu *einer* übergreifenden Geräuschwahrnehmung wird durch einen leisen Tamtamschlag unterstützt [129].
Die technische Perfektion in der Realisierung einer raffinierten Klangimagination mit den Mitteln des konventionellen Orchesters ist wahrhaft erstaunlich; vergegenwärtigt man sich die Lagendisposition, erkennt man, dass die neun Akkordtöne zwischen Cis und gis, die – sieht man ab von der Oktavierung des Basstones durch das erste Pult der Kontrabässe – den Akkord konstituieren, in Bläser- und Streichergruppe vollständig vorhanden sind. Das erstrebte Prinzip könnte als Pervertierung von Verschmelzungsklang bezeichnet werden: Ein Klang entsteht, der so intensiv verschmilzt, dass er als Akkord nicht mehr rezipiert zu werden vermag. Dem Ideal der Verschleierung der Klang-Genese dient auch die Tatsache, dass das höchste Akkordintervall eine Kleinsekund ist; diese Wahl determinierte offenbar die Anzahl der Akkordtöne, ausgehend vom Grundton Cis. In den neunfach geteilten Violoncelli ist der Akkord vollständig vertreten; vier Bratschen verdoppeln die vier obersten Akkordtöne, wohl um den Celloklang abzublenden und durch Mischung zu

126 J.-K. Huysmanns, *A rebours,* 95 f.
127 Cf. Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation,* Baden-Baden 1975, 46 ff.
128 A. Schönberg, *Pelléas und Mélisande,* Partitur, Wien 1912, 7 und 8.
129 Cf. Hans Kunitz, *Die Instrumentation,* X, *Schlaginstrumente,* Leipzig 1956, 1050.



Notenbeispiel 11
Richard Strauss, Salome, Partitur (A. Fürstner, 1905), p. 346.

kompensieren. Innerhalb der Bläsergruppe erklingen die höher gelegenen Töne in vier Posaunen mit Dämpfern; die tiefe Oktave Cis/cis in Bassklarinette und Klarinette rahmt drei Horntöne ein, während das vierte Horn den schwachen tiefsten Ton der A-Klarinette (cis) stützt. Der Oktavierung des Grundtones cis, der in zwei Violoncelli, zwei Kontrabässen, Bassklarinette, Horn und Klarinette erklingt, wirkt die Akzentuierung des Tritonus G/g durch die erste Hälfte entgegen, die das entstehende rudimentäre Grundton-Gefühl wieder aufhebt. Diesem G – das, würde es im Akkordzusammenhang überhaupt als Ton wahrgenommen, eher als Fisis zu verstehen wäre – arbeitet jedoch der oktavierte cis-moll-Akkord der Orgel entgegen; durch ihn schlägt Strauss, bei allem Primat der klanglichen Erscheinung gegenüber den Tonbeziehungen, eine quasi-thematische Brücke zu dem Cis-Dur-Akkord, den das Harmonium zu Beginn der Oper – ebenfalls hinter der Szene – erklingen liess.

Die dynamischen Vorzeichnungen der einzelnen Instrumentalparte respektieren auf das genaueste die unterschiedliche Klangfülle der Instrumente, so dass ein einheitlicher Gesamtklang von undefinierbarer Tonhöhe entsteht, dessen Synthese sich notierter Tonhöhen nur als Hilfsmittel bedient. Durch wechselseitige Denatuierung der einzelnen Töne erzeugte der Komponist das erste „synthetische Geräusch" der Musikgeschichte, den Grenzfall extremen instrumentatorischen Raffinements [130].

Der ambivalente Charakter intentional destruierter sinnlicher Schönheit – präsent etwa in Th. W. Adornos auf Verlaines *Clair de lune* gemünzter Formulierung, Sinn dieses Gedichtes sei die „fleckenlos dargestellte Idee sinnferner Sinnlichkeit" [131] – wurde bereits von Friedrich Nietzsche im ersten Band von *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) thematisiert:

Die Entsinnlichung der höheren Kunst. – Unsere Ohren sind, vermöge der ausserordentlichen Übung des Intellekts durch die Kunstentwicklung der neuen Musik, immer intellektualer geworden. . . .
Sodann ist die hässliche, den Sinnen ursprünglich feindselige Seite der Welt für die Musik erobert worden; ihr Machtbereich namentlich zum Ausdruck des Erhabenen, Furchtbaren, Geheimnisvollen hat sich damit erstaunlich erweitert: unsere Musik bringt jetzt Dinge zum Reden, welche früher keine Zunge hatten. . . .
Je gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an eine Grenze, wo sie unsinnlich werden: die Freude wird ins Gehirn verlegt, die Sinnesorgane selbst werden stumpf und schwach, . . .
So gibt es in Deutschland eine doppelte Strömung der musikalischen Entwicklung: hier eine Schar von Zehntausend mit immer höheren, zarteren Ansprüchen und immer mehr nach dem „es bedeutet" hinhörend, und dort die ungeheure Überzahl, welche alljährlich immer unfähiger wird, das Bedeutende auch in der Form der sinnlichen Hässlichkeit zu verstehen und deshalb nach dem an sich Hässlichen und Ekelhaften, das heisst dem niedrig Sinnlichen in der Musik mit immer mehr Behagen greifen lernt. [132]

130 Cf. Th. W. Adorno, „Berg, Der Meister des kleinsten Übergangs", *GS* XIII, Frankfurt 1971, 419 f.: „Das blosse Geräusch ist der Grenzwert des subjektiv musikalischen Atoms gegen die aussermusikalische Wirklichkeit der Waren; die strengste, freilich auch die ausdruckslose Figur des Banalen und als solche der Umschlag der reinen Expression in Objektivität."

131 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* Frankfurt 1970, 227.

132 Friedrich Nietzsche, *Werke, I, ed. K. Schlechta,* München 1966, 574 f.

Zwar findet in diesem Text die Idee des ästhetischen Raffinements nur für den Bereich des Negativen einen angemessenen Ausdruck, doch antizipiert Nietzsches Kritik der Entsinnlichung die gesellschaftliche Komponente der Verweigerungshaltung gegenüber bloss dekorativem Schönklang, die grundlegend werden sollte für die Klangfarbenästhetik der Musik des 20. Jahrhunderts:

Sinnliche Wohlgefälligkeit, zuzeiten asketisch-autoritär geahndet, ist geschichtlich zum unmittelbar Kunstfeindlichen geworden, Wohllaut des Klanges, Harmonie der Farben, Suavität zum Kitsch und zur Kennmarke der Kulturindustrie. Nur dort legitimiert sich noch der sinnliche Reiz der Kunst, wo er, wie in Bergs *Lulu* oder bei André Masson, Träger oder Funktion des Gehalts ist, kein Selbstzweck. [133]

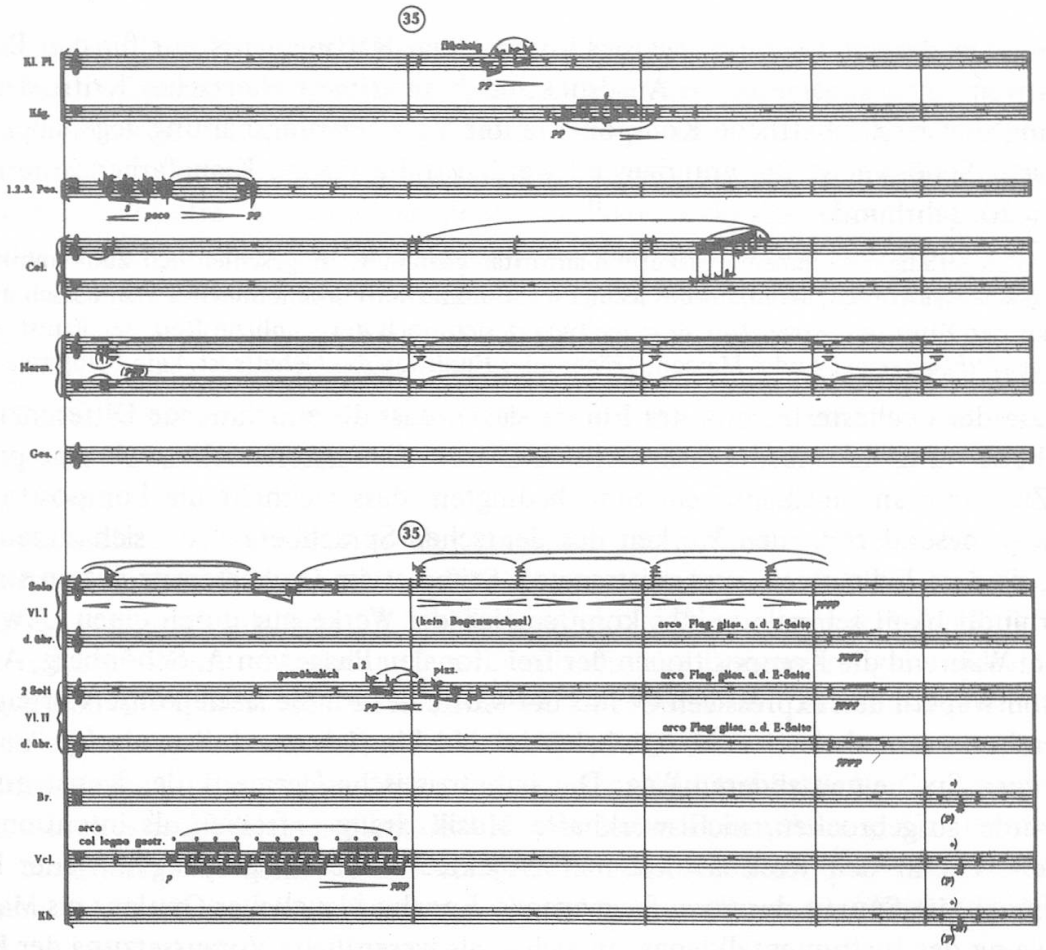
Der Aporie der Orchestertechnik des Fin de siècle, dass die zunehmende Differenzierung und Ästhetisierung der Ausdrucksmittel des grossen Orchesters nicht auch eine proportionale Zunahme an musikalischem Sinn bedingten, dass vielmehr die kompositorische Kontrolle – besonders in den Werken des deutschen Sprachbereichs – sich zunehmend lockerte, da eine Fülle zweit- und drittrangiger Stimmen im Orchestersatz dessen strukturelle Verbindlichkeit schmälerte [134], konnten sich die Werke nur durch einen Gewaltakt entziehen. Während die Kompositionen der frei atonalen Phase von A. Schönberg, A. Berg und Anton Webern den expressiven Gestus der Musik des Fin de siècle konservierten, aber deren Orchestersatz skelettierten, beschritt der Neoklassizismus I. Strawinskys und der Gruppe der „Six" einen anderen Weg: Die ästhetizistische Hermetik des Kunstverständnisses wurde aufgebrochen, nicht-werkhafte Musik drang – freilich als intentional beschädigte – ein in den Kreis ästhetischer Objekte. Beide Ausprägungen Neuer Musik trugen jedoch die Spuren der voraufgegangenen Epoche klanglicher Opulenz als Male der Beschädigung des Instrumentalklanges in sich – als wesentliche Voraussetzung der Klangkomposition unseres Jahrhunderts.

Notenbeispiel 12 zeigt die letzten Takte des ersten Liedes aus Alban Bergs *Fünf Orchesterliedern nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* op. 4 (1912), dessen einleitendes statisches Klangfeld von Jürg Stenzl analysiert und zur Orchestersprache Franz Schrekers in Beziehung gesetzt wurde [135]. Die fünf abgebildeten Takte werden von der Achse eines Quint-Tritonus-Akkordes (e/h/f^1) im Harmonium durchzogen, der innerhalb des eröffnenden Klangfeldes dem Klavier zugeteilt war; darüber liegt die Stimme der Solovioline, die in Takt 31 das Sopransolo ablöste und es nun instrumental weiterführt. Den Tonvorrat der Singstimme bildet die Tonreihe des Trillerfeldes in Takt 14 (g/as/b/des/e) mit jeweils zwischengeschaltetem g, so dass eine von g^1 ausgehende Reihe immer grösserer Intervallschritte entsteht; die Solovioline führt dieses Verfahren mit den Tönen a^2 und es^3 konsequent weiter. Die entstehende Tonkonfiguration wird – nach Subtraktion des jeweils zwischengeschalteten Tones – durch das Celesta-Arpeggio in Takt 36

133 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie,* 411.

134 G. Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation,* passim, besonders 135 ff.

135 Jürg Stenzl, „Franz Schreker und Alban Berg, Bemerkungen zu den Altenberg-Liedern op. 4", *Franz Schreker, Am Beginn der Neuen Musik, Studien zur Wertungsforschung* XI (Graz 1978), 49 ff.



Notenbeispiel 12
Alban Berg, Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg, Wien 1953, p. 12.

zusammenfassend vorgestellt. Auch die übrigen disparaten Klangereignisse dieser letzten Takte wären in ähnlicher Weise diastematisch ableitbar; das Kontrafagott etwa nimmt die Tonreihe der Celesta vom Beginn des Liedes auf, und das col legno tremolierend gestrichene d der Violoncelli muss als Reminiszenz des Pauken-Achsentones in den Takten 24 ff. gedeutet werden.

Das Netz diastematischer Strukturbeziehungen jedoch, das in diesen letzten Takten des Liedes jeden Ton erfasst, muss vor den beiden letzten Klangereignissen der Streichinstrumente versagen: Alle Violinen spielen in Takt 37 ein leises Flageolett-Glissando auf der E-Saite, in welchem das es^3 der Solovioline gleichsam aus dem Hörbereich zu entschwinden scheint, und in Takt 38 erzeugen Violen, Celli und Kontrabässe durch Streichen auf den Löchern des Saitenhalters ein dumpfes Geräusch. In diesen Geräuschereignissen erfüllt sich die klangfarbliche Super-Struktur des ersten Altenberg-Liedes – die irisierende Klangfläche des Beginns, die nach einem dynamischen Höhepunkt zusammenstürzte (Takt 15 ff.), wird gemäss ihrer durchrationalisierten Struktur in ihre satztechnischen

Elemente zerfasert; die einzelnen Klangereignisse, die in den letzten neuneinhalb Takten jeweils isoliert aufeinander folgen, unterliegen dem Gesetz ständig zunehmender Deformation des Klanges. Genügten in den Takten 31 und 32 noch spieltechnische Vorschriften wie „roh!", „grell!" und „ordinär!" zur Charakteristik der imaginierten Holzbläserklänge, so greift Berg in den letzten Takten des Liedes zu wirkungsvolleren Techniken der Klang-Denaturierung: zu aussergewöhnlichen Spieltechniken (Violoncelli), zur Verwendung von Randlagen des Tonraums (Piccoloflöte/Kontrafagott), zu einem Effektinstrument (Celesta) – und schliesslich zum „Missbrauch" der Streichinstrumente, um Geräusche ohne Toncharakter zu erzeugen.

Die aufgewiesene Klangfarbenstruktur des Orchestersatzes im ersten Altenberg-Lied wäre durch eine genaue diastematische Analyse aller Orchesterstimmen zu ergänzen; vor allem aber müsste sie in Beziehung gesetzt werden zu der reziproken Verteilung deformierter Klanglichkeit in der Singstimme: Der schrittweisen Ent-Sonorisierung des Orchesterklanges steht der zögernde, nur allmählich tonvoller werdende Einsatz der Sopranstimme gegenüber, die vom Stimmton mit geschlossenem Mund (Takt 20) über einen reinen Ton mit offenem Mund (Takt 21) zu textiertem Gesang fortschreitet.

Mit der Erzeugung eines vollständig tonlosen Geräusches – sei es durch Interferenz einer grossen Zahl distinkter Töne, sei es durch denaturierte Verwendung eines traditionellen Instrumentes [136] – gelangt die Verfremdung des Instrumentalklanges an eine Grenze, die immanent-akustisch, d. h. durch weitere Negation des Toncharakters des Erklingenden, nicht mehr zu überschreiten ist. Betrachtet unter der Kategorie der Klangfarbe, präsentiert sich das musikalische Material am Beginn der Neuen Musik als Kontinuum vom reinen Ton bis zum diffusen Geräuschspektrum; mit dem Primat des Erklingenden kollidierte die Forderung nach struktureller Stimmigkeit des tonhöhenorientierten musikalischen Satzes. In der Ambiguität von entfesselter klanglicher Erscheinung und legitimierender Tonsatzkonstruktion – etwa im Bereich strenger Zwölftonkomposition [137] – fand dieser Konflikt seinen Niederschlag.

Dass der zunehmende Geräuschcharakter des Komponierten in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts als Sediment der Geschichtlichkeit ihres Orchestersatzes aufzufassen ist, war zu zeigen; nicht länger sollte am Beginn der Neuen Musik ein gleichsam abstrakter

136 Diese beiden Grundprinzipien der Geräuschproduktion mit traditionellen Musikinstrumenten, die sich in der Musik unseres Jahrhunderts vielfältig durchdringen, bilden ein geeignetes Begriffsraster für die Analyse zeitgenössischer Klang- und Geräuschkompositionen.
Als Beispiel einer Abfolge zweier Geräuschklänge, deren Hervorbringung jeweils einem dieser Prinzipien gehorcht, vergleiche man den Schlussabschnitt von György Ligetis *Atmosphères* (Partitur, UE, Wien 1963, 23 f.): Das komplexe Geräuschband aus Flageolettglissandi der vielfach geteilten Streicher wird abgelöst durch den rauschenden Klang eines möglichst regelmässig mit Bürsten im Innern gestrichenen Konzertflügels, dessen dem weissen Rauschen angenähertes Tönen die Komposition beschliesst.

137 Cf. Stefan Kunze, „Werkvorstellungen in neuer Musik, Anmerkungen zu Schönbergs Bläserquintett op. 26", *Zwischen Tradition und Fortschritt, Über das musikalische Geschichtsbewusstsein, ed. R. Stephan,* Mainz 1973, passim, besonders 82 f.

„Ton" – dessen Relationen das musikalische Satzverfahren konstituieren – als musikalisches Material angesehen werden, sondern die Geräuschanteile, die der Ton im Laufe der Entwicklung der Orchesterkomposition im 19. Jahrhundert in sich aufsog, wären als materialgewordene historische Voraussetzung des Komponierens in unserem Jahrhundert zu begreifen – sekundär nur aufgrund der durch die musikalische Notation gesetzten Prioritäten, primär aber in ihrer Bedeutung für die Werkgestalt erklingender Musik.