

Zur Theorie der Instrumentation

von Carl Dahlhaus, Berlin

1

Wagners Forderung, daß man die Instrumentation berücksichtigen müsse, um der modernen Harmonik des 19. Jahrhunderts – seiner eigenen also – gerecht zu werden, ist niemals eingelöst worden. Eine Harmonielehre, die zugleich eine Instrumentationslehre wäre, existiert nicht einmal in Ansätzen, weil die Tendenz zur Abstraktion, durch die sich die Harmonielehre als Theorie im emphatischen Sinne bewähren möchte, eine Verknüpfung mit anderen Disziplinen verhindert oder wenigstens erschwert. Wer das wesentliche Ziel einer harmonischen Analyse erreicht glaubt, wenn er den Akkord II⁶ als Umkehrung von II und darüber hinaus die Subdominantparallele als Variante der Subdominante erklären, also den Zusammenhang der Akkorde durch deren tonale Funktionen begründen kann, stößt gar nicht erst auf das Problem, daß eine solche Begründung abstrakt bleibt und daß gerade die Differenzierung der Akkordformen, die durch eine funktionale Analyse unterdrückt wird, zu den Mitteln gehören kann, um Konnex herzustellen: einen Konnex, der sich dann durch die Instrumentation verdeutlichen läßt.

Eine Theorie der Instrumentation, die sich nicht in einer Sammlung und ästhetischen Kommentierung koloristischer Effekte erschöpfen, sondern im Ernst Theorie und nicht Rezeptbuch sein möchte, ist in besonderem Maße darauf angewiesen, daß es endlich gelingt, zwischen Harmonielehre, Kontrapunkt, Metrik und Syntax in einer Weise zu vermitteln, die den Tonsatz als konkretes – zusammengewachsenes – Resultat von Wechselwirkungen statt als Summierung von Teilmomenten aus voneinander isolierten, heterogenen theoretischen Disziplinen kenntlich macht. Hat man nämlich erst einmal die Notwendigkeit erkannt, die musikalische Metrik – die Unterscheidung zwischen leichten und schweren Takten – durch Untersuchungen über wechselnde Zusammenhänge zwischen Harmonik und „Taktgewicht“ zu fundieren, statt generell eine immer gleiche Ordnung Schwer–Leicht (Moritz Hauptmann) oder Leicht–Schwer (Hugo Riemann) zu behaupten, so liegt es nahe, außer der Harmonik auch die Instrumentation als begründendes Moment für einen „Akzent des Anfangs“ (Hauptmann) oder ein Schwergewicht des Schlusses (Riemann) zu berücksichtigen, also die Instrumentationslehre allmählich und in wissenschaftlicher „Stückwerktechnik“ (Karl R. Popper) in eine allgemeine Theorie des Tonsatzes zu integrieren.

2

Eines der Hindernisse, die einer historisch differenzierenden Theorie der Instrumentation im Wege stehen, ist die eingewurzelte Vorstellung einer festen Hierarchie der Toneigenschaften und der ihnen im Groben entsprechenden Tonsatzdimensionen: Die Tonhöhe – zusammengesetzt aus Helligkeit und Qualität oder Charakter – gilt, um mit Jacques Handschin zu sprechen, als „zentraler“ Parameter, um den sich die „peripheren“ Merkmale – Tondauer, Intensität und Klangfarbe – in abgestuften Bedeutungen gruppieren.

Analysen, die von einer abstrakten Tonhöhen- oder Intervallstruktur behaupten, daß sie die eigentliche Substanz eines musikalischen Werkes darstelle, werden in der Regel als

durchaus sinnvoll angesehen, während der Versuch, den inneren Zusammenhalt einer Komposition aus der entwickelnden Variation eines rhythmischen Grundmusters zu deduzieren, wahrscheinlich befremdend wirken würde und der Gedanke, beim Analysieren von einer Konfiguration dynamischer Grade oder farblicher Differenzen auszugehen, geradezu absurd erschiene.

Die naheliegende Konsequenz, aus einer primär an der Tonhöhen- oder Intervallstruktur orientierten Analyseverfahren eine Theorie des Rhythmus als eines sekundären, die Substanz lediglich verdeutlichenden und unterstützenden Tonsatzmerkmals abzuleiten, ist allerdings weder von Rudolph Réti oder Hans Mersmann noch von Heinrich Schenker gezogen worden. Man begnügte sich vielmehr damit, den Primat der Tonhöhe einfach zu unterstellen, als wäre er selbstverständlich, und wich dem daraus resultierenden Problem, die übrigen Tonsatzmomente als prinzipiell peripher und abhängig verständlich zu machen – also auch der Gefahr, durch das voraussehbare Scheitern eines solchen Versuchs zur Preisgabe oder Revision der eigenen Prämissen gezwungen zu werden –, geflissentlich aus.

Die Hierarchie der Ton- und Tonsatzzeigenschaften, die zu den unreflektierten Implikationen der Analysepraxis gehört, ist jedoch keineswegs erst in der Neuen Musik nach 1945 gefährdet oder umgestoßen worden. Bereits im klassisch-romantischen Repertoire, von dem die Vorstellung einer „natürlichen“ Rangordnung abstrahiert wurde, ist der Umschlag ins Gegenteil – das Hervortreten der Intensität und des orchestralen Apparats als primäres Moment – eines der gewöhnlichen Mittel formaler Gliederung: Das von Hans Georg Nägeli als „trivial“ empfundene Tutti, das im ersten Satz der *Jupiter-Symphonie* dem achttaktigen Hauptgedanken folgt, ist motivisch substanzlos und harmonisch karg (abgesehen von der kontinuierlichen Beschleunigung des harmonischen Rhythmus) und verdankt seine Existenz und ästhetische Rechtfertigung einzig der Prämisse, daß es zum Wesen des symphonischen Stils gehört, außer der Thematik auch das Orchester – sei es kompakt oder nach und nach mit seinen verschiedenen Farben – sinnfällig zu exponieren. (In der *Jupiter-Symphonie* ist es das abrupt einsetzende Tutti, in Beethovens *Neunter Symphonie* ein allmählich anwachsendes Ensemble der Farben, das als selbständiges, konstitutives Moment des Tonsatzes – nicht als bloße Darstellung einer Motivik – wahrgenommen werden soll.) Die dynamische und orchestrale Entfaltung ist in dem Tutti, das Nägeli aus Befangenheit in klassizistischen Denkformen nicht verstand, weniger eine Funktion des Tonsatzes als umgekehrt der Tonsatz eine Funktion der dynamischen und orchestralen Entfaltung.

Die Introduction zum Finale der *Symphonie fantastique* von Berlioz, „*Songe d' une nuit du Sabbat*“, kann insofern als „bestimmte Negation“ des zitierten Tutti aus der *Jupiter-Symphonie* aufgefaßt werden, als – unter der gemeinsamen, Vergleichbarkeit stiftenden Voraussetzung, daß die Satztechnik eine Funktion von Orchesterwirkungen ist – deformierte Klänge das Korrelat tonaler Unbestimmtheit bilden: Die Abhängigkeit des Tonsatzes von der Instrumentation zeigt sich um so krasser, je ungewöhnlicher, also auffälliger die Instrumentation und je ungefestigter und darum strukturell schwächer die Harmonik ist. Auch wenn man berücksichtigt, daß es sich um eine langsame Einleitung handelt, deren Struktur nicht in ihr selbst, sondern in dem Ziel begründet ist, dem sie zustrebt, fällt es schwer, die Reihung verminderter Septakkorde (Takt 1–4: *ais-cis-e-g*, Takt 6–10: *fis-a-c-es*, Takt 12–15: *h-d-f-as*) – unterbrochen von Dreiklängen, die nach den Regeln der Harmonielehre nicht das Resultat der Septakkorde sind (Takt 5: C-dur, Takt 11: C-dur,

Takt 16: As-dur) – überhaupt als Tonsatz im gewöhnlichen Sinne des Wortes gelten zu lassen. Die vagierenden Akkorde, wie sie Arnold Schönberg nennen würde, bilden vielmehr das bloße Substrat einer Instrumentation, bei der die Geräuschkomponente ein extremes Ausmaß erreicht, wie es sich bei tonal eindeutigen Akkorden kaum rechtfertigen ließe, weil es deren harmonischen Sinn unkenntlich machen würde. Die Kombination eines gedämpften Tremolo der geteilten Violinen und Bratschen mit einer Terz der Pauken oder der chromatische Abstieg verminderter Septakkorde in schwirrendem Streichertremolo würden das Tonalitätsgefühl auch dann desorientieren, wenn die Harmonik stabil wäre; und so erscheint es angemessen, daß sie es nicht ist. Daß es möglich ist, die tonale Unbestimmtheit aus der Einleitungsfunktion des Larghetto und die geräuschhafte Instrumentation wiederum aus der tonalen Unbestimmtheit abzuleiten, soll nicht bestritten werden. Wahrscheinlicher aber ist die Vermutung, daß Berlioz von der Intuition einer – programmatisch begründeten – Klangverzerrung ausging, für die dann die vagierenden Akkorde – und deren verquere Relationen zu den interpolierten Dreiklängen – als geeignetes Substrat erschienen. Der Tonsatz erweist sich also gerade dadurch, daß er streng genommen keiner ist, als Funktion einer Klangdeformation, die den Tonsatz, wenn es ihn gäbe, bis zur Unkenntlichkeit maskieren würde.

Daß die eingeschliffene Vorstellung einer festen Rangordnung der Ton- und Tonsatzeigenschaften eingeschränkt und manchmal suspendiert werden muß, besagt nun allerdings nicht, daß das hierarchische Modell, von dem einige der einflußreichsten und differenziertesten Analysemethoden ausgehen, eine schiere Fiktion und ein irriges Vorurteil sei: Ein nicht geringer Teil des klassisch-romantischen Repertoires ist vielmehr unter der Voraussetzung, die Jacques Handschin mit der Unterscheidung zwischen zentralen und peripheren Toneigenschaften in eine durch Simplizität bestehende Formel faßte, durchaus sinnvoll analysierbar. Man sollte jedoch bei Instrumentationsanalysen, um sich nicht den Zugang zu anders strukturierten Werken oder Werkteilen von vornherein zu verstellen, prinzipiell die Möglichkeit offen lassen, daß die Hierarchie modifiziert oder sogar ins Gegenteil verkehrt werden kann, ohne daß dadurch ein negatives Urteil, wie das von Nägeli gefällte, begründbar wäre. Sie ist kein normatives, über der Geschichte thronendes, sondern ein historisch bedingtes, also veränderliches Modell.

3

Die gewohnte Entgegensetzung von koloristischer und struktureller Instrumentation ist als Ausgangspunkt einer Theorie, die sich um historische Differenzierung bemüht, zwar nicht nutzlos, aber insofern unzulänglich, als der Terminus strukturell nicht erkennen läßt, ob eine die Satzstruktur konstituierende oder eine lediglich verdeutlichende Verwendung des Orchesterapparats gemeint ist, ob also die Instrumentation als essentiell oder als akzidentell gelten soll.

Die strukturbildende – in den Tonsatz bestimmend eingreifende und nicht nur von ihm abhängige – Instrumentation war in nicht geringerem Maße als die Koloristik des 19. Jahrhunderts – die im allgemeinen durch programmatische Tendenzen inspiriert wurde – ausschlaggebend für den geschichtlichen Prozeß, dessen Grundzug in einer fortschreitenden Verselbständigung der Klangfarbe bestand: einen Prozeß, der von den ad-libitum-

Besetzungen des 16. Jahrhunderts zur Klangkomposition der 1960er Jahre – also von der Vor- zur Nachgeschichte der Instrumentation, vom Noch-Nicht zum Nicht-Mehr – führte.

Von konstitutiver oder essentieller Instrumentation zu sprechen, ist bei der durchbrochenen Arbeit, die von Guido Adler und Hugo Riemann als charakteristisch für den klassischen Orchestersatz erkannt wurde, keine Übertreibung. Der Instrumentenwechsel nach jeweils drei Tönen, der das Seitenthema des ersten Satzes der *Eroica* als Paradigma durchbrochener Arbeit erscheinen läßt, ist keineswegs als sekundäre farbliche Verdeutlichung einer „gegebenen“ melodischen Gliederung zu verstehen; vielmehr ist der Motivkomplex, in dem das rhythmische Gleichmaß und eine diastematische Substruktur (*f-e-es-d*) den Widerpart einer zusammengestückt wirkenden Oberfläche der Melodik bilden, ohne den Farbwechsel, in dem die ästhetische Rechtfertigung sowohl der rhythmischen Stereotypie als auch der melodischen Diskontinuität liegt, kaum vorstellbar. Die Instrumentation ist nicht sekundär, sondern – zumindest logisch und wahrscheinlich auch genetisch – gleich ursprünglich wie die Motivstruktur.

Sind demnach in dem Beethovenschen Thema der Farbwechsel und die melodische Artikulation in einer Weise miteinander vermittelt, daß man von einem Primat des einen oder anderen Moments nicht sinnvoll sprechen kann, so tritt die – von klassizistischen Ästhetikern als Usurpation empfundene – konstitutive, den Tonsatz wesentlich bestimmende Bedeutung der Instrumentation am krassesten hervor, wenn sie mit eingewurzelten Prinzipien oder Vorurteilen wie dem, daß Polyphonie eine untergeordnete Rolle der Besetzung und Färbung verlange, in offenen Konflikt gerät. Die „polyphonierenden“ Stimmen in Orchesterwerken von Richard Strauss waren immer schon – wie der pejorativ gefärbte Terminus „polyphonierend“ verrät, der suggerieren soll, daß Polyphonie bloß vorgetäuscht werde – dem Mißtrauen von Theoretikern ausgesetzt, die bewußt oder unbewußt von einer klassizistischen Ästhetik ausgingen. Daß Nebenstimmen mit einer expressiv-melodischen Substanz ausgestattet werden, die weniger als solche hervortreten als vielmehr den spezifischen Klang einer Bratsche oder eines Horns zur Geltung bringen soll, erschien den Kritikern von Strauss als Umkehrung der „natürlichen“ Zweck-Mittel-Relation, in der die Farbe eine Funktion – eine abhängige Variable – der melodisch-polyphonen Zeichnung und nicht etwa die Zeichnung eine Funktion der Farbe ist.

Daß in der gleichzeitigen Malerei eine ähnliche Umkehrung einer traditionellen Hierarchie von Farbe und Zeichnung zu beobachten war, überzeugte die akademische, in der Vorstellung einer festen Rangordnung der Tonsatzmerkmale befangene Kritik offenbar nicht von der Legitimität des Verfahrens, melodische Prägnanz und Expressivität als Mittel und Vehikel zu benutzen, um eine Klangfarbe sinnfällig hervortreten zu lassen, und zwar auf der Grundlage der Erfahrung, daß Instrumente klanglich erst wahrhaft zur Geltung kommen, wenn sie auch melodisch „etwas zu sagen haben“, statt sich bloß durch Intensität vorzudrängen.

4

Die Rekonstruktion unausgesprochener, zu scheinbaren Selbstverständlichkeiten verfestigter Voraussetzungen – die Suche nach den geschichtlichen Implikationen, die von der Rezeptionsästhetik unter dem Begriff des Erwartungshorizontes zusammengefaßt werden – ist bei der Instrumentation besonders dringlich, da die „Sachverhalte“ nicht selten

ambivalent wirken, erweist sich andererseits jedoch als schwierig, weil die historische Psychologie, auf die man sich gern stützen würde, zu den zwiespältigen Disziplinen gehört, bei denen man immer noch nicht weiß, ob man in ihrem unentwickelten Zustand eine Herausforderung zu energischeren wissenschaftlichen Anstrengungen oder aber ein Zeichen dafür sehen soll, daß die Bemühungen sich als vergeblich erwiesen haben und darum stillschweigend abgebrochen wurden.

Die Tatsache etwa, daß die Oktavkoppelung von Violine und Fagott unauffällig bleibt, während die von Oboe und Violoncello als charakteristische und frappierende Farbe hervorsticht, ist durch eine Musikpsychologie, die „Naturgegebenheiten“ des Hörens zu erfassen sucht, nicht zureichend erklärbar, muß also partiell historisch, durch einen Rückgang in die Geschichte der Instrumentation, interpretiert werden. (Dabei läßt sich eine Verstrickung in die leidige Kontroverse zwischen Anthropologen, die an eine Natur der Musik glauben, und Historisten, die sie leugnen, durchaus vermeiden, wenn man, im Sinne Fernand Braudels, die umstrittenen anthropologischen Konstanten als Strukturen von langer Dauer begreift, also mit der Aussicht auf eine empirisch begründete Antwort die Frage stellt, wie weit denn der Ursprung eines Phänomens ungefähr zurückliegt, statt den metaphysischen Streit über die prinzipielle Differenz zwischen dem von Natur Gegebenen und darum Unveränderlichen und dem geschichtlich Entstandenen, also Veränderlichen ohne Hoffnung auf ein Ende fortzusetzen.)

Die Gewohnheit, die Streicher des Orchesters als „Grund“ – im Sinne der Gestaltpsychologie – und die Bläser als „Figur“ wahrzunehmen, sofern nicht – wie bei der Verbindung von liegenden Bläserakkorden mit bewegten Streichermotiven – der Tonsatz das Gegenteil erzwingt, ist eine der Hörkonventionen, deren Entstehung zweifellos ins 18. Jahrhundert fällt, deren genaue Datierung jedoch schwierig erscheint. Daß bei Haydn die Streicher bereits zur Grundfarbe neutralisiert sind, deren koloristische Qualität man kaum wahrnimmt und die darum nur für zeichnerische Funktionen geeignet erscheint, steht nämlich keineswegs eindeutig fest. Man kann allerdings – gestützt auf die hermeneutische Maxime, daß die differenziertere Auslegung als die triftigere gelten darf – von der Hypothese ausgehen, daß sich in einer Haydn-Symphonie die Relation zwischen liegenden Bläser- und motivisch prägnanten Streicherstimmen als Spannung zwischen einem satztechnischen und einem instrumentatorischen Figur-Grund-Verhältnis – die Bläser treten satztechnisch zurück, instrumentatorisch dagegen hervor – verstehen läßt: Man setzt dann die Neutralisierung der Streicher zur unauffälligen, „normalen“ Grundfarbe voraus, aber nicht, weil man sie beweisen oder mit den Mitteln historischer Psychologie wahrscheinlich machen kann, sondern weil sie eine differenziertere ästhetisch-kompositionstechnische Interpretation ermöglicht.

Eine ähnliche Schwierigkeit läßt sich an Haydns früher Symphonie *Le midi*, einem Werk mit programmatischem Einschlag und einer satz- und instrumentationstechnischen Affinität zur Symphonie concertante, demonstrieren. Im Seitenthema des ersten Satzes (Takt 42–48) ist historisch-genetisch das Streicherunisono eine Umfärbung der Fagottstimme des französischen Bläsertrios (zwei Oboen und Fagott), strukturell-ästhetisch dagegen umgekehrt die Fagottstimme ein Zusatz zum Streicherunisono, das mit den Oboen – motivisch kontrastierend – taktweise abwechselt. Und die Frage nach der geschichtlichen Realität des Hörens, die einer historischen Psychologie aufgebürdet werden müßte – eine Frage, die

durch die Unterscheidung zwischen Genetischem und Strukturellem lediglich formuliert, aber nicht gelöst wird –, kompliziert sich noch dadurch, daß in der Situation von 1761 das Ausmaß, in dem einerseits das spätbarocke Bläsertrio „noch“ und der vorklassische Streichersatz „schon“ einer Neutralisierung der Klangfarbe zur Unauffälligkeit des Selbstverständlichen unterworfen war, für einen nachgeborenen Historiker schwer abzuschätzen ist.

Die Konvention, den Streichersatz kaum als Farbe, sondern eher als Zeichnung wahrzunehmen – eine Konvention, die von Berlioz, Mendelssohn und Wagner in der *Fee Mab*, der *Sommernachtstraum-Ouvertüre*, dem *Lohengrin-Vorspiel*, dem *Feuerzauber* und dem *Waldweben* sporadisch durchbrochen, endgültig aber erst von Debussy und Ravel aufgehoben wurde –, ist wahrscheinlich durch die Koexistenz mit dem Streichquartett – dessen Ästhetik koloristische Wirkungen ausschloß oder verpönte, obwohl sie sich in der kompositorischen Praxis nicht gänzlich unterdrücken ließen – nicht unwesentlich unterstützt oder sogar bei ihrer Entstehung beeinflusst worden: Die Instrumentationstechnik und -ästhetik der einen Gattung ist von den Verfahrensweisen der anderen, auch der scheinbar entlegenen, nicht unabhängig – eine Tatsache, die zu den Gründen gehört, warum die ohnehin schwach fundierte Einschränkung des Begriffs der Instrumentation auf den Orchestersatz preisgegeben werden sollte: Die Instrumentationsprobleme – Probleme der Wechselwirkung zwischen Tonsatz und Besetzung – sind bei einem Klaviertrio weder geringer noch von prinzipiell anderer Art als bei einer Symphonie.

Die Suche nach geschichtlichen Ursachen, die der Veränderung der Klangfarbenwahrnehmung zugrundelagen, muß allerdings, um nicht willkürlicher Hypothesenbildung zu verfallen, durch eine systematische Reflexion, die generelle Bedingungen kenntlich macht und Grenzen absteckt, ergänzt werden. Daß die Streicherfarbe – bis zu ihrer endgültigen Emanzipation durch Debussy und Ravel – ein Jahrhundert lang weitgehend neutralisiert wurde, so daß ihre koloristische Qualität kaum zur Geltung kam, obwohl sie auch in einem Tonsatz, der sie nicht eigens hervortreten läßt, unzweifelhaft „existiert“, zeigt drastisch, daß das „real“ Gegebene in der Musik nichts als ein Inbegriff von Möglichkeiten ist, die im ästhetischen Objekt, einem „intentionalen“ – nicht passiv hingenommenen, sondern durch kategoriale Formung konstituierten – Gegenstand, entweder aktualisiert oder nicht aktualisiert werden.

Ohne den Begriff des Intentionalen in seiner phänomenologischen Auslegung bleiben manche geschichtlichen Veränderungen der Klangfarbenauffassung schlechterdings unverständlich. Daß im klassisch-romantischen Orchestersatz, jedenfalls im deutschen, die Farbmischung als „Entindividualisierung“ empfunden wurde, während Franz Schreker gerade umgekehrt in der Mischfarbe die einzige Möglichkeit sah, in der geschichtlichen Situation des frühen 20. Jahrhunderts noch die Überraschungswirkung des koloristisch Besonderen zu erzielen, ist ohne die Einsicht, daß die ästhetischen Prämissen musikalischer Techniken – auch die scheinbar bloß spekulativen und metaphorischen – ernst genommen werden müssen, kaum verständlich zu machen. Wer das einzelne Instrument, wie Adolf Bernhard Marx, als „Person“ im „Ensemble“ des Orchesters und eine Symphonie als „dramatische Handlung“ des Mit- und Gegeneinander-Agierens interpretiert, muß dazu neigen – durchaus in Übereinstimmung mit der deutschen Instrumentationspraxis des frühen 19. Jahrhunderts, die das Charakteristische in der hervorstechenden Bläserfarbe

oder im sperrigen Nebeneinander von Farben aus verschiedenen Orchestergruppen suchte –, den Begriff des Koloristischen primär mit unvermischten Farben zu assoziieren. Faßt man dagegen musikalische Farben als Analogon zu den malerischen auf, so kann man von dem Prinzip ausgehen, daß das Spezifische in der Abweichung vom Generellen und Gewohnten – also in der überraschenden Mischung statt in der Benutzung gegebener Instrumentalfarben des Orchesters – bestehe. (Marx nannte die – bei Berlioz beobachtete – Methode, Farben zu mischen, also kompositorisch herzustellen, „subjektiv“ und „materialistisch“, das Verfahren dagegen, sie als von Natur gegeben hinzunehmen und in ihrer Reinheit zu respektieren, „objektiv“ und „idealistisch“ – „idealistisch“, weil statt des „materiellen“ koloristischen Effekts die melodisch-polyphone Substanz, der musikalische Gedanke, akzentuiert werde: Die Instrumentation erfüllt demnach ihre Funktion am vollkommensten, wenn sie als die Kunst, die sie ist, nicht auffällt, sondern als Natur zu erscheinen trachtet.)

5

Die adäquate Interpretation der Orchesterpolyphonie des 18. bis 20. Jahrhunderts – des symphonisch-polyphonen Satzes, den Adolf Bernhard Marx als Widerpart zum dramatisch-homophonen empfand, sowie der dramatischen Polyphonie, deren Entwicklung Richard Strauss für Wagner und sich selbst in Anspruch nahm – wurde durch ein Vorurteil gehemmt, das in einem historisch unzulässig verengten Kontrapunktbegriff wurzelte. Die Vorstellung, daß „echte“ Polyphonie die Gleichberechtigung der Stimmen und deren nahezu unterschiedslose Teilhabe an der melodischen oder thematischen Substanz voraussetze, beschränkte die Kategorie auf die Durchimitation, den Kanon und die Fuge, also einen äußerst geringen Teil der Phänomene, aus denen die Geschichte des mehrstimmigen Satzes besteht.

Wer jedoch die Orchesterpolyphonie mit dem falschen Maß eines ausschließlich von der Fuge abstrahierten Kontrapunktbegriffs mißt, geht nicht nur von unhistorisch-normativen Prämissen aus, sondern verzerrt sogar die Tradition, die er zu bewahren glaubt; denn für den Kontrapunkt Bachs, die Berufungsinstanz der Theorie, ist weniger die Fuge als vielmehr der konzertierende Stil – die Polyphonie mit funktional differenzierten Stimmen – charakteristisch. Einem Tonsatz, der aus „Schichten“ mit verschiedener Bedeutung und abgestuften Gewicht besteht – in Bachs Arien aus einer expressiv-deklamatorischen Gesangsstimme, einem motivisch-figurativen Instrumentalpart, dem Generalbaß und einem Klanghintergrund von Akkorden –, das Epitheton „polyphon“ aus Befangenheit in einer bornierten Theorie und Ästhetik zu verweigern, wäre schlechterdings absurd, zumal es sich beim konzertierenden Stil um die Art von Polyphonie handelt, die Bachs kompositionsgeschichtlicher Situation am genauesten entspricht.

Terminologisch zwischen „Polyphonie“ mit gleichberechtigten und „Kontrapunkt“ mit funktional differenzierten Stimmen zu unterscheiden, wie es in der Schönberg-Schule üblich war, ist insofern unzweckmäßig, als der Vorschlag schief zu der umgangssprachlichen Gewohnheit steht, unter Kontrapunkt primär die Technik und unter Polyphonie das Resultat oder das Prinzip zu verstehen.

In einer Geschichte des Kontrapunkts, die das Verfahren der funktionalen Differenzierung – sowie in manchen Epochen die Dialektik von Gleichberechtigung und funktionaler

Differenzierung – in den Vordergrund rücken würde, fände die Orchesterpolyphonie des 18. bis 20. Jahrhunderts endlich einen Platz, der dem historischen Rang der durchbrochenen Arbeit, die von Guido Adler und Hugo Riemann als konstitutiv für den klassischen Orchestersatz erkannt wurde, angemessen wäre. Die durchbrochene Arbeit, die ihren Namen der Assoziation mit gotischer Architektur verdankt, teilt mit dem konzertierenden Stil, von dem sie abstammt, die Abhebung der Stimmen voneinander, unterscheidet sich aber von der Tradition des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts dadurch, daß die einzelnen Stimmen außerdem je für sich durch Zäsuren und Motivgegensätze gegliedert und nicht selten sogar zerrissen werden. Und die klangliche Ausprägung der Sukzessiv- und Simultankontraste bildet ein Instrumenten- und Farbwechsel, der ursprünglich, als er noch neu und ungewohnt war, als verwirrend buntscheckig empfunden wurde und dem symphonischen Stil den Vorwurf des „Rhapsodischen“ eintrug.

Man würde allerdings, wie erwähnt, den Sinn der klassisch-romantischen Orchesterpolyphonie, deren Prototyp die durchbrochene Arbeit ist, grob verkennen, wenn man im Farbwechsel nichts als die bloße Außenseite der Satzstruktur – deren Verdeutlichung und Ausmalung – sähe. Er ist vielmehr – pointiert ausgedrückt – die Bedingung der Möglichkeit eines Tonsatzes, der abstrakt, ohne Rückhalt an den Ressourcen des Orchesterapparats, kaum vorstellbar wäre. Daß die Motive simultan und zugleich sukzessiv kontrastieren und dennoch als in sich zusammenhängendes Ganzes erscheinen, ist zum Teil darin begründet, daß die Instrumente durch Gegensätze, Abstufungen, Modifikationen, Mischungen und Gruppierungen einen Farbkonnex bilden, dessen Analyse ebenso notwendig, aber auch ebenso schwierig ist wie die eines Farbkonnexes in der Malerei.

Wenn im Andante von Mozarts *g-moll-Symphonie* KV 550 in den letzten drei Takten vor der Reprise des Hauptthemas das kantable Holzbläsermotiv – das mit einer zerrissenen, im Halbtaktabstand zwischen Violoncello und erster Geige wechselnden Streicherfigur scharf kontrastiert – zunächst in der Flöte, dann in der Oboe und schließlich in einer Koppelung von Flöte, Oboe und Fagott erscheint, so handelt es sich einerseits um eine Intensivierung, die dem zielgerichteten Zug der Rückleitung entspricht, andererseits um eine Gewichtsverlagerung innerhalb der Satzstruktur, durch die der gleichmäßige Achtelrhythmus der Holzbläser – als Antizipation des Rhythmus der Themenreprise – allmählich dominierend hervortritt. Der Zusammenhang zwischen formaler Funktion, Tonsatz und Instrumentation würde allerdings zu grob charakterisiert, wenn man simplifizierend lediglich von einer im Wesen einer Rückleitung liegenden Steigerung spräche, die sich in der Instrumentation (wachsende Intensität) ebenso manifestiert wie im Dominantgefälle der Harmonik (C^7 - F^7 - B^7) und in der Akkordstruktur (größere Anzahl von Tönen). Entscheidend ist vielmehr, daß der Farbwechsel in der Holzbläsergruppe nicht allein eine die Gliederung unterstreichende, sondern eine die Motivdisposition überhaupt erst ermöglichende Funktion erfüllt: Die Instrumentation ist keine nachträgliche Färbung der durchbrochenen Arbeit, sondern gehört zu deren konstitutiven Merkmalen.

Um die Behauptung, daß sie essentiell und nicht bloß akzidentell sei, analytisch einlösen zu können, muß man sich allerdings bewußt machen, daß die Kategorien, mit denen man Motivbeziehungen interpretiert, zum Teil auf Farbzusammenhänge übertragbar sind, wenn auch nicht direkt und umstandslos. Verhältnisse zwischen Instrumentalfarben lassen sich durchaus mit Begriffen wie Variante, ergänzender Kontrast und beziehungslose Verschie-

denheit bestimmen, und es ist keine vage, nichtssagende Metapher, wenn man in dem Zitat aus der *g-moll-Symphonie* die Aufeinanderfolge von Flöte und Oboe ebenso als Sequenz auffaßt wie die Motivstruktur, deren Korrelat sie bildet.

Einen komplementären Kontrast von zusammenhangloser Divergenz begründet zu unterscheiden – also der Chiffre a b einen präzisen Sinn zu geben: einer Chiffre, die uninterpretiert ein blinder Fleck zahlloser Analysen ist, weil ein ergänzender Gegensatz als enge Beziehung das extreme Gegenteil von beziehungsloser Verschiedenheit darstellt –, ist allerdings bei Klangfarben noch schwieriger als bei Motiven, weil den Instrumentalfarben ein Äquivalent zur zusammenschließenden Wirkung der Harmonik fehlt, die gegensätzliche Motive aufeinander bezieht – es sei denn, man entscheidet sich, Wagners Forderung, die Instrumentation nicht von der Harmonik und der Motivik zu trennen, dadurch zu erfüllen, daß man in den übrigen Parametern die Gründe sucht, warum ein Farbkontrast entweder ergänzend oder unvermittelt heterogen erscheint. Wenn im Seitenthema des ersten Satzes von Beethovens *C-dur-Symphonie*, opus 21, der taktweise Farbwechsel Oboe-Flöte-Oboe-Flöte den Motivvarianten a^1 - a^1 - a^2 - a^2 und der Akkordfolge T-D-D-T entspricht, so besteht kein Grund, die Relation zwischen den Tonsatzeigenschaften – deren partielle Gegenläufigkeit – anders aufzufassen als bei einer Periode, deren innerer Zusammenhalt aus der Spannung zwischen motivischer Analogie (a-b-a-b) und harmonischer Umkehrung (T-D-D-T) resultiert (Anfang der *Jupiter-Symphonie*). Die Instrumentation nimmt an der Dialektik von Parallelismen und Entgegensetzungen ebenso teil wie die Motivik und die Harmonik, und nichts berechtigt dazu, sie als untergeordnete, sekundäre Tonsatzeigenschaft abzutun. Sie gehört vielmehr zu den strukturbildenden – nicht bloß Struktur verdeutlichenden und färbenden – Konstituentien des Orchestersatzes. Und so wenig sie immer ein zentraler Parameter ist, so verfehlt wäre es, sie prinzipiell zu den peripheren Momenten zu zählen.

Felix Mendelssohn Bartholdys „Rondo brillant“ op. 29

Ein Beitrag zur Geschichte des einsätzigen Konzertstücks im 19. Jahrhundert

von Wulf Konold, Hannover

I.

Die Musikgeschichtsforschung hat sich, was die Gattung des instrumentalen Solokonzertes angeht, fast ausschließlich auf die traditionelle Form des mehrsätzigen, meist dreisätzigen Konzertes konzentriert. Neben dieser sicherlich quantitativ häufigsten Form, in der auch die Meisterwerke der Gattung stehen, gibt es aber im 19. Jahrhundert zum einen die zur Viersätzigkeit erweiterte Form des ‚symphonischen‘ Konzertes, in der es darum geht, die Dignität und strukturelle Differenziertheit der Symphonie auf die Gattung des Solokonzertes zu übertragen und so instrumentale Virtuosität und kompositorischen Anspruch auf einer neuen Ebene miteinander zu versöhnen. Auf der anderen Seite aber entwickelt sich zumal in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Gattung des einsätzigen Konzertstücks; hier geht es nicht um – wie auch immer gelingende – Anhebung der Konzertform auf ein