

Gordon Kampe

Instrumentationslehren im 20. und 21. Jahrhundert: Ein Überblick

»In keiner Epoche der Musikgeschichte ist soviel von »Instrumentation« die Rede gewesen, als heutzutage.«¹ Überträgt man dieses berühmte Eingangsstatement aus Hector Berlioz' *Instrumentationslehre* auf die abendländische Avantgarde-Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts, so verdeutlicht sich schlagartig die Entwicklung, die der Begriff der Instrumentation in den vergangenen etwa 150 Jahren genommen hat: Die Bedeutung der Instrumentation – und mit ihr einhergehend auch die Idee einer Emanzipation der Klangfarbe als einem eigenständigen kompositorischen Parameter neben Harmonie-, Kontrapunkt- oder Melodielehre – muss längst nicht mehr gerechtfertigt werden, da sie von einem zunächst eher handwerklichen Vorgang über Richard Wagner, Claude Debussy, Arnold Schönberg, Edgard Varèse, György Ligeti bis hin zu Helmut Lachenmanns *Musique concrète instrumentale* oder auch der sogenannten *Musique spectrale* einiger überwiegend französischer Komponisten um Gérard Grisey oder Tristan Murail – um nur sehr wenige paradigmatische Beispiele zu benennen – oftmals zum Kernthema kompositorischer Arbeit im 20. Jahrhundert überhaupt geworden ist. Da das Denken und Arbeiten im Klang somit eher zur Verdrängung der anderen musikalischen Parameter geführt hat, ist die verhältnismäßig große Anzahl einschlägiger Publikationen in Form von Instrumentations- bzw. Orchestrationslehr- und -handbüchern² eine logische Konsequenz daraus.

»In keiner Epoche der Musikgeschichte«, so ließe sich Berlioz' Statement womöglich auf die vergangenen Dekaden projizieren, »sind so viele Instrumentations-Lehrbücher erschienen als heutzutage.« So zeigt denn auch die Zunahme zahlreicher Einzeldarstellungen, in denen jeweils ein Instrument beziehungsweise eine Instrumentengruppe und ihre jeweiligen instrumentalen Möglichkeiten insbesondere auf dem Feld der erweiterten Spieltechniken im Zentrum stehen, dass Instrumentation bis ins kleinste Detail, von der detaillierten Auflistung verschieden schwer ansprechender Multiphonics beim Sopran-Saxophon³ bis hin zu Notationsvorschlägen für diverse Registerknopf-Geräuschaktionen⁴ beim Akkordeon, erkundet zu sein scheint, wodurch das Interesse an weiteren Erkundungen insbesondere im Bereich der Spieltechniken – jahrzehntelang ging dies mit dem Begriff des »Materialfortschritts« einher – mittlerweile deutliche Ermüdungserscheinungen im aktuellen Komponieren zeitigt: Um neue Spieltechniken im Bereich des traditionellen Instrumentariums scheint es in jüngerer Zeit kaum mehr zu gehen. Bedenkt man etwa die verschiedensten Ausprägungen und Möglichkeiten des Komponierens mit elektronischen Medien, in der das Komponieren für Instrumente nur mehr eine von vielen anderen Möglichkeiten darstellt, so kann der Begriff der Instrumentation weiter gedacht werden und nicht nur elektronische Instrumente einbeziehen, sondern auch die Mikrophonierung und unterschiedlichste Formen von Live-Elektronik umfassen, ist dieses doch längst nicht mehr bloße Zutat, sondern wesentlicher Teil des zeitgenössischen Instrumentariums.⁵

1 Hector Berlioz: *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Frankfurt a. M. [u. a.] 1904, Reprint 1986, S. 1.

2 Zur Ausdifferenzierung der Begrifflichkeiten »Instrumentation« und »Orchestration«, eine Diskussion, die hier nicht verfolgt werden kann, vgl. u. a. Katja Meßwarb: *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1997; Peter Jost: *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel 2004; Ertuğrul Sevsay: *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel 2005.

3 Marcus Weiss, Giorgio Netti: *Die Spieltechnik des Saxophons*, Kassel [u. a.] 2010.

4 Bettina Buchmann: *Die Spieltechnik des Akkordeons*, Kassel [u. a.] 2010.

5 Vgl. z. B. Patricia und Allen Strange: *The contemporary Violin*, Berkeley 2001.

Einerseits sind mittlerweile zahlreiche und zuweilen enzyklopädisch gehaltene Lehrbücher und Kompendien erhältlich, und andererseits geben zudem auch Online-Publikationen höchst unterschiedlich, etwa in Form von Blogs,⁶ über Instrumentation Auskunft. Im Folgenden wird kursorisch auf einige dieser Lehrwerke unter dem Gesichtspunkt ihres Aufbaus und ihrer Zielsetzung eingegangen und der Versuch einer Systematisierung unternommen, von der ausgehend eine umfassendere wissenschaftliche Darstellung der jüngeren Instrumentationslehren, die jenseits pragmatischer und handwerklicher Hinweise auch ästhetisch und musikhistorisch Wandlungen des Instrumentationsbegriffes nachvollziehen lassen könnte, als Forschungsdesiderat formuliert wird.

I – Instrumentationslehren

Neben Umfang, Aufbau und Handhabung einer Instrumentationslehre ist ihre jeweilige Haltung zur Emanzipation der Klangfarbe ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal. Selbst in Richard Strauss' selbstbewusst revidierter *Berlioz-Instrumentationslehre* sind zum einen noch Reste einer Haltung wahrzunehmen, die Instrumentation als eine eher nachgeordnete Tätigkeit sieht, indem er das Primat der Polyphonie unterstreicht, ohne die gute Musik nicht möglich sei: »Und nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters. Ein Orchestersatz, in dem ungeschickt, oder sagen wir nur, gleichgültig geführte Mittel- und Unterstimmen sich befinden, wird selten einer gewissen Härte entbehren und niemals die Klangfülle ergeben, in der eine Partitur erstrahlt, bei deren Ausführung auch die zweiten Bläser, zweiten Violinen, Bratschen, Violoncelli, Bässe sich in der Belebung schön geschwungener melodischer Linien seelisch beteiligen.«⁷ Zum anderen empfiehlt auch Strauss seinen lernenden Kollegen, dass man

sich zunächst auf kleinere Formen wie das Streichquartett beschränke, dann die Partituren Richard Wagners studiere und sich der »Musensohn« erst zuletzt am Orchester betätige oder aber die »Karriere wechseln«⁸ solle. Waren es bei Strauss bereits die zunächst kleineren Besetzungen, an denen der Schüler sich zu probieren habe, forderte Hugo Riemann in seinem *Handbuch der Orchestrierung*⁹ darüber hinaus, dass Instrumentation ausgehend von einem Klaviersatz zu erproben sei. Er vertrat die Ansicht, dass Instrumentationsunterricht gewissermaßen die Umkehrung des Partiturspielens sei: »In mancher Beziehung wird sich die Anweisung zum Instrumentieren als eine Umkehrung der fürs Partiturspiel erforderlichen Denkprozesse und Manipulationen herausstellen, so daß außer dem Katechismus der Musikinstrumente auch derjenige des Partiturspiels mit dem vorliegenden in enge Beziehung tritt.«¹⁰

Auch im englischsprachigen Raum setzte sich diese Methodik durch – konkret kann das etwa an Gordon Jacobs *Orchestral Technique – A Manual for Students*¹¹ beobachtet werden, in dem sich Aufgaben (zum Beispiel die Instrumentierung einiger Takte einer Klaviersonate Ludwig van Beethovens für Streichorchester) mit Lösungsvorschlägen abwechseln. Gesine Schröder wies bereits darauf hin, dass dieser methodische Ausgangspunkt nicht nur ein Phänomen der ersten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts war, sondern dass Elemente dieser schon von »Adolf Bernhard Marx heftig inkriminierten Unterrichtspraxis«¹² auch in jüngeren Publikationen erscheinen¹³ und gegenwärtig im Instrumentationsunterricht durchaus noch anzutreffen sind.¹⁴

8 Ebd., S. IV.

9 Hugo Riemann: *Handbuch der Orchestrierung – Anleitung zum Instrumentieren*, Berlin 1921.

10 Ebd., S. 3.

11 Gordon Jacob: *Orchestral Technique – A Manual for Students*, Oxford 1931.

12 Gesine Schröder: *Raffiniert oder lieber roh? Zur Wirkung von Rimsky-Korsakovs Orchestrationen in Deutschland*, Online-Publikation: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-60680>, S. 4 (letzter Zugriff: 15. Mai 2015)

13 Alfred Blatter: *Instrumentation / Orchestration*, New York 1980.

14 Gesine Schröder: *Instrumentation*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2 (2005), Nr. 2/3, S. 239–242, hier S. 239.

6 Vgl. z. B. den Blog der Klarinetistin Heather Roche: <http://heatherroche.net>, die Website der Harfenistin Gunnhildur Einarsdóttir: <http://sites.siba.fi/web/harpnotation/harp> oder den Blog der Flötistin Helen Bledsoe: <http://helenbledsoe.com> (letzter Zugriff: je 15. Mai 2015).

7 Berlioz, Strauss, *Instrumentationslehre* (wie Anm. 1), S. III.

Unter diesem Aspekt ist es bemerkenswert, dass weder die verhältnismäßig wenig beachtete Instrumentationslehre Nikolaj Rimsky-Korsakovs noch die als Vorlesung für einen Instrumentationskurs entstandene Instrumentationslehre Engelbert Humperdincks auf die Instrumentierung von Klaviersätzen abheben, obwohl beide Schriften älteren Datums sind. Bei beiden Komponisten steht vielmehr das direkte Erfinden im Klang bereits im Zentrum der Auseinandersetzung. Humperdinck, der die Neuheit und Wichtigkeit des Unterrichtszweiges mehrfach unterstreicht, stellt, noch bevor er sich mit den Spieltechniken und Charakteristika der Streicher befasst, die physikalischen Eigenschaften des Klanges voran und erörtert sowohl die Schwingung der Luftsäulen bei Blasinstrumenten als auch die Grundzüge der Obertonreihe.¹⁵ Alfredo Casella und Virgilio Mortari¹⁶ werden diese Idee etwa 50 Jahre später aufgreifen und ihr Lehrbuch ebenfalls mit der physikalischen Beschaffenheit von Tönen und Klängen eröffnen.

Eine offensive Abkehr von der erörterten Unterrichtspraxis hingegen beschreibt Egon Wellesz, der einerseits auch zeitgenössische Beispiele mit aufnahm und andererseits mit einem eindrücklichen Kapitel über den spezifischen Stil des Kammerorchesters vieles von dem vorwegnahm, was sich in der Ensemblekultur zeitgenössischen Musiklebens in der unmittelbaren Gegenwart noch auffinden lässt, in seiner zweibändigen Instrumentationslehre: »In manchen Instrumentationslehren wird damit begonnen, ein für Klavier erfundenes Musikstück für einzelne Gruppen von Instrumenten, für Holzbläser, Blech, Streicher oder volles Orchester, zu instrumentieren. Dieses Vorgehen scheint mir gänzlich verfehlt, denn es beginnt mit der falschen Einstellung, daß eine für Klavier erfundene Komposition ohne weiteres für das Orchester übertragen werden kann, statt vor allem den Sinn dafür zu wecken, daß der angehende Musiker jedes Instrument vorerst in seiner

spezifischen Eigenart zu verwenden lernt, bevor er zur höchsten Kombination aller Instrumente greift.«¹⁷

Neben der bereits erwähnten Instrumentationslehre von Alfredo Casella und Virgilio Mortari, die sich wegen ihrer Praxisnähe (die Publikation enthält etwa eine in ihrer Schlüssigkeit kaum zu übertreffende tabellarische Darstellung von Mehrfachgriffen auf Streichinstrumenten) auch heute noch durchaus einiger Beliebtheit erfreut, sind die wesentlichen Publikationen nach 1950 sicherlich die Instrumentationshandbücher von Hans Kunitz¹⁸, der jedem gängigen Orchesterinstrument einen einzelnen Band widmete und jeweils musikhistorische Informationen mit spieltechnischen und akustischen verband. Immer noch Verwendung findet zudem das *Lehrbuch der Instrumentation* von Hermann Erpf,¹⁹ in dem weniger Porträts einzelner Instrumente, als vielmehr ihre verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten erörtert werden, und das zudem nach und nach auch neuere Errungenschaften und Instrumente des modernen Orchesters einführt, etwa eine kursorische Beschreibung der Ondes Martenot oder des Mixtur-Trautoniums.²⁰ Zu den weit verbreiteten Publikationen der letzten Jahre gehört neben dem überaus umfangreichen Werk *The Study of*

15 Engelbert Humperdinck: *Instrumentationslehre*, hg. von Hans-Josef Irmen, Köln 1981, S. 8f.

16 Alfredo Casella, Virgilio Mortari: *La tecnica dell' orchestra contemporanea*, Milano 1950.

17 Egon Wellesz: *Die neue Instrumentation*, Berlin 1928, S. 43.

18 Vgl. z. B. Hans Kunitz: *Die Instrumentation. Ein Lehr- und Handbuch. Teil XII: Violine/Bratsche*, Leipzig 1960.

19 Hermann Erpf: *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959.

20 Gesine Schröder wies darauf hin, dass der Vergleich zwischen den Lehrbüchern von Hans Kunitz, einem Ostdeutschen, und Hermann Erpf, einem Westdeutschen, insbesondere unter politischen Aspekten interessant ist, lassen sich doch auch an den angeführten oder eher noch an den eben nicht angeführten Beispielen Rückschlüsse auf die historische Situation nach 1945 ziehen. Vgl. dazu Schröder, *Instrumentation* (wie Anm. 14), S. 239. Ähnlich gelagert ist auch das 1995 von Dieter Hähnchen im Deutschen Verlag für Musik Leipzig herausgegebene Compendium *Fagott solo – Musik und Spieltechniken des 20. Jahrhunderts*, das hauptsächlich Beispiele von ostdeutschen Komponisten bereithält, etwa von Georg Katzer, Jörg Herchet, Friedrich Schenker oder Wilfried Krätzschmar.

Orchestration von Samuel Adler,²¹ das zwar auf die Vermittlung praktischer Kenntnisse fokussiert, aber dennoch ästhetische wie historische Aspekte gleichermaßen anführt, insbesondere Ertuğrul Sevsays *Handbuch der Instrumentationspraxis*,²² das nach einer genauen Vorstellung der Orchesterinstrumente (inklusive der Erörterung einiger zeitgenössischer Spieltechniken) einen eher analytischen Blick auf topische Instrumentationsvorbilder wirft und Particell-Übungen vorschlägt. Schließlich sei auch die Instrumentationslehre von Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf-Dieter Weyer²³ erwähnt, die sich ganz auf die Musik des 20. Jahrhunderts konzentriert und darin insbesondere einen Schwerpunkt auf die mitteleuropäische Nachkriegs-Avantgarde legt. Nicht nur die zahlreichen Beispiele aus dieser Zeit, sondern gerade auch der zuweilen recht trockene und dann wieder fast kämpferische Sprachduktus lassen das umfangreiche Werk daher eher wie eine lesenswerte Primärquelle wirken, als dass es für die kompositorische Praxis in der Gegenwart jene zentrale Bedeutung einnimmt, die seine Autoren ihm selbst zuschreiben wollten. Unter dem Aspekt der Praxisnähe wird Erhard Karkoschkas Buch *Das Schriftbild der Neuen Musik*²⁴ einen wesentlich größeren Einfluss auf einige Avantgarde-Kreise gehabt haben, versammelt es doch erstmals und auf einen Blick zahlreiche erweiterte Spieltechniken, Symbole und Notationsmöglichkeiten von Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Sylvano Busotti oder Pierre Boulez und zieht zudem auch grafische Notationen, etwa von Earle Brown oder Anestis Logothetis, mit ein. Ist das Werk auch keine Instrumentationslehre im klassischen Sinne, so zeigt es doch bis dahin ungeahnte Möglichkeiten instrumentalen Komponierens auf.

II – Ausdifferenzierung und Einzeldarstellung

Die sich immer extremer ausdifferenzierende Instrumentalmusik seit den 1950er und 1960er Jahren bis in die jüngste Gegenwart führte auch zu einer Neuerung auf dem Gebiet der Instrumentationslehren. Die Idee, ein möglichst umfassendes Kompendium der spieltechnischen Möglichkeiten zu schaffen, das darüber hinaus zahlreiche paradigmatische Beispiele anführt und sowohl Notationsvorschläge für Komponisten oder Ausführungs- und Studierhinweise für Interpreten gibt als auch ästhetisch über die Bedeutung von Instrumentation reflektiert, wäre vermutlich bereits an der schier Fülle von Möglichkeiten gescheitert. Zu beobachten ist daher eine Hinwendung zu kleineren, spezifischen und jeweils nur einem Instrument gewidmeten Publikationen, die einerseits die Grundlagen des Instruments erörtern, dann aber in der Regel zügig zu sehr praktischen Hinweisen übergehen, die häufig auch zahlreiche Tabellen – etwa zu Multiphonics (Mehrklängen) bei Flöten, Oboen, Klarinetten, Saxophonen oder Fagotten²⁵ – umfassen. Damit einhergehend ist auch eine Spezialisierung der Autoren zu beobachten, die sich in aller Regel nicht mehr aus Musiktheoretikern oder Komponisten rekrutieren, sondern vielmehr höchst anerkannte Neue-Musik-Interpreten sind, die ihren reichen Erfahrungsschatz aus jahrzehntelanger Zusammenarbeit mit Komponisten einem breiteren Publikum zugänglich machen. Exemplarisch seien zwei im deutschsprachigen Raum erschienene Bände herausgegriffen: Irvine Arditti, der langjährige Primarius des Arditti Quartet, veröffentlichte 2013 in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Robert H. P. Platz einen Band, der sich den Spieltechniken der Violine widmet.²⁶ Während die Autoren hier die

21 Samuel Adler: *The Study of Orchestration*, New York [u. a.] 1982, 32002.

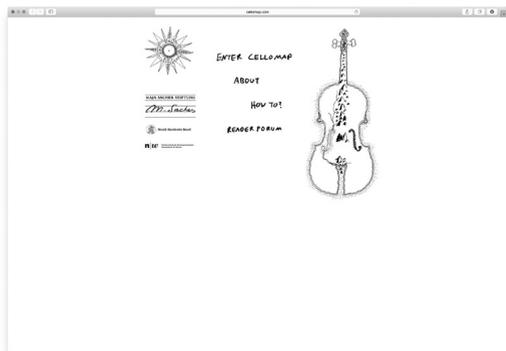
22 Sevsay, *Instrumentationspraxis* (wie Anm. 2).

23 Walter Gieseler, Luca Lombardi, Rolf-Dieter Weyer: *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts. Akustik, Instrumente, Zusammenwirken*, Celle 1985.

24 Erhard Karkoschka: *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationsymbole, Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle 1966.

25 Vgl. z. B. Carin Levine, Christina Mitropoulos-Bott: *Die Spieltechniken der Flöte*, 2 Bände, Kassel [u. a.] 2002 und 2004; Peter Veale, Claus-Steffen Mahnkopf: *Die Spieltechnik der Oboe. Ein Kompendium mit Anmerkungen zur gesamten Oboenfamilie*, Kassel [u. a.] 1994; Phillip Rehfeldt: *New Directions for Clarinet*, Berkeley [u. a.] 1994; Weiss, Netti, *Die Spieltechnik des Saxophons* (wie Anm. 3), Pascal Gallois: *Die Spieltechnik des Fagotts*, Kassel [u. a.] 2009.

26 Irvine Arditti, Robert H. P. Platz: *Die Spieltechnik der Violine*, Kassel [u. a.] 2013.



www.cello-map.com
Screenshot der Startseite



www.heatherroche.net
Screenshot der Startseite

unterschiedlichen Techniken mit konkreten Beispielen erörtern, geht Barbara Maurer, langjährige Bratschistin des ensemble recherche, in ihrer Publikation *Saitenweise* einen abstrakteren Weg,²⁷ da sie selten vom Beispiel, als vielmehr vom grundsätzlichen Klangphänomen ausgeht, zugleich Notationsvorschläge unterbreitet und auch auf häufige Fehler und Missverständnisse in der Proben- und Notationspraxis hinweist. Im Gegensatz zu Arditti und Platz kommen bei Maurer auch Aspekte von Auftritt und Bühnenpräsenz hinzu, dafür wird hier das Feld der Elektronik ausgeklammert, das wiederum bei Arditti/Platz einen verhältnismäßig großen Raum einnimmt: Diese beiden in kurzer Folge publizierten Bände, die, gerade auch um einen größeren Überblick über das zeitgenössische Violin-Repertoire zu bekommen, stets mit einem Blick auf das wesentlich umfangreichere Pendant von Patricia und Allen Strange²⁸ rezipiert werden sollten, offenbaren, dass die Ansätze zu vielfältig sind, um sie in nur einem Kompendium zu vereinheitlichen. Gegenseitiges Ergänzen steht in diesen Publikationen im Mittelpunkt und nicht mehr die letztgültige Wahrheit über die Violine, zumal neben den technischen Fakten insbesondere durch die Auswahl der Beispiele, dies fällt bei Arditti und

Platz besonders ins Auge, ästhetische Wertungen und Haltungen inbegriffen sind.²⁹

Dass jene Bände in einer großen Anzahl gerade in einer Zeit erscheinen, in der das Experimentieren im Bereich des Klanges einerseits eher abnimmt und andererseits die elektronischen Medien einen immer größeren Raum einnehmen, könnte auch ein Hinweis auf das vielzitierte »Altern der Neuen Musik«³⁰ sein: Der Sound von neuer Musik ist historisch geworden, er ist lern- und lehrbar und findet sich in ausführlichen Tabellen wieder. Insofern stellen Instrumentationslehren nicht nur praktische Hinweise zur Verfügung, sondern leisten womöglich auch einen gewissen Beitrag zur Domestizierung und Historisierung ihrer Kunstform. Ein Extrembeispiel, in dem allerdings nicht ein Instrument, sondern ein Komponist im Zentrum steht, stellt etwa die CD-ROM-Publikation *Erweiterte Spieltechniken in der Musik von Helmut Lachenmann*³¹ dar, in der überaus liebevoll und genau sämtliche Spieltechniken theoretisch erörtert und deren Produktion mit kurzen Video-Beispielen erklärt werden. Lachenmann selbst hält diese Publikation

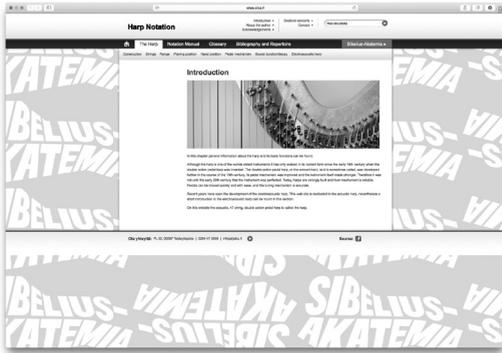
27 Barbara Maurer: *Saitenweise. Neue Klangphänomene auf Streichinstrumenten und ihre Notation – eine Anleitung*, Wiesbaden 2014.

28 Strange, *The contemporary Violin* (wie Anm. 5).

29 Vgl. dazu Stefan Drees: Rezension zu Arditti, Platz, in: *Dissonanz/Dissonance* 125, März 2014, S. 84–85.

30 Vgl. Theodor W. Adorno: *Das Altern der Neuen Musik*, in: ders.: *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften 14), Frankfurt a. M. 1980, S. 143–167.

31 Matthias Hermann, Maciej Walczak: *Erweiterte Spieltechniken in der Musik von Helmut Lachenmann*, CD-ROM, Wiesbaden 2013.



www.sites.siba.fi
Screenshot der Startseite

für sinnvoll, immerhin erspare sie »durch ihre Anschaulichkeit« schlicht Probenzeit und könne auf diesem Wege auch »schneller vermitteln.«³² Agerundet wird die CD-ROM durch ein Interview mit dem Komponisten, das die Spieltechniken im Lichte seiner Ästhetik fundiert und sie nicht etwa unkommentiert als Selbstzweck im luftleeren Raum stehen lässt. Auch hier wird die Entwicklung schlagartig deutlich, die die neue Musik in den letzten Jahrzehnten genommen hat: Verweigerten sich vor einigen Dekaden noch einige Orchester, diese Musik überhaupt zu spielen, so sind mittlerweile wenigstens die Techniken zu jeder Zeit als Lehrmaterial abrufbar.

III – Online-Instrumentationslehren

Neben den Einzeldarstellungen in traditioneller Buchform lässt sich in jüngerer Zeit beobachten, dass sich wesentliche Bereiche der praxisorientierten Instrumentationslehre ins Internet verlagern. Mit verhältnismäßig geringem technischem, institutionellem und monetärem Aufwand können engagierte und passionierte Musikerinnen und Musiker dort ihre Techniken und Forschungsergebnisse zur Verfügung stellen. Sind einige der angeführten Einzeldarstellungen bereits mit einer zusätzlichen Audio-CD ausgestattet, so kann man im Internet

häufig auch auf Videos direkt sehen, wie und wo der Klang produziert wird: Auf dem oben bereits erwähnten Internet-Blog der Klarinetistin Heather Roche³³ etwa befinden sich neben zahlreichen Videos mit Klangbeispielen auch eine Vielzahl von Audiodateien, die wesentliche klarinetten-typische Spieltechniken demonstrieren. Ähnlich gelagert ist auch Gunnhildur Einarsdóttirs³⁴ Website zur zeitgenössischen Harfe, auf dem schnörkellos die wichtigsten Spielweisen und Notationen dargestellt und durch Videos anschaulich gemacht werden. Zu nennen ist unter diesem Aspekt ebenfalls das Forschungsprojekt *Cello Map*³⁵ der Hochschule für Musik in Basel, das sich die Vermessung des Violoncello zur Aufgabe gemacht hat und in detaillierten Videos neben vielen anderen Spieltechniken und Notationsvorschlägen auch Informationen über Mikrotonalität und das Spielen von Mehrklängen auf dem Instrument veröffentlicht. Selbstverständlich können auch diese Internetseiten nicht den physischen Kontakt mit Musikern³⁶ während einer Probe, die vermutlich nach wie die wichtigste »Instrumentationslehre« ist, ersetzen. Dennoch kommt man der Physis des Klanges hier, im Verhältnis zu den traditionellen Formen, doch recht nah.

Das traditionelle Verständnis einer Instrumentationslehre scheint sich folglich gegenwärtig zu wandeln, da es einerseits das einschlägige Kompendium nicht mehr gibt und sich die benötigten Informationen für den rein praktischen Kompositionsvorgang über eine Vielzahl von Quellen erschließen lassen. So können auch amateurhaft gefilmte und bei YouTube hochgeladene Videos über die unterschiedlichsten Dämpfer bei Trompeten³⁷

33 <http://heatherroche.net> (wie Anm. 6).

34 <http://sites.siba.fi/web/harpnotation/harp> (wie Anm. 6).

35 www.cellomap.com (letzter Zugriff: 15. Mai 2015).

36 Eine seit einigen Jahren sehr beliebte, haptische Form der Instrumentationslehre besteht in Ensemble- oder Musikerworkshops (Meisterkursen), in denen erfahrene Musiker ihr Wissen an jüngere Komponisten weitergeben und gegebenenfalls bestimmte Dinge am Instrument erproben können.

37 www.youtube.com/watch?v=q7gkUSRJzfo (letzter Zugriff: 15. Mai 2015).

32 Helmut Lachenmann im Gespräch mit Matthias Hermann, in: ebd.

oder Posaunen³⁸, um nur ein Beispiel zu nennen, ebenso als Teil einer neuen Form von Instrumentationslehre gesehen werden, wie einige Videos des Komponisten und Schlagzeugers Matthias Kaul, der in Form von YouTube-Tutorials³⁹ die Spielweisen seiner häufig selbst gebauten und erfundenen Instrumente erklärt und somit auch eine spezielle Form der Repertoire- und Interpretationspflege aus erster Hand fördert. Auf diese Weise entstehen gegenwärtig dezentrale Instrumentationslehren, die auf eine sofortige Anwendung in der Praxis zielen und zunächst nicht zu theoretischer oder ästhetischer Reflexion veranlassen. Dieser Umstand muss nicht zwangsläufig als Schwächung des Bereiches der Instrumentation aufgefasst werden, eher im Gegenteil: Da das Denken in und mit Klängen längst als eigenständiger Parameter emanzipiert ist, ist Instrumentation in der künstlerischen Praxis kein eigenständiges Gebilde mehr, sondern im Komponieren selbst aufgegangen. Dort und nicht mehr allein im traditionellen Instrumentationsunterricht findet die ästhetische Reflexion für das eigene Tun zahlreicher gegenwärtiger Komponisten statt.

Im digitalen Zeitalter wird sich, wie oben bereits angedeutet, auch die Idee der Instrumentationslehren weiter verändern, da zum einen immer neue (elektronische und virtuelle) Instrumente⁴⁰ hinzukommen und somit auch die Bedienungsanleitung eines Smartphones mit einer speziellen »Musik-App« Teil einer Instrumentationslehre werden kann. Zudem wandelt sich auch der Umgang mit den traditionellen Instrumenten: Bedenkt man die immer zahlreicher werdenden Samplebanken, sei es die *Vienna Symphonic Library*⁴¹ oder die unzählige aus dem Bereich der erweiterten Spieltechniken stammende Klänge beinhaltende Datenbank *con timbre*⁴², so ist deutlich, dass jenseits der Idee, was eine Instrumentationslehre beinhal-

tet, einerseits auch die Frage aufgeworfen wird, was überhaupt ein Instrument ist, und unter dem Aspekt, dass es zum Beispiel mit der Software *Orchidée* automatisierte Orchestrationstools⁴³ gibt, sich andererseits die Frage stellt, was Instrumentation im 21. Jahrhundert überhaupt bedeuten kann.

Einige der hier versammelten Publikationen, ob traditionell in Buchform oder online erschienen, knüpfen in gewisser Weise an alte Instrumentalschulen an. Was heute für die historisch informierte Aufführungspraxis etwa Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule*⁴⁴ ist, wird in 100 Jahren womöglich Barbara Maurers *Saitenweise* für die Musik zwischen 1990 und 2020 sein. So erfährt der Rezipient über die Umwege technischer Instrumentaldetails, Spiel- und Notationsanweisungen auch etwas über ästhetische Vorlieben und Haltungen der jeweiligen Zeit und wird somit auch Zeuge der künstlerischen Realität. ◀◀

38 www.youtube.com/watch?v=beZEiMu8KIo (letzter Zugriff: 15. Mai 2015).

39 www.youtube.com/watch?v=cofoAC56Lms (letzter Zugriff: 15. Mai 2015).

40 Vgl. dazu u. a. Michael Harenberg: *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace. Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters*, Bielefeld 2012.

41 <http://vsl.co.at/de> (letzter Zugriff: 15. Mai 2015).

42 www.contimbre.com (letzter Zugriff: 15. Mai 2015).

43 www.gregoirecarpentier.net/research/orchidee.php (letzter Zugriff: 15. Mai 2015).

44 Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Reprint Kassel [u. a.] 1995.