

Gordon Kampe

## Instrumentationslehren im 20. und 21. Jahrhundert: Ein Überblick

»In keiner Epoche der Musikgeschichte ist soviel von »Instrumentation« die Rede gewesen, als heutzutage.«<sup>1</sup> 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 -handbüchern<sup>2</sup> 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-Saxophon<sup>3</sup> bis hin zu Notationsvorschlägen für diverse Registerknopf-Geräuschaktionen<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.

Emmanouil Vlitakis

## Außereuropäische Instrumente in der neuen Musik

Die Entwicklungen des Instrumentariums der europäischen Kunstmusik waren am Ende des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen abgeschlossen; zwar wird immer noch heute an dem einen oder anderen Konstruktionsdetail »gefeilt«, und manche Ergänzungen fördern auch spezifische Komponierweisen und den Umgang mit unterschiedlichen Stimmungen, erweiterten Spieltechniken usw. Im Grundsatz ist aber für das tradierte europäische Instrumentarium mit der Vervollkommnung der Ventilinstrumente und der Erweiterung der Blechbläsergruppe um tiefe Mitglieder, mit der zuverlässigen Chromatisierung des Grundtonbereiches und den Stimmungsverbesserungen bei den Holzbläsern, mit der Pedalpauke, der Doppelpedal-Harfe und dem mit der Mechanik der doppelten Auslösung ausgestatteten Klavier ein Entwicklungskreis zu Ende gegangen (Streichinstrumente hatten ihre Konstruktionsentwicklung längst abgeschlossen).

Es folgte im 20. Jahrhundert zunächst eine rasante Erweiterung des Schlagzeug-Instrumentariums, indem zahlreiche Instrumente aus unterschiedlichsten Kulturen bei der Komposition zeitgenössischer Musik verwendet wurden; in der zweiten Jahrhunderthälfte ging diese Entwicklung weiter, indem viele außereuropäische Instrumente mit bestimmter Tonhöhe und dadurch mit noch stärkerem Eigenkontext und noch weniger »universalen«, Einsetzbarkeit als die Schlaginstrumente immer wieder (und immer öfter) sowohl im Alleinspiel als auch im Zusammenspiel mit europäischen Instrumenten verwendet wurden.

Die Komplexität dieser Entwicklungen lässt unwillkürlich verschiedene Fragestellungen entstehen: Was reizt Komponisten daran, solche Instrumente zu verwenden? Wie werden sie eingebunden, und inwieweit gehen mit dieser Einbindung veränderte Satztechniken ein? Wie wird mit den damit verknüpften kulturellen Konnotationen umgegangen? Welche Verhältnisse beziehungsweise Arten der Kommunikation (oder

der Kommunikationslosigkeit) zwischen den verwendeten Elementen werden »komponiert«? Der Beitrag behandelt manche Aspekte der Problematik anhand von theoretischen Überlegungen und Beispielen aus der kompositorischen Praxis. Dabei geht es keinesfalls um eine enzyklopädische Vollständigkeit der Darstellung einer sehr komplexen, geradezu »wuchernden« Entwicklung, sondern um eine Diskussion unterschiedlicher Möglichkeiten der kompositorischen Betätigung auf diesem Feld.

### I – »Anklänge« / Übertragungen

Musikinstrumente tragen ihre eigene Tradition mit und werden von ihr geprägt; diese Tradition besteht aus einer (Spiel-)Technik und einem bestimmten Repertoire, die sich gegenseitig bedingen: Bestimmte Konstruktionsmerkmale ermöglichen bzw. regen ein bestimmtes Repertoire an, dieses Repertoire wiederum bewirkt immer wieder eine Erweiterung der Spieltechnik. Dieses Wechselspiel setzt eine Erneuerung der Tradition eines jeden Instrumentes in Gang und verändert seine Physiognomie, die wiederum in einem Spannungsfeld zwischen Trägheit und Flexibilität steht. Durch die technischen und kompositorischen Entwicklungen entstehen multiple Identitäten, die die Vorstellungen über die einzelnen Instrumente beträchtlich erweitern: So ist das Naturhorn des Barock und der klassischen Zeit ein anderes Instrument als das Ventilhorn der Hoch- und Spätromantik, wobei wiederum Igor Strawinsky im *Sacre du printemps* (1910–1913) und György Ligeti in seinem Horntrio (1982) und im *Hamburgischen Konzert* (1998–1999, revidiert 2002) neue Facetten des Instruments abgewinnen; das jüngst konstruierte Horn mit doppelter Stürze<sup>1</sup> bietet wiederum so

<sup>1</sup> Vgl. mit dem von Christine Chapman (Ensemble Musikfabrik) in Auftrag gegebenen und von Gottfried Büchel konstruierten Instrument ([www.youtube.com/watch?v=jAq\\_hpzk3IU](http://www.youtube.com/watch?v=jAq_hpzk3IU), letzter Zugriff im Juni 2015).

Stefan Drees

## »... mit ungewohnten Klängen ...«

## Bedingungen und Motivationen der kompositorischen Aneignung historischer Musikinstrumente

In einem Versuch zur Beantwortung der Frage »Was ist Alte Musik?« formulierte Ludwig Finscher 1995 zwei kritische Einwände gegen die Alte-Musik-Szene. Einerseits handele es sich bei dieser um eine »Sonderkultur [...], die sich aus dem Wechselspiel einer entwickelten Produktionssphäre (vulgo Industrie) und eines entwickelten Marktes mit starken ideologischen Vorgaben« konstituiere; andererseits aber sei sie auch in Bezug auf Interpreten, Konzertformen und Publikum »von derjenigen des traditionellen Musiklebens wie von der Neuen Musik fast ganz getrennt«.<sup>1</sup> Selbst wenn man Finscher im Hinblick auf die Rolle des Musikmarkts Recht geben mag und sich entsprechende Tendenzen um das vermeintlich »Authentische« neuer Aufnahmen in den vergangenen zwei Jahrzehnten eher noch verschärft haben, belegt sein Hinweis auf die Trennung der Einfluss-, Produktions- und Rezeptionssphären doch eine für die Entstehungszeit des Aufsatzes schwer nachvollziehbare Ignoranz gegenüber aktuellen Entwicklungen des Kulturlebens. Mitte der 1990er Jahre war nämlich längst unübersehbar, dass sowohl die historisch informierte Aufführungspraxis wie auch die Aufführungspraxis zeitgenössischer Musik als klingender Ausdruck der Gegenwart begriffen werden müssen: als von analogen ästhetischen Positionen bestimmte und sich gegenseitig beeinflussende Haltungen, die wesentlich vom Bedürfnis geprägt sind, sich auf jeweils individuelle Art mit ungewohnten Klängen und Möglichkeiten der Klangdifferenzierung auseinanderzusetzen.

Dass diese Ausgangslage von Seiten der Komponisten eine teils sehr fruchtbare Auseinandersetzung mit historischen Instrumenten angeregt

hat, lässt sich anhand vielfältiger Entwicklungen der vergangenen Jahrzehnte bis hin zur Gründung gemischter Ensembles nachzeichnen. Allerdings bedarf der komponierende Bezug auf historische Instrumente, wenn er mehr sein möchte als eine Aneignung gleichsam exotischer Klangfarben jenseits des gängigen Instrumentariums, fundierter Überlegungen und Begründungen; fehlen diese, erschließt sich – etwa bei publikumswirksam inszenierten Events wie dem Zusammentreffen von Ensembles für alte und neue Musik bei den Donaueschinger Musiktagen 2006 – oftmals nicht die ästhetische Notwendigkeit entsprechender Unternehmungen. Ausgehend von dieser Problematik werden – ohne Anspruch auf Vollständigkeit und zugleich auf eine überschaubare Anzahl von Beispielen beschränkt – im Folgenden unterschiedliche Ansätze untersucht, die von den Motivationen der kompositorischen Auseinandersetzung mit historischen Instrumenten während der vergangenen rund 100 Jahre künden.<sup>2</sup>

## I – Reaktivierung historischer Musikinstrumente am Beispiel der Viola d'amore

»Ich habe einen neuen Sport: ich spiele Viola d'amour, ein ganz herrliches Instrument, das ganz verschollen ist und für das nur eine ganz

1 Ludwig Finscher: *Was ist Alte Musik?*, in: *Alte Musik im 20. Jahrhundert: Wandlungen und Formen ihrer Rezeption* (= Frankfurter Studien: Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt 5), hg. von Giselher Schubert, Frankfurt a. M. 1995, S. 9–18, hier S. 16.

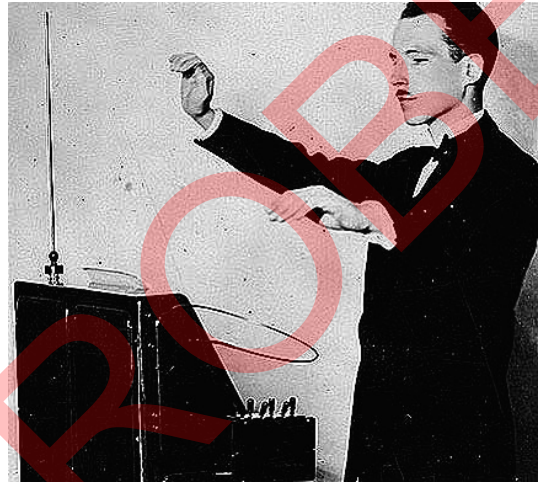
2 Zwar existiert bis heute keine einheitliche Definition für die häufig synonym benutzten Termini »alte« und »historische« Instrumente, doch implizieren beide Bezeichnungen bestimmte instrumentenbauliche Merkmale, aus denen sowohl charakteristische klangliche Kennzeichen wie auch spezifische Musizierweisen resultieren. Zu dieser Problematik vgl. Winfried Schrammek: *Alte und neue Musikinstrumente*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 7 (1965), S. 209–217, sowie vor allem die terminologische Diskussion bei Kerstin Neubarth: *Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert. Begriff – Verständnis – kompositorische Rezeption*, Köln 2005, S. 9–30.

Matthias Sauer

## Die Thereminvox – eine Neuentdeckung frühester elektronischer Musikinstrumente

Mit einer bereits optisch auffälligen Klangsteuerung zählt die Thereminvox zu den originellsten Musikinstrumenten.<sup>1</sup> Reizvoll ist vor allem ihre hohe spieltechnisch-klangliche Sensibilität, die man generell von keinem elektronischen Instrument erwartet. Der russische Physiker Leon Theremin (1896–1993) erfand das Instrument um 1920 eher zufällig bei der Entwicklung eines militärischen Alarmsystems. Mit Hilfe zweier Antennen werden bei diesem berührungslos gespielten Klangerzeuger die Grundparameter Tonhöhe und Lautstärke gesteuert. Seit etwa Mitte der 1990er Jahre ist die Thereminvox für Musiker und Komponisten in größerer Zahl verfügbar; vor allem Robert Moog reproduzierte das nach Leon Theremin benannte Instrument erfolgreich. Dieser Beitrag zeigt eine Auswahl an jüngeren Originalwerken, die für Thereminvox geschrieben wurden.

Bereits während der 1980er Jahre sind vermehrt in Russland Originalwerke von zumeist Moskauer Komponisten der jüngeren Generation komponiert worden. Diese Werke zeigen in ihrer Gesamtheit die gegenwärtig starken polystilistischen Tendenzen in der Musik sowie in anderen Künsten auf. Sie reflektieren die Vielgestaltigkeit der zeitgenössischen elektronischen Musik, die Kompositionen für Theremin solo, kammermusikalische Stücke und Orchesterwerke, improvisatorische Live-Elektronik, Tonband-Collagen oder auch Klanginstallationen umfasst. Eine »klassische Thereminmusik«, die allgemein bis etwa zu Beginn der 1990er Jahre mit den von Clara Rockmore bekanntesten Bearbeitungen für Thereminvox und Klavier assoziiert worden war, kann heute nicht zeitlich,



Leon Theremin spielt die Thereminvox, um 1925

Quelle: ru.wikipedia.org

räumlich oder anderweitig begrenzt werden. Sie beruht vielmehr auf einer Heterogenität an Stilen, Instrumentationen durch viele Genres des 20. bzw. frühen 21. Jahrhunderts. In der Mehrheit liegen die Partituren als ungedruckte Quellen vorwiegend im Besitz der Komponisten und Interpreten vor, die Zahl an Studioaufnahmen von Werken für beziehungsweise mit Thereminvox ist während der letzten Jahre beträchtlich gestiegen.

Zahlreiche neuere Stücke für Thereminvox sind im Unterschied zu den vor 1950 entstandenen traditionellen Werken nicht auf eine klangliche Ebene fixiert, sondern implizieren häufig visuelle Aktionen. Hauptsächlich seit den zeitgenössischen Werken um 1960 wird die musikalische Körpersprache zu einem neuen Ausdrucksmittel, während bereits um 1930 zwar allgemein eine Analogie zum Dirigenten, der mit bewussten Hand- und Armbewegungen einen Klangkörper steuert, erkannt und in Form von Karikaturen und verbalen Polemiken reflektiert; kompositorisch ist sie aber noch nicht erschlossen worden.

1 Der Aufsatz basiert auf Material, das der Autor in seiner Dissertation präsentiert hat, vgl. Matthias Sauer: *Die Thereminvox: Konstruktion, Geschichte, Werke* (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 13), Osnabrück 2008.

Wolfgang Gratzner

## »Criminally under-appreciated«

## Über Hans Reichels Daxophon

Der folgende Text umfasst vier Gedankenschritte: Einleitenden Hinweisen auf die Rezeption Hans Reichels (Teil 1) folgen Erläuterungen zu dessen biographischer und künstlerischer Entwicklung (Teil 2). Letztere sollen seinen Innovationen im Gitarrenspiel und im Instrumentenbau verstehen helfen (Teil 3). Diese Innovationen, so die abschließende These, haben beträchtliches Potential sowohl für eine künstlerische wie für eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung (Teil 4).

»Ich verstehe mich als Werkzeugmacher. So wie jemand einen Hammer oder Nägel herstellt, ohne zu wissen, was später damit gehämmert und genagelt wird.«  
[Hans Reichel]<sup>1</sup>

## I – Einleitung

»Hans Reichel – the criminally under-appreciated German experimental guitarist – passed away in his hometown.«<sup>2</sup> Mit diesen Worten eröffnete

1 Hans Reichel, zit. nach [Interview, geführt von Konrad Lischka] *Schriftenmacher Hans Reichel. Deutsche Schriften für die Welt*, in: *Der Spiegel* (29. Mai 2007), hier zit. nach [www.spiegel.de/netzwelt/web/schriftenmacher-hans-reichel-deutsche-schriften-fuer-die-welt-a-484882.html](http://www.spiegel.de/netzwelt/web/schriftenmacher-hans-reichel-deutsche-schriften-fuer-die-welt-a-484882.html) (letzter Zugriff: 12. Mai 2015). Dieses Interview gehört neben einigen Aufsätzen (s. u.) in Booklets oder auf der Homepage [www.daxo.de](http://www.daxo.de) (letzter Zugriff: 10. Mai 2015) zu den wenigen verlässlichen Dokumenten seines Selbstverständnisses. Etliche Kurzzitate in journalistischen Textsorten sind heute nicht mehr als autorisiert nachzuweisen.

2 Shane Mack: *RIP: Hans Reichel, avant-garde guitarist and inventor*, in: [www.tinymixtapes.com/news/rip-hans-reichel-avant-garde-guitarist-and-inventor](http://www.tinymixtapes.com/news/rip-hans-reichel-avant-garde-guitarist-and-inventor) (letzter Zugriff: 12. Mai 2011), zit. auch in Meredith Yananos: *RIP Hans Reichel*, in: Online-Journal *Coibans* (<http://coilhouse.net/2011/11/rip-hans-reichel/>), letzter Zugriff: 12. Mai 2015).

Shane Mack einen Nachruf, der am 13. November 2011 in den *Tiny Mix Tapes* Veröffentlichung fand, einem auf zeitgenössische Musik spezialisierten, dabei spartenübergreifend ausholenden Online-Medium. Mack meinte abschließend, »Reichel's contributions to the avant-garde« seien »considerable« und würden von Interessierten an einer »forward-thinking music« in Zukunft vermisst werden. Dies argumentierend verwies der Autor unter anderem auf Reichels innovative Gitarren-Spieltechniken und dessen Daxophon-Erfindung. Anders als solche – recht verstreut anzutreffende – Einschätzungen vermuten lassen könnte, war der Name Reichels zu dessen Lebzeiten ausgerechnet in den umfassendsten Druckausgaben gängiger Musiklexika vergeblich zu suchen, darunter in der 27 Bände umfassenden sogenannten *Neuen MGG* (1994–2008) und in der 29-bändigen, zweiten Druck-Ausgabe des *New Grove Dictionary* (2001).

Gleichwohl blieb Macks Einschätzung kein Einzelfall, wobei anders als in diesem und in einigen weiteren Nachrufen<sup>3</sup> ein Free-Jazz-Kontext hergestellt wurde: so beispielsweise in den kurzen Einträgen in *Reclams Jazzlexikon* (2003)<sup>4</sup> oder im *New Grove Dictionary of Jazz* (2002)<sup>5</sup>. Könnte so der erste Eindruck eines stilistischen Grenzgängers entstehen, so spräche hierfür, dass der ebenfalls schwer zuordenbare, bislang deutlich mehr beachtete, verschiedentlich ausgezeichnete

3 Vgl. u. a. Wolfgang Rosenbaum: [Nachruf] *Hans Reichel*, [www.aufbruch-am-arrenberg.de/index.php/de/arrenberg/menschen/111-hans-reichel.html](http://www.aufbruch-am-arrenberg.de/index.php/de/arrenberg/menschen/111-hans-reichel.html) (letzter Zugriff: 12. Mai 2015); oder Valeska von Dolega: [Nachruf] *Hans Reichel im Alter von 62 Jahren gestorben*, in: *Westdeutsche Zeitung* (23. November 2011). Ich danke Wolfgang Rosenbaum für verschiedene Hinweise (Mail an den Verfasser, 12. Mai 2015).

4 Eric Zwang Eriksson: Art. *Hans Reichel*, in: *Reclams Jazzlexikon*. Personenlexikon hg. von Wolf Kampmann, Sachlexikon hg. von Ekkehard Jost, Stuttgart 2003, S. 432.

5 Simon Adams: Art. *Hans Reichel*, in: *The New Grove Dictionary of Jazz*, Second Edition, hg. von Barry Kernfeld, London [u. a.] 2002, Bd. 2, S. 394.

## »Ausgraben und Erinnern«

### Johannes Schöllhorn im Gespräch mit Stefan Drees über den gegenwärtigen Umgang mit Klangerzeugern

*Herr Schöllhorn, Dank der Möglichkeiten des Internets haben wir heute Zugriff auf eine nahezu unüberschaubare Vielzahl von Klangerzeugern und damit zusammenhängender Einsatzmöglichkeiten. Darin inbegriffen sind nicht nur die traditionellen europäischen Musikinstrumente und die an ihnen ansetzenden spieltechnisch-klanglichen Erweiterungen der vergangenen Jahrzehnte, sondern auch viele andere akustische und elektronische Arten der Klangerzeugung. Mich interessiert zunächst einmal die Frage, wie man dieser Unüberschaubarkeit in der Praxis des Kompositionsunterrichts begegnen und ihr Rechnung tragen kann.*

Natürlich gibt es im Unterricht an Musikhochschulen bestimmte Fächer, mit denen man diesen Bereich abzudecken versucht. So haben wir in Köln beispielsweise Instrumentationsunterricht und Instrumentenkunde, was eigentlich an jeder Hochschule selbstverständlich sein sollte – und zwar nicht nur für Komponisten, sondern auch für ausübende Musiker. Dieser Unterricht läuft bei uns jedoch nicht nach dem klassischen Berlioz/Strauss-Schema ab, sondern er ist sehr stark auf neuere und neueste Musik fokussiert. Die Studierenden bekommen zahlreiche Literaturbeispiele, und es wird ihnen gezeigt, worin die Besonderheiten der einzelnen Instrumente und der Instrumentation jeweils liegen. Darüber hinaus machen wir aber auch praktische Instrumentationslehre dadurch, dass wir Musiker einladen und uns vieles direkt an den Instrumenten und damit in der Spielpraxis zeigen lassen. So veranstalten wir beispielsweise immer wieder Workshops mit Musikern des Ensembles Musikfabrik, in denen, wie aktuell etwa von der Flötistin Helen Bledsoe, die einzelnen Instrumente und deren Möglichkeiten präsentiert werden und auch neue Stücke für das Instrument entstehen. Dieser Aspekt unterstreicht, dass nicht nur das theoretische Wissen, sondern auch die physische Präsenz des Musikers und des Musikinstruments wichtig ist.

*Können Sie den zuletzt genannten Aspekt näher ausführen?*

Es lässt sich eigentlich sehr einfach erfahren, was ich damit meine: Ich empfehle beispielsweise meinen Studenten, wenn sie Schlagzeugstücke schreiben, das Schlagzeug auch einmal zu tragen oder eine Marimba aufzubauen und wieder auseinanderzunehmen. Wenn man nämlich ein Tamtam oder einen Gong aus Indonesien getragen hat, dann muss man – behaupte ich – das Instrument fast gar nicht anschlagen, um herauszufinden, wie es klingt, weil man es in der Hand hatte. Allein schon der Körper des Instruments erzählt sehr viel vom Klang. Eine Gefahr beim Komponieren ist, dass man etwas abstrakt hinschreibt, ohne sich dieses Wissen anzueignen. Deshalb halte ich auch den direkten Kontakt mit Spielern und Instrumenten für außerordentlich bedeutsam. Über diese Möglichkeiten hinaus sind wir heute in einer luxuriösen Situation, weil – Sie erwähnten es bereits in Ihrer Eingangsfrage – das Internet und die Literatur inzwischen zahlreiche Informationen bieten, sodass viele Studenten bereits viele Dinge wissen, bevor sie überhaupt mit ihrem Studium beginnen. Sie können sich über bestimmte instrumentatorische Besonderheiten informieren und auch sehen, wie andere Komponisten sie in ihren Partituren notieren. Darüber hinaus gibt es eine ganze Reihe hilfreicher Publikationen, beispielsweise das Buch von Marcus Weiss über das Saxophon, in dem gleich ein paar hundert Multiphonics aufgelistet sind, die sich zudem im Internet anhören lassen.<sup>1</sup> Mit anderen Worten: Es ist heute sehr leicht, die Grundinformationen zu bekommen. Mit ihnen dann sinnvoll umzugehen, ist schon ein ganz anderes Problem.

<sup>1</sup> Marcus Weiss, Georgio Netti: *Die Spieltechnik des Saxophons*, Kassel [u. a.] 2010; die Audiobeispiele zu Mehrklängen und Spieltechniken sind allgemein zugänglich unter [www.baerenreiter.com/materialien/weiss\\_netti/saxophon/seite1.html](http://www.baerenreiter.com/materialien/weiss_netti/saxophon/seite1.html) (letzter Aufruf: 10. Mai 2015).

Jürgen Schaarwächter

## Paul Arons Konzertreihen Neuer Musik in Dresden 1920–1933<sup>1</sup>

Paul Arons Konzertreihen Neuer Musik in Dresden sind typisch für Umsetzung und praktische Integrierung der Bemühungen um die zeitgenössische Musik in das lokale Konzertleben. Durch ihre spezielle Programmstruktur waren Arons Konzerte ein wesentlicher Faktor im Dresdner Musikleben, auch wenn die »Elite des Bürgertums, die Jahre zuvor noch im »Musiksalon Bertrand Roth anzutreffen gewesen war, [...] den Aron-Abenden fern[blieb]«. <sup>2</sup> Die Gründe sind leicht zu erahnen, in einem Schreiben an Aron schreibt Erwin Schulhoff 1924: »Ich weiß es noch sehr gut aus eigener Erfahrung, daß man in Dresden mit zeitgenössischer Musik einen sehr schweren Stand hat, doch scheint es Ihnen doch nun gelungen zu sein, aus dem dortigen Spießbürgertum etwas zu machen.« <sup>3</sup> Und Eugen Schmitz fasst in der *Musik* lapidar zusammen: »Gespielt und gesungen wird fast nur Bekanntes. Das Unternehmen des einheimischen Pianisten Paul Aron, der einen Kammermusikzyklus mit modernsten Sachen angekündigt hat und neulich mit einem hochinteressanten, gehaltvollen Trio von Cyrill Scott durchschlagenden Erfolg erzielte, steht ganz vereinzelt.« <sup>4</sup>

\*\*\*

1920 kehrte Paul Aron in seine Geburtsstadt Dresden zurück. Hier war er am 9. Januar 1886 als Kaufmannssohn geboren worden. Nach dem Besuch des Wettiner Gymnasiums hatte er zunächst zwei Jahre lang Jura in München studiert, wo er ab Oktober 1905 auch privaten Klavierunterricht bei Max Reger erhielt. Schon kurze Zeit später entschied sich Aron auf Regers Empfehlung hin für die Musikerlaufbahn. Er vertiefte sein Studium, neben dem Unterricht bei Reger beim bedeutenden Münchner Klavierpädagogen August Schmid-Lindner (1870–1959), ab April 1907 am königlichen Konservatorium der Musik in Leipzig; auch hier blieb er Regers Schüler (nunmehr in der Kompositionsklasse), sein Hauptfachlehrer für Klavier war Robert Teichmüller (1863–1939). Beim Studienabschluss vom Konservatorium bezeichnete ihn Teichmüller als »recht musikalisch« (bei der Ausführung eines Liszt-Konzerts) <sup>5</sup>, weswegen sich Reger wohl genötigt sah, gleich darauf ein sehr viel wohlwollenderes Empfehlungsschreiben auszufertigen: »Herr Paul Aron war mehrere Jahre mein Schüler in Theorie u. Klavierspiel, u. hat derselbe bei sehr großen Anlagen zur Musik u. insbesondere fürs Klavierspiel schönste Erfolge schon aufzuweisen; Herr Aron wird zweifellos einer unserer besten Pianisten werden; das »Zeug dazu« besitzt er in vollstem Maße. Besonders ist er als Kammermusikspieler nur aufs Allerwärmste zu empfehlen. Kurzum: ich war mit seinen pianistischen Leistungen so zufrieden, daß ich mit ihm verschiedentlich (Magdeburg, Leipzig, Hamburg, München, Altenburg, Plauen, Dresden) die Schwierigsten meiner Werke für 2 Klaviere in Concerten vortrug, u. er sich dabei

1 Überarbeitete Schriftfassung eines Vortrags im Rahmen des Symposiums *Arnold Schönberg, Max Reger und der Verein für musikalische Privataufführungen* im Schönberg Center Wien am 11.–13. Oktober 2012.

2 Martin Thrun: *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bonn 1995, S. 670, zit. nach Hanns-Werner Heister: *Zur Struktur der Musikkultur in Dresden am Anfang des 20. Jahrhunderts. Musiksoziologische Überlegungen in historiographischer Absicht*, in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil I: 1900–1933* (= Musik in Dresden 4), hgg. von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister, Laaber 1999, S. 117–140, hier S. 136f.

3 Brief Erwin Schulhoffs an Paul Aron, 2. Oktober 1924, Max-Regel-Institut, Ep. Ms. 636.

4 Eugen Schmitz: *Musikleben*, in: *Die Musik* 15 (1923), Heft 3 (Dezember 1922), S. 225.

5 Lehrer-Zeugnis des Königlichen Konservatoriums der Musik zu Leipzig vom 3. April 1909, Incriptions-Nummer 9863, Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig, Archiv.