

Eine Operette für Kinder von Johann Adam Hiller (Bericht von einem Instrumentationsprojekt)*

Gesine Schröder

Will man im Unterricht aus pädagogischen Gründen auf eine weitreichende Bearbeitung einer zu instrumentierenden Vorlage verzichten, bietet sich das seit über hundert Jahren praktizierte Instrumentieren von Klavierauszügen an. Stets beinhalten sie schon das Moment des Imaginären. Man muss keine adäquate ästhetisch-formale Dimension erst erschaffen, man muss sie aus der Reduktion nur hervorlocken. Dieser (für den Lehrer) am wenigsten schwierige Weg wird im Folgenden exemplarisch dargestellt. Andere gangbare Wege – das Verkleinern des ursprünglich gemeinten Apparats, die Transkription ohne wesentliche Veränderung der Zahl der Instrumente, das Arbeiten nach einem Particell oder die Neukomposition ohne Vorlage – sollte der Instrumentationsunterricht ebenfalls beschreiten, will er nicht einseitig sein; dazu werden diesem Bericht zum Schluss einige Bemerkungen angehängt. Hinzu kommen ästhetische Entscheidungen. Soll in einer historischen Satztechnik gearbeitet werden? Soll die Instrumentierung vor allem praktisch sein (eher ein Arrangement für einen vorgegebenen Aufführungszweck)? Oder wird eine künstlerische, neu schaffende Instrumentierung angestrebt?

In dem folgenden Werkstattbericht¹ wird zunächst der Umgang mit dem gewählten Stück als Ganzem skizziert, dann ein Blick auf zwei einzelne Nummern daraus geworfen. Vier Bedingungen wurden gesetzt, die höchstens fallweise und situationsbedingt zu begründen sind: a) die Entscheidung für die historische Kopie als Ausgangspunkt, b) die Entscheidung für eine Gattung der Vokalmusik, c) die Rücksicht auf heutige praktische Erfordernisse, d) die Entscheidung, Instrumentieren exemplarisch an einem für alle Studierenden der Gruppe gemeinsamen Vorwurf zu üben.

Der Zeitrahmen von Seiten des hochschulischen Unterrichts war: 1 Semester von 15 Unterrichtswochen. Bei den Studierenden handelte es sich in dem hier geschilderten Fall, dem Unterricht im Wintersemester 2003/04, um drei Schulmusikstudenten (zwei Frauen, ein Mann) im 7. Semester mit einer Zeitstunde Gruppenunterricht pro Woche und einen Studenten mit dem Hauptfach Tonsatz (10. Semester) mit anderthalb Stunden Einzelunterricht, nur er besaß instrumentatorische Schreiberfahrungen.

Die Vorlage war Johann Adam Hillers *Die kleine Aehrenleserin*, eine Operette für Kinder. Sie wurde 1778 gedruckt (Titelblatt s. Abb. nächste Seite).

Dass Hiller in etwa Haydns Lebensdaten hat – er lebte von 1728 bis 1804 –, wurde für das Vorhaben einer historischen Rekonstruktion zu einer wichtigen Information. Originale Opernpartituren Hillers, an die man sich hätte anlehnen können, standen nicht zur Verfügung. So wurde Haydn zu einem geheimen Koautor. Die Wahl des Stücks ließ sich mit regionalgeschichtlichem Interesse begründen: Hiller, der am Ende seines Lebens Thomaskantor war, also Jungen musikalisch (an)leitete, hatte lange privat und dann

* Revidierte Fassung eines Vortrags mit dem ursprünglichen Titel „Schreiben für Opernorchester. Ein Beitrag zur Methodik des Instrumentationsunterrichts“, den die Verfasserin beim 4. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie (gmth) im Oktober 2004 an der Musikhochschule Köln hielt.

¹ Dieser Bericht über die Instrumentierung eines Stücks von Hiller schließt die Einstudierung und die Aufführung nicht ein.

in einer Singschule unterrichtet, an der besonders auch Mädchen musikalisch ausgebildet wurden.² ein Faktum, das als Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart wirken konnte für die Schüler und Lehrer der Leipziger Thomasschule, deren Schüler das Stück im November 2004 im Leipziger Schulmuseum in einem Werkstattkonzert aufführten: Fragen, wie die Thomaner in die Schülerschar insgesamt zu integrieren seien – die so genannten Externen der Thomanerklassen sind überwiegend Mädchen –, sind dort an der Tagesordnung. Die Thomasschule und das Alumnat, in dem die Thomaner leben, befinden sich heute in der Hillerstraße, die nicht nur wegen der Unbekanntheit des Komponisten von den Alumnen gern – nach dem jetzigen Thomaskantor – in Billerstraße umgetauft wird. Als erster Dirigent der Gewandhauskonzerte war Hiller an der Entstehung einer Orchesterkultur in Deutschland maßgeblich beteiligt. Dass er ebenso wie Felix Weisse, der Librettist der Operette, 1804 starb, ließ die Werkstattaufführung der neu instrumentierten Operette im Jahr 2004 mit zwei Jahrestagen zusammenfallen.



Abbildung: Titelseite des Klavierauszugs³

Zur politisch-historischen Aktualität des Stücks: Das Jahr, in dem es gedruckt wurde, 1778, bildet ungefähr den Schnittpunkt zwischen dem Ende des siebenjährigen Krieges (1763) und der französischen Revolution. Der siebenjährige Krieg war bekanntlich primär auf sächsischem Boden ausgetragen worden und hatte ihn im wahrsten Sinne verheert. In gewisser Weise beruht die Lösung des Konflikts in Hillers Operette auf dieser Kriegserfahrung. Waisen, Witwen und Witwer hatte der Krieg zurückgelassen, sie konnten sich nun neu verbinden. Dass 1763 Jean Jacques Rousseaus *Emile oder über die Erziehung* erschienen war, ist ebenfalls nicht überflüssig zu erwähnen: Hiller/Weisses Protagonistin heißt Emilie, und auch das Genre Singspiel deutet auf Rousseau hin. Doch das vorbildlich

² Zu den bekannter gewordenen Leipziger Schülerinnen Hillers gehörten neben Goethes späterer Mitarbeiterin Corona Schröter als Schülerinnen der Schule die Schwestern Marianne und Thekla Podleska. Siehe Lukas Neumann, „Ein Menschenfreund in der That“. Biographischer Abriss zu Leben und Werk Johann Adam Hillers“, in: *Johann Adam Hiller. Kapellmeister und Kantor, Komponist und Kritiker – Beiträge zur Musikgeschichte Leipzigs*, hg. von Claudius Böhm, Altenburg (Kamprad) 2005, S. 12 und 15.

³ Für die Genehmigung dieser und der folgenden Reproduktionen des Klavierauszugs danke ich der Musikbibliothek der Leipziger Städtischen Bibliotheken. Der Auszug trägt die Signatur PM1162.

erzogene Kind gehört nun dem anderen Geschlecht an. Eine solche Verkehrung von Vorgegebenem ist für Weisses und Hillers Gemeinschaftsproduktionen typisch; sie zeigt sich auch auf anderen Ebenen. Ein Thema des Librettos ist die Verwischung der üblichen Zuordnung von reich und arm zu gebildet / aufgeklärt und – auf der anderen Seite – Stumpfsinn sowie mangelnder geistiger Flexibilität. Dennoch bleibt das Stück optimistisch, was die Chancen einer guten Adesherrschaft anbelangt. Bedenken, die Schüler könnten Hillers Stück zu süß finden, erwiesen sich übrigens als unbegründet.

Hillers Operette ist als Klavierauszug mit integrierter Gesangsstimme und zwei obligaten Violinen in Einzelstimmen überliefert. Eine Fassung für Orchester, von der Hiller in seinem Vorwort spricht, ist verschollen. Die zuerst entstandene kammermusikalische Fassung war für Aufführungen mit Kindern in einem mehr privaten Rahmen gedacht. Der Klavierauszug hält im Großen und Ganzen diese Fassung fest, integriert jedoch spärliche Instrumentationsanweisungen (nur für die Sinfonia) und vereinzelt Koloraturen, die Hiller – wie wieder das Vorwort nahe legt – ausschließlich denjenigen Rollen zugeordnet hatte, die in der Bühnenversion von Erwachsenen oder älteren Kindern gesungen werden sollten. Dass die Koloraturen zu Erweiterungen der entsprechenden Nummern gegenüber ihrer anfänglichen Form geführt haben, ist wahrscheinlich.

Bei der Konzeption des Ganzen standen zunächst Fragen zur Besetzung und deren Disposition im Mittelpunkt. Ich nenne die schulpraktischen Bedingungen der Instrumentierung:

- I. Die Gesangsstimmen sollten für Kinder der 5.-8. Klasse ausführbar sein; der Klang durfte die Kinderstimmen nicht zudecken.
- II. Das Schulorchester durfte als Ganzes nur wenig eingesetzt werden, da nicht alle Streichertuttisten so sicher spielten, dass ihnen der Überaufwand für mehrere Stücke zuzumuten gewesen wäre. Rücksicht war auch darauf zu nehmen, dass die Anzahl der Proben mit dem Tutti gering bleiben musste.

Eine Entscheidung vorab betraf selbstverständlich das zu wählende Klangbild. Nachdem zunächst erwogen worden war, das Stück modernisierend und vor allem praktisch für an vielen Schulen vorhandene Instrumente wie Saxophon, Schlagzeug, Blockflöten oder Keyboards zu instrumentieren, entschied sich die Gruppe für eine gemäßigt freie Rekonstruktion der verschollenen Orchesterfassung Hillers, also für ein kleines klassisches Opernorchester mit doppelten Bläsern (ohne Klarinetten und ohne Posaunen), Pauken und Streichern. Da es sich um ein Kammerstück handelt, einen Einakter, sind die sonst in Opern der Zeit möglichen Zusatzinstrumente nur ad libitum einzusetzen. Ein solches Orchester ließ sich weitgehend aus Schülern der Thomasschule rekrutieren. Lediglich die Oboen, das zweite Horn und die Kontrabässe konnten nicht mit Schülern besetzt werden. Hier halfen bei der Aufführung Hochschulstudentinnen aus.

Die Entscheidung für die Rekonstruktion verschafft dem Lehrer den Vorteil, dass ein historisch verbürgtes und mittels Partituren der Zeit überprüfbares Klangbild die Korrektur erleichtert; es sind Muster an die Hand gegeben, auf die verwiesen werden kann und anhand derer sich Instrumentieren üben lässt. Der prinzipiellen Entscheidung zufolge ging es zwar um das Ausprobieren eines durch klassische Highlights heute noch bekannten Apparats, weniger aber – schon weil Hillersche Partituren oder gar Einspielungen seiner Orchestersätze fehlten – um eine Rekonstruktion desjenigen Klangs, den das Leipziger Theaterorchester Mitte der

1770er Jahre gehabt haben mag.⁴ Klangliches Vorbild stellten – schon wegen der leichteren Zugänglichkeit der nötigen Materialien – frühe Opern Haydns dar. Doch auch die Möglichkeit einer Anlehnung an Praktiken der Bearbeitung von Musik des 18. und sogar 19. Jahrhunderts, mit denen der klassische, vorklassische oder frühromantische Klang in die Gegenwart fortgeschrieben werden konnte (etwa in der Art Stravinskis, Zenders oder Berios), wurde in Grenzen eingeräumt (ohne die gleichzeitige Option eines erweiterten, nicht mehr klassischen Apparats). Insgesamt sollten sich die Studenten an den technischen Bedingungen des Instrumentalspiels um 1778 orientieren; für Blechbläser war also naturtönig zu schreiben, sie waren daher in Stimmungen einzusetzen, die auf die Tonart der Stücke Rücksicht nahmen. Zugleich musste bedacht werden, dass diese Stimmen später auf modernen Hörnern und Trompeten und nicht von professionellen Musikern geblasen werden würden. Das schränkte den Tonumfang nochmals ein. Im Auge zu behalten waren auch die vormaligen Tonumfänge der Holzbläser. Außerdem sollte das Schreiben für verschiedene kleinere klassische Ensembles geübt werden können. All diese Ensembles waren als Auswahl aus dem Tutti zu gewinnen. Ausgeschlossen waren damit solche mit Klavier. Es ergaben sich für die Ensembles: solistisch besetztes Streichquartett, auch kombiniert mit Bläserpaaren, und die reine Bläserbesetzung: eine kleine Harmoniemusikbesetzung, wie es sie, die Opernliteratur anlangend, mehr als Phänomen von deren Bearbeitung gegeben hat. Diese Bearbeitungsbesetzung spiegelte damit, was die Studenten selber taten.

Eine Tabelle zeigt, welche Besetzungen für die einzelnen Stücke festgelegt wurden (siehe unten). Diese hätten bestimmt werden sollen, nachdem jeder Student den Text gelesen, die Musik (nach Klavierauszug und Violinstimmen) gesungen bzw. gespielt hätte und damit die Charaktere und der dramatische Verlauf insgesamt bekannt gewesen wären. Die Entscheidung für die jeweilige Besetzung fiel aber tatsächlich mehr von oben planend, sie wurde dann aus der Kenntnis der konkreten Musik heraus überprüft und – wo nötig – korrigiert. Die Besetzungen waren den Solisten fest zugeordnet, so dass sie zugleich Personen charakterisieren:

Emilie:	2 Flöten und Streicher
Krums:	2 Hörner und Streicher (Dorfmusikantensextett)
Franz:	kleine Harmoniemusikbesetzung (2 Ob., 2 Hr., 2 Fag.)
Henriette:	Streichquartett
Mildenaü:	2 Oboen, 2 Hörner und Streicher (frühe Sinfoniebesetzung)
Birkenfeld:	Harmoniemusik plus Pauken
Dorfkinder:	etwas größere frühe Sinfoniebesetzung, alle außer Trompeten und Pauken

Um das Streichertutti nicht mit zu vielen Stücken zu belasten und um die Kinderstimmen zart begleiten zu können, kamen chorisch besetzte Streicher nur dreimal vor (in der Sinfonia, in der veränderten Nr. 2 und in Nr. 15, siehe unten). Jeder Instrumentationsstudent sollte für mindestens zwei verschiedene Besetzungen schreiben. Das Ergebnis kann folgendermaßen tabellarisch zusammengefasst werden:

⁴ Allerdings waren Hillers Theaterorchester und das frühe Gewandhausorchester vermutlich sehr ähnlich unserem Schulorchester besetzt. Auffällig im Vergleich zum heute Üblichen und bekannt durch andere Beispiele im ausgehenden 18. Jahrhundert ist das große Gewicht der Bläser gegenüber den Streichern. Das Gewandhausorchester beschäftigte je sechs erste und zweite Violinen, drei Bratschen, insgesamt vier Celli und Bässe, je zwei Flöten, Oboen, Hörner und Trompeten, einen Pauker, keine Klarinetten, jedoch drei Fagotte. Siehe Artikel „Orchester“ in: *MGG 2*, Sachteil, Bd. 7, Tabelle Seite 840.

Stück Solist 2 Fl. 2Ob. 2Fg. 2 Hr. 2 Trp. Pk., Streicher t/s*
 x = vorhanden, - = fehlt; eingeklammerte Angaben: *Percussion ad lib.; *t = tutti, s = solo

Sinfonia -	x	x	x	x	x	x	xt
Nr.1 Emilie	x						xs
Nr. 2 (Emilie)	-	-	-	-	-	-	-
Nr.3 Krums				x			xs
Nr. 4 Em.+Kr.	x			x			xs
Nr. 5 Emilie	x						xs
Nr. 2 var. Dorfkinder	x	x	x		(x)		xt
Nr. 6 Franz		x	x	x			
Nr. 7 Henriette							xs
Nr. 8 Franz		x	x	x			
Nr. 9 Mildenau		x		x			xs
Nr. 10 Krums				x			xs
Nr. 11 Mildenau		x		x			xs
Nr. 12 Henriette							xs
Nr. 13 Emilie	x						xs
Nr. 14 v. Birkenfeld		x	x	x		x	
Nr. 15 alle	x	x	x	x	x	x (x)	xt
Summen	6	8	6	11	2	3 (2)	3t/10s

Die Zuordnung von Personen und Besetzungen hätte problematisch werden können, wo die Personen während längerer Zeit auf der Bühne bleiben. In den Nummern 1-5, also im gesamten ersten Drittel des Stücks, treten nur Emilie und Krums auf. Aus verschiedenen (instrumentatorischen, dramaturgischen und pädagogischen) Gründen wurde hier in die Vorlage eingegriffen: Die Musik zur ursprünglichen Nr. 2, eine Arie Emiliens, wurde an andere Stelle gesetzt und dem Chor zugeordnet. Aus ihr entstand eine für die damalige Oper typische, nun chorische Einlage insofern, als die Musik der Operette mit einem Text eines von Hiller vertonten Gedichts Weisses kontrafiziert wurde. Der Text für die Kontrafaktur entstammt einer Sammlung von Kinderliedern für Gesang und Klavier.⁵ Der Chor selbst stellte bereits eine Hinzufügung dar; denn dem Bedürfnis einer Schule, nicht nur einige wenige Kinder aktiv einzusetzen, sollte entsprochen werden. Die Vorteile der Neudisposition waren daneben: Durch die Aussonderung der ursprünglichen Nr. 2 aus den ersten Szenen wird erstens schleuniger zu anderen Klangfarben übergegangen; zweitens sind Chor und Tuttistreicher einmal mehr in der Mitte des Stücks einsetzbar und nicht nur an den Rändern. Außerdem gab der neue Text Gelegenheit, etwas von dem aufklärerischen und philanthropischen Elan Hillers anzubringen.

Hiller hatte in der zweiten Strophe seiner eigenen Nr. 2 bereits eine Variation angelegt; in der von uns hinzugefügten dritten Strophe wird die Variation gewissermaßen negativ gewendet durch Reduktion und Eliminierung jeglichen melodischen Zierrats. Das Stück wird in jeder Strophe moderner, karger und dem klassischen Klang fremder. Wo von Kriegern und Ährenkranz die Rede ist, schienen uns „mehr sprechen als singen“, nur noch gezupfte Streicher und gestopfte Hörner passend; offengelegt wird der Anklang der DDR-Hymne

⁵ *Sammlung der Lieder aus dem Kinderfreunde, die noch nicht componirt waren, mit neuen Melodien* von Johann Adam Hiller, Leipzig, 1782 bei Siegfried Lebrecht Crusius (Leipziger Städtische Bibliotheken, Signatur PM 2901), S. 21: Aerndtelied (8. Teil. S. 130), verwendet ab 2. Strophe (in der 1. Strophe ging es um den Frühling).

(„Auferstanden aus Ruinen“), der sich aus Hillers Original durch einen bösen Zufall herauslesen lässt. Am Ende bleibt ein fast leerer Oktavklang.

Man hat Hiller gelegentlich als Erfinder des modernen Klavierauszugs bezeichnet. Als erster Komponist ließ er von eigenen Werken solche Auszüge drucken. Derjenige dieses Stücks sieht mit den hinzugefügten, ursprünglich in Einzelstimmen gedruckten Violinstimmen folgendermaßen aus (erschieden waren die hier der Platzaufteilung im Klavierpart angepassten Violinstimmen mit jeweils anderem Zeilenumbruch; die originale Spatierung innerhalb der Akkoladen wurde für die Wiedergabe unten nur leicht zurechtgerückt):

je - ner Gar - be lau - ert, die Flur an sei - ne Wan - ge legt, und zeh - n, mit ei - nem Bliz, mit ei - nem

Bliz - er - schlägt. Wer weiß, wer weiß, ob er nicht schon an je - ner Gar - be lau - ert, die

Notenbeispiel 1: N. 5 Un poco lento, Emilie: „Die armen kleinen lieben Thiere“, T. 30ff., Klavierauszug plus hinzugefügte Violinstimmen⁶

⁶ Exemplare der einzelnen Violinstimmen werden in der Leipziger Universitätsbibliothek (Albertina) aufbewahrt. Sie tragen die Signaturen 1975 B 2096 und PR 2236. Beide gehörten der Comenius Bücherei Leipzig an.

Im Unterschied zu vielen anderen Nummern ist dieses Stück – lässt man Verdopplungen und Oktavierungen beiseite – sogar relativ häufig mehr als zweistimmig. Soweit sie nicht ohnehin bloß mitgehen, sind die Violinstimmen im Klavierauszug gelegentlichen Stichnoten zu entnehmen. Bei der reproduzierten Stelle agieren die Violinen sogar ungewöhnlich eigenständig. In der kammermusikalischen Version verlaufen über lange Strecken Gesang, erste Violine und Oberstimme des Klaviers unisono und nur wenig kommt zu ihnen hinzu: der Bass, manchmal eine eigenständige zweite Violinstimme, manchmal eine oft mit der zweiten Violine parallel gehende oder diese verdoppelnde Mittelstimme des Klaviers. Weitere Mittelstimmen konnte der Klavierspieler improvisierend ergänzen.

Für die Instrumentierung dieses Stücks hatte sich eine der beiden Schulmusikstudentinnen entschieden. Vor Beginn des Schreibens stellte sie eine Reihe von grundsätzlichen Überlegungen an. Die Besetzung mit zwei Flöten und Streichquartett war ihr durch den Gesamtplan vorgegeben. Der Wunsch, möglichst viel von den originalen Violinstimmen (als Violinstimmen) zu erhalten, und das Bestreben, einen vierstimmigen Satz zu schreiben, konnten in einen Konflikt geraten. Der vierstimmige Satz schien von der geplanten Besetzung der Aufführung mit Schülern her erstrebenswert; denn die Streicher sollten im Fall dieser Nummer solistisch besetzbar bleiben. Im Streichquartett der Zeit sind aber Verdopplungen oder Oktavierungen zwischen Bratsche und Cello sehr viel seltener als in der orchestralen Praxis, sodass für die solistische Streicherbesetzung tatsächlich vierstimmig zu schreiben war. Aus der doppelten Aufgabenstellung (dem Beibehalten der Violinstimmen und der angestrebten Vierstimmigkeit) resultierte die Frage, wie mit der originalen zweiten Geige umzugehen sei. Sie hätte zur Bratschenstimme werden können, weil der Satz so eng ist, dass sich, wenn das Cello ohne zu oktavierem Bassfunktion erhalten sollte, eine vierte Stimme oft nur noch zwischen die beiden originalen Geigenstimmen schreiben ließ. Doch die Instrumentatorin wollte die ursprüngliche Konstellation zweier parallel bewegter klanggleicher Oberstimmen erhalten (und sie ist ohnehin „echter“). In den historischen Mustern doch sehr seltene Stimmkreuzungen zwischen zweiter Geige und Bratsche nahm sie daher in Kauf und zog sie der gewöhnlichen Anordnung vor, sodass die neu geschriebene Bratschenstimme höher liegen kann als die der zweiten Geige. Historisch getreu ist zumindest, dass der Bratsche die unauffälligste, am ehesten eliminierbare Partie zukommt.

In der kammermusikalischen Fassung wichen die Achtelskalen als Einschiebsel farblich von ihrer Umgebung ab: nur Violinklang; das Klavier schwieg hier. Hat die Instrumentierung aber den Streicherklang zum Grundklang werden lassen, so sind die Terzen auf neue Weise farblich abzusetzen. Die zuvor meist akkordstützend eingesetzten Flöten kamen in Frage. Erst eine Änderung der originalen Farbe ermöglicht in diesem Fall, die Konstellation des Originals und dessen Grad an Differenzierung zu bewahren. Die instrumentatorischen Aufgaben in der Nummer 5 lagen dennoch primär im Neuschreiben einer Mittelstimme unter der Bedingung der Einhaltung von Tonumfängen, die durch die Außenstimmen der Vorlage festgesetzt waren; lediglich die Flöten setzen melancholische Lichtlein auf, eine Erfindung der Instrumentatorin.

Ein weiteres Beispiel: das Schlussstück, ein Divertissement. Es war naheliegend, dass das Strophenlied, welches Hiller hier vorgesehen hatte – der ersten unten wiedergegebenen Strophe sollten noch vier weitere folgen –, nunmehr, schon um Langeweile zu vermeiden, variativ auszuarbeiten war. Außerdem sollten sämtliche Personen eine Strophe erhalten. Also wurde auch dem Bösewicht des Stücks, Krums, der nach Hiller/Weisse hier hätte schweigen sollen, und dem neu in das Stück eingeführten Kinderchor je eine der Textstrophen zugeteilt. Die Variationen hatten einer Dramaturgie zu folgen, die instrumentatorisch auszuarbeiten war. Dabei sollten die Personen an die Besetzungen gekoppelt bleiben, die ihnen innerhalb

der Operette zugewiesen worden waren. Der Versuchung, die wirklich gelungene Instrumentierung durch Christoph Göbel an dieser Stelle wiederzugeben, widerstehe ich lieber. Hier die ersten Take der Vorlage (diesmal ohne die Violinstimmen, welche im Wesentlichen nur die Oberstimmen des Klaviers verdoppeln):

Notenbeispiel 2: Beginn des Schlusstücks in Hillers Auszug mit 1. Textstrophe

Im Verlauf der Arbeit und gerade auch durch die Aussicht auf eine Aufführung mit den Schülern der Thomasschule ergab sich die Frage, wie sehr das Vorgehen der Studenten von mir als Unterrichtender gelenkt werden sollte. Was sollte zum Kriterium für einen gelungenen Lehrgang werden? Gewiss nicht allein, dass eine Stilkopie erstellt wird, die sich so exakt wie möglich an den historischen Vorbildern orientiert oder allgemeiner, die – historisch gesehen – handwerklich einwandfrei wäre. Sollten die Studenten nicht vielmehr unter ähnlichen Bedingungen wie der Komponist an ihrer Vorlage primär Erfahrung mit Klang sammeln, wie auch immer er sich stilistisch und schreibtechnisch zu den Vorbildern verhielte? Wie genau sollte es der Lehrer in diesem Fall mit der historischen Satzlehre nehmen? Klar war auch, dass selbst die musikalische Qualität des Ergebnisses keine absolute Priorität haben konnte, schon weil es für ein solches Ziel nicht die passenden Arbeitsbedingungen gab. Das Ausprobieren wurde wichtiger als das Erzielen eines gesichert richtigen und sogar als eines auch ästhetisch rundum gelungenen Resultats.

Zu bestimmen war von Beginn der Arbeit an, welchen Ort (zeitlich, die Position und das Ausmaß betreffend) die Analyse von Mustern während des Unterrichts einnehmen sollte. (1) Analysiert man zuerst und wendet das erlangte Wissen dann schreibend an? (2) Lässt man die Studenten, die man mündlich mit einigen Faustregeln klassischen Instrumentierens versorgt hat, drauflos schreiben in der Hoffnung, dass die als musterhaft erklärte Musik bereits bekannt genug ist, um intuitiv kopiert werden zu können, oder dass die Differenz zwischen dem neu Entstandenen und dem Muster umso lehrreicher ist und entweder zur Korrektur nach dem Vorbild oder zur Ausarbeitung eigener klanglicher Vorstellungen führt? (3) Analysiert man nachträglich, um vor der gemeinsamen Korrektur zu Kriterien zu gelangen? (4) Oder analysiert man, während man schreibt? Alle vier Wege wurden beschritten. Denn überraschenderweise entschieden die Studenten jeder für sich über das Verhältnis zur Analyse, das sie einzunehmen wollten; ihr Naturell legte oft ein bestimmtes Vorgehen nahe. Aber auch von der konkreten Aufgabe war der Weg abhängig. Je unbekannter eine bestimmte

Schreibweise und insbesondere die Besetzung den Studenten war, desto eher beschränkt sie den ersten Weg, den der Analyse, die dem Schreiben vorausgeht.

Nebeneffekte der Wahl dieses zu bearbeitenden Gegenstandes waren fachübergreifend und integrativ: Die Studenten lernten Noten mit dem Computer zu schreiben (erst zwei der vier Beteiligten konnten dies zuvor), auch um Stimmen der Orchestermusiker nicht abschreiben zu müssen. Die drei Schulmusikstudenten – sämtlich mit dem Nebenfach Germanistik – hatten den Text (v.a. kürzend und leicht modernisierend) dramaturgisch zu bearbeiten. Ein Student schrieb im Rahmen eines von einem musikwissenschaftlichen Kollegen angebotenen Seminars das Programmheft. Die zukünftigen Musiklehrer hatten Gelegenheit, in einem ohnehin für ihr Studium vorgesehenen Schulpraktikum während der Semesterferien mit den Kindern zu proben. An der Einstudierung beteiligen sich weitere Studenten (u.a. durch Gesangsunterricht für die Mädchen im Rahmen des hochschulischen Kurses Kinderstimm- und Gesangsunterricht für Studierende mit dem Hauptfach Gesang), und ein Student der Dirigentenklasse konnte intensive Erfahrungen mit dem Laienorchester sammeln.

Das Stück bot prinzipiell die Möglichkeit der Integration eines musikalischen Gegenstandes in andere Schulfächer: darstellendes Spiel (für die gesprochenen Dialoge), bildende Kunst (Bühnenbild, Kostüme), Deutsch- und Geschichtsunterricht (Programmheft und eine kleine Ausstellung, die den Musikunterricht in Leipziger Schulen der Zeit nach dem siebenjährigen Krieg hätte dokumentieren sollen). Derlei konnte nur ansatzweise realisiert werden, denn ein dafür nötiger Projektunterricht war mit den regulären Unterrichtsabläufen an der Thomasschule schwer vereinbar.

Es wurde für dieses Instrumentationsprojekt ein praktikabler Mittelweg gewählt. Die Extreme zu erproben, dürfte aber äußerst lohnend sein. Das eine Extrem: ein sehr präzise bestimmter historischer Klang, der Klang, den das Stück in Leipzig zu seiner Entstehungszeit gehabt haben mag. Selbstverständlich hätte man für eine solche Rekonstruktion bei der Aufführung mit dem historischen Instrumentarium, zumindest historischen Hörnern, Trompeten und Pauken, rechnen müssen. Nicht nur diese Chance fehlte, sondern auch die nötige Zeit für die Suche nach den rechten Mustern, originalen Hillerschen Orchesterpartituren. Das andere Extrem: Eine komplett modernisierende Aufführung, ein Weg, den ich im Instrumentationsunterricht mit Komponisten oder Jazzmusikern gern beschreite. Schulmusikstudenten haben selten bereits Erfahrung im Entwickeln und Umsetzen eigener Klangvorstellungen, ein Unterschied, den Gemeinschaftsinstrumentierungen gemischter Studentengruppen (zum Beispiel mit den Hauptfächern Komposition, Tonsatz, Kirchenmusik, Jazz und Schulmusik) oft besonders deutlich machen. So ist es beim Erproben neuartiger Klänge ratsam eine Phase des „Erfindungsübens“ vorzuschalten. Trotz der historischen Anlehnungen gab es auch für das Projekt, von dem berichtet wurde, keinen im voraus definierten Klang, der diese Phase überflüssig gemacht hätte. Für die zwischen praktischen Bedürfnissen und historischer Rekonstruktion stehende Instrumentierung wurden historisch-stilistische Kenntnisse auch (und gerade dort) erlangt, wo das eigene Produkt freiwillig oder unfreiwillig von den Vorlagen des 18. Jahrhunderts abwich.

Das verbreitete, seit deren Aufkommen als Teildisziplin des Kompositionsunterrichts in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugleich heftig kritisierte Verfahren, Instrumentation transkribierend zu betreiben, meist anhand einer originalen Klavierkomposition, ist prinzipiell mit der Schwierigkeit verbunden, dass oft schon die Vorlage eine ausgeprägte instrumentenspezifische Idiomatik aufweist, so dass sich die Stimmen des Satzes kaum ohne

Substanzverlust oder nur widersinnig einem anderen Instrumentarium zuteilen lassen.⁷ Wenn Instrumentieren „Schreiben für Instrumente“ heißt, wie Egon Wellesz es in seiner unorthodoxen Lehre bereits Ende der Zwanziger Jahre fasste, müsste der Instrumentator bemüht sein, den instrumentenspezifischen Charakter der Vorlage als eine für andere Instrumente spezifische Schreibweise neu zu erfinden. Dafür gibt es gelungene und weniger gelungene Beispiele und solche, die beides in einem sind. Daneben fragt sich, wie mit Instrumentenspezifischem umzugehen sei, das bereits die Vorlage gewissermaßen nicht in dem gemeinten Instrument erscheinen lässt. Traut man den Tipps von Instrumentalpädagogen, so sind gerade in der Klavierliteratur uneigentliche Schreibweisen derart verbreitet, dass man sich gelegentlich fragt, wo das Instrument überhaupt wie es selber klingen soll. Aber der Instrumentator einer solchen Vorlage käme nicht selten in die Verlegenheit, Ensembles unterschiedlicher Größen einander abwechseln lassen zu müssen, ein Streichquartett, ein volles Orchester, unterbrochen immer wieder vom originalen Klavier allein. Beispiele für tatsächlich „re-transkribierte“ Stücke sind etwa Stravinskis *Les cinq doigts* und *Trois pièces faciles* für zwei Pianisten. Im buchstäblichen Sinne entdeckte oder enthüllte der Komponist, als er nach einem Vierteljahrhundert „sich selbst“ bearbeitete, klavierfremde instrumentale Assoziationen, die diese Kinderstücke wecken. Technisch sind die Transkriptionen, wie stets bei Stravinskij, perfekt. Bedenklich bleibt jedoch ihr ästhetischer Ort. Was fürs Kinderzimmer, für den Klavierunterricht oder für gemeinschaftliches Vergnügen zwischen Söhnen/Töchtern und Eltern im Wohnzimmer geeignet und primär eine Musik für Spieler oder Übende gewesen war, auch eine Form bürgerlicher Geselligkeit, gerät – von einem Ensemble im Konzertsaal gespielt – in eine Leerstelle zwischen Anspruch und überprägnanter Einlösung. Instrumental ausformuliert, wird die Bearbeitung – wie Stravinskis genialer Deuter Louis Andriessen sagt – Musik für wohlerzogene Kinder, die im Konzertsaal still sitzen und sich belehren lassen. Und übrigens für Eltern, die ihren Kindern mit der Konzertkarte Anschauungsunterricht in Orchesterkunde bezahlen. Die Dezenz und der Witz des Anders-Sagens in den Ersterfindungen sind dahin. Dabei hatte das Original ja von der Andeutung gelebt. Darüber hinaus ist das instrumentale Format dem Gehalt nicht angepasst, die *Écriture* im Detail oft ebenfalls nicht. Ein solches Instrumentationsverfahren stumpft das Empfinden gegenüber den räumlichen und inhaltlichen Erfordernissen des Apparats ab. Boulez hatte seine *Notations* in eine andere Dimension wuchern oder explodieren lassen, als er die kurzen Klavier-Übungsstücke Jahre nach ihrer Entstehung für großes Orchester umschrieb. Eine Instrumentationsaufgabe, die von der kleinformatischen Klavierkomposition ausgeht, müsste die formale Bearbeitung als Option, wenn nicht als Forderung beinhalten. Erst dann dürfte der Instrumentator sich an die wunderbare Herausforderung, das Aussprechen von absichtsvoll undeutlich Gelassenem heranwagen.

⁷ Noch Hugo Riemann rechtfertigt die Tatsache, dass er den Aufgaben in seiner Orchesterlehre Klaviersonatensätze zugrunde legt, ausgiebig. Dennoch möchte er „durchaus spezifische Klaviermanieren [...] im Orchestersatz durch ganz frei erfundene andere Füllungsarten“ ersetzt wissen, „welche die Höhen- und Tiefengrenzen wahren, die rhythmische Bewegungsform [...] wiedergeben, übrigens aber sehr stark abweichen dürfen, [...] so dass unter allen Umständen das konzertmäßige, virtuosenhafte Element gemieden wird.“ Hugo Riemann, *Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*, Leipzig 19110 (= Max Hesses illustrierte Katechismen, Nr. 31), S. 75.