

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2011)
Heft: 113

Artikel: Musik und Vanitas : das Musikensemble als Symbol der Institution
Autor: Spohr, Mathias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927537>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Musik und Vanitas

Das Musikensemble als Symbol der Institution

Mathias Spohr



«Komm, süsser Tod». Totenschädel aus Zucker und Schokolade zum «día de los muertos» auf dem Markt von Toluca (Mexiko), 2006. Foto: Desirée Meiser

Musik ist der Inbegriff des Vergänglichen: Vanitas. Kaum ist der Ton hervorgebracht, ist er schon verklungen. Alles Festhalten ist vergeblich. Das Verklingen zeigt beständig, dass der Geltungsdrang der Musiker, die sich da produzieren wollen, nur von kurzer Dauer ist: Er ist «eitel» in der ursprünglichen Bedeutung des Worts. Die Überwindung der Eitelkeit und die Einigung auf ein Gemeinsames im Bewusstsein der Vergänglichkeit sind daher zu einem Programm der Neuzeit geworden.

DER ERSATZ ALS EIGENTLICHES

Die Vorstellung, dass man mit Noten (und später mit Tonaufzeichnungen) etwas Wesentliches festhalten könne, ist etwas Modernes. So wie Echo oder Schatten sind sie ursprünglich bloss der Abglanz einer lebendigen Äusserung. Das Echo als täuschender Schein ist ein häufiges Thema in der Musik von Renaissance und Barock. Wenn eine lustige Musik im 16. Jahrhundert den Tod symbolisiert, ist das kein Widerspruch, weil den damaligen Hörern klar war, dass dieses Lustige nur Schein und Schatten ist, also eine Art Totentanz.

Der Wandel in der Folgezeit ist markant: Dass Instrumente und Musiknoten jederzeit wieder gespielt werden könnten – oder dass aufgezeichnete Musik auch ohne Musiker noch Musik bleibt –, ist eine moderne Auffassung, die behaupten will, dass der Ersatz doch kein Ersatz sei. Negativ gesagt, setzt sie voraus, dass man den Respekt vor der konkreten Situation, für die diese Musik bestimmt war, und vor dem individuellen Musiker, der sie einst gespielt hat, verloren hat. Beide hält man für ersetzbar. Wenn eine Musik ausschliesslich für eine Fürstenhochzeit bestimmt war und die Violinstimme ausschliesslich für einen bestimmten Violinisten, dann zeigen diese Noten heute lediglich, dass das Fest vorbei und der Musiker gestorben ist. Sie sind ein trauriges Relikt, ein Mahnmal der Vergänglichkeit, kein faszinierendes Modell, das zur immer neuen Interpretation oder erneuten Wiedergabe einlädt, um das Vergangene ein weiteres Mal verfügbar zu machen, wie man es seit dem 19. Jahrhundert zunehmend versteht.

Das Musikinstrument ist bis zum 18. Jahrhundert nur eine Stütze oder ein notdürftiger Ersatz für die Menschenstimme. Sein Ton zeigt das Fehlen des wirklichen Gesangs. Und ohne Musiker ist es bloss eine leblose Prothese. Die stummen Musikinstrumente auf den Stillleben des 17. Jahrhunderts zeigen ebenso wie stumme Musiknoten auf vergilbten Noten-

blättern lediglich das Fehlen des Menschen an. Sie können kein Ersatz für Menschen sein, so wie ein Gemälde kein Ersatz für Menschen ist, die es abbildet: Portraits blicken blind und ungerührt auf ihre Betrachter, so «lebendig» diese Personen auch dargestellt sein mögen.

Der Ersatz wird nach und nach zum Eigentlichen umgewertet: Die unbeholfene Nachahmung des menschlichen Gesangs durch Musikinstrumente wird schon seit dem 17. Jahrhundert umgekehrt zum Vorbild der Gesangsstimme gemacht, die dann zum Beispiel instrumentale Verzierungen auszuführen hat. Gewissermassen als Höhepunkt dieser Entwicklung darf die besungene tote Eurydike in Christoph Willibald Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* (1762) erstmals lebendig dem Hades entsteigen – nicht mehr als blosser Einbildung, weil der Mensch nicht die Fähigkeit besitze, etwas wirklich zu beleben. Die Frau als Werk war geboren, die Statue des Bildhauers Pygmalion begann zu leben wie Aphrodite einst dem Schaum des Meers entstieg, aber nicht mehr auf göttlichen, sondern auf menschlichen (beziehungsweise männlichen) Befehl. Die musikalische «Klassik» hat begonnen.

In der westlichen Musikgeschichte wird die flüchtige Musik zunehmend zum Bleibenden stilisiert. Mit Hilfe der Notenschrift entsteht seit dem 18. Jahrhundert ein Repertoire, das bis heute erweitert wird, so dass wir fast die gesamte schriftlich festgehaltene musikalische Vergangenheit als klingende Gegenwart erleben können. Zur selben Zeit entsteht auch etwa die Archäologie, die antike Ruinen nicht mehr als mahnende Zeichen des untergegangenen Heidentums, sondern als ewige Gegenwart eines Klassischen deutet.

INDIVIDUELLE ROLLEN STATT UNVERWECHSELBARE AUSFÜHRENDE

Parallel mit der Aufwertung des Ersatzhaften ergibt sich eine Schein-Individualisierung der Musiknoten, die im Spätmittelalter noch Noten für Singstimmen sind, auch wenn sie von Instrumenten mitgespielt werden können. Musikinstrumente werden seit der Renaissance zunehmend in der Partitur vorgeschrieben und seit dem 18. Jahrhundert immer genauer bezeichnet. Auch die Art und Weise der Ausführung wird immer exakter notiert, Vortragsanweisungen vermehren sich im 19. Jahrhundert. Die Interpretation einer Violinstimme mit einer Flöte zum Beispiel ist immer seltener möglich, weil die spezifischen technischen Möglichkeiten und die Klangfarben eine

zunehmende Rolle spielen. Im Zuge der historisch informierten Aufführungspraxis seit Ende des 20. Jahrhunderts sind auch die modernen Instrumente in vielen Werken nicht mehr richtig am Platz, sondern werden als ungenügender Ersatz für ein besser geeignetes historisches Instrument betrachtet. Was nicht exakt der Vorschrift oder der historischen Praxis entspricht, scheint ein blosser Ersatz zu sein, es «passt» nicht mehr. Das Ersatzhafte, das die von der Menschenstimme getrennte und die aufgezeichnete Musik ohnehin schon haben, scheint durch genaues Befolgen der Vorschrift überwunden zu werden. Dem Ersatz wird scheinbar ausgewichen, indem man ihn noch spezifischer definiert.

Als Zusammenfassung dieser Entwicklung über etwa 250 Jahre hinweg lässt sich sagen: Was man festhalten kann, wird immer einzigartiger gemacht, und was man nicht festhalten kann, verliert seine Einzigartigkeit. Auf der Ebene der Instrumente entwickelt sich eine Individualisierung, während auf der Ebene der ausführenden Musiker eine Anonymisierung geschieht: Jeder ausreichend geschickte Spieler soll heute die Musiknoten passend ausführen dürfen, was für ein «Weiterleben» des Werks sogar erforderlich ist. Pointiert gesagt: Bis zum 18. Jahrhundert war der Musiker individuell, weil es in der Aufführungssituation oft keinen andern gab, und er konnte seine Orchesterstimme vielleicht auch auf einem andern Instrument spielen, das er besser beherrschte oder das der Situation angemessener war. Heute ist die musikalische Stimme individuell und erfordert Musiker und Aufführungsgelegenheiten, die genau in diese Schablone passen. Der Attrappe wird ein «lebendiges» Gesicht modelliert, dem sich die wirklichen Gesichter anzupassen haben.

DAS TOTE ALS LEBENDIGES

Was auf den Vanitas-Stillleben nur toter Schein ist, wird heute als etwas Lebendiges wahrgenommen. Das Instrument oder das Werk scheinen zu leben anstelle des Musikers, obwohl es umgekehrt ist, und der Musiker soll sich als ihr getreuer Marionettenspieler bewähren. Weil das Musikinstrument selbst schon ein Ersatz für die Singstimme ist, ist sein Abstand zur Partitur oder elektroakustischen Aufzeichnung, die ihrerseits nur ein Ersatz für musizierende Menschen sind, allerdings nicht mehr gar so gross.

Die toten Schablonen, wie musikalische Notenausgaben oder CDs, scheint man vom lebendigen Musiker abtrennen zu können, ohne dass sie ihre Substanz verlieren. Im Repertoire der Salonmusik gibt es «Souvenirs» oder «Impressionen», die das Mittelmeer oder ferne Geliebte abrufbar zu speichern scheinen und wie Urlaubsfotos augenblicklich ins Gedächtnis zurückrufen. Tekla Bądarzewska's textloses Klavierstück *Gebet einer Jungfrau* (1856) machte die jungfräuliche Komponistin für Millionen Käufer zum Objekt der Sehnsucht. Weil solche Stücke das Prinzip zu offensichtlich zeigen, sind sie geächtet worden. Arnold Schönberg zum Beispiel hat ihnen den Kampf angesagt, und die serielle Musik der 1950er Jahre wollte gar jede «aussermusikalische» Erinnerung tilgen, die mit Motiven

und Harmonien verknüpft ist. An der Idee des dauerhaften Werks wollten alle freilich noch festhalten. Mittlerweile bemüht sich eine Avantgarde der improvisierten Musik darum, dass man sich an keine Werke mehr erinnert – oder anders gesagt: dass man sich bewusst darüber wird, dass man den Moment nicht festhalten kann und musikalische Zusammenhänge nicht von Zeit und Ort ihrer Aufführung sowie den Ausführenden gelöst werden können. Natürlich hängt das damit zusammen, dass die Verfügbarkeit digitaler Aufzeichnungen fast grenzenlos gestiegen ist. Das stolze Festhalten und Sammeln von Kulturleistungen scheint wieder ins Bewusstsein der Vergänglichkeit umzukippen.

Doch versuchen wir das «moderne» Bewusstsein nochmals zu umschreiben: Individuell ist nicht mehr der Musiker, für den die Musiknoten, die mittlerweile zum Repertoire gehören, einst ausschliesslich bestimmt waren, sondern eine Rolle, die alle Interpreten nach Vorschrift der Partitur möglichst «getreu» zu verwirklichen haben. Der Mensch ist nicht mehr von vorneherein unverwechselbar, sondern erobert sich seine Unverwechselbarkeit erst, um nicht im Meer der Anonymität zu versinken. Erreicht hat er sie paradoxerweise, wenn er exakt in eine Schablone passt. Man soll nicht mehr denken: «Ich bin einzigartig, aber mache mich zum Narren, indem ich dasselbe Stück wie die andern spiele», sondern umgekehrt: «Ich bin austauschbar und mache mich durch meine Leistung einzigartig.»

Diese Denkweise motiviert dazu, sich Rollen in bestimmten Stücken anzueignen – Musikstücken oder Theaterstücken – oder Funktionen in bestimmten Institutionen, an denen man partout festhalten will. Die Menschen sind für sie da statt umgekehrt. Das eigentlich Interessante an dieser Entwicklung ist die Institution des Musikensembles. «Ensemble» in diesem Sinne bedeutet: Viele haben eine gemeinsame Illusion; sie wollen etwas dauerhaft machen, etwas festhalten, was keine Dauer hat. Musiker tun etwas gemeinsam, indem sie permanent gegen das Verklingen ihres Produkts ankämpfen. Mit diesem aussichtslosen Unterfangen sind sie seit der Neuzeit keine Allegorie der Sinnlosigkeit mehr, sondern Symbole der Kreativität.

PRIVILEG UND LEISTUNG

Wettstreit und Sieg sind weniger deutliche Ziele in der Musik als im Sport, der historisch jünger ist. Das Musikensemble um 1800 schien die Aggressionen noch besser in Schranken zu halten als die Sportmannschaft. Nach wie vor ist die Etymologie des Worts «Konzert» ungeklärt. Oft wird sehr emotional argumentiert, dass Musizieren kein Streiten sei, kein *con-certare*, sondern ein *con-serere*, ein gemeinschaftliches Säen. Die praktische Erfahrung lehrt das Gegenteil permanenter Streitigkeiten, daher gibt es viele traditionelle Verhaltensweisen, mit denen Streitigkeiten unterdrückt werden. Wo Geltungsdrang, Wettbewerb und pedantische Genauigkeit erlaubt oder gar gefordert sind, besteht naturgemäss ein hohes Konfliktpotenzial.

Wenn ein Musikstück dem allgemeinen Wettbewerb preisgegeben ist, entsteht Konkurrenz, und die führt zum Verlust von Privilegien. Häufig wird nicht klar definiert, ob beim Zugang zu musikalischen Institutionen, seien das Aufführungsgelegenheiten oder Orchesterstellen, Privilegien oder die bessere Leistung gelten sollen (was beides sinnvoll sein kann): Familientradition ist etwas anderes als Virtuosität. Musikensembles sind Institutionen, die einen Ausgleich zwischen diesen rivalisierenden Auswahlkriterien schaffen sollen, und es fasziniert seit dem 18. Jahrhundert die Vorstellung, dass sie verbinden, was sich im normalen Leben gegenseitig ausschliesst. Gewiss kann Leistungswille eine Tradition von Musikerfamilien sein, was aber nicht unbedingt mit den Genen zu tun hat – ein Gewohnheitsrecht der besseren Leistung, oder ein blaues Blut, das die Überlegenheit werkelnder Bürgerfamilien sichert, wären ein Widerspruch in sich. Aber die aktuell bessere Leistung eignet sich zum Beispiel ein Privileg an (durch sein Können schafft sich der Musiker einen Namen), oder das Privileg gibt sich als bessere Leistung aus (der Name steht für Qualität). Auch das Publikum verleiht und anerkennt nicht selten Privilegien, anstatt die besseren Leistungen zu belohnen (was sinnvoll sein kann). Dass Leistungen vergänglich sind und der Mensch trotzdem eine gewisse Sicherheit und Kontinuität braucht, so dass nicht permanent das Recht des Stärkeren gelten kann, ist in diesem Zusammenhang oft tabu.

TRÄNEN DER RÜHRUNG

Mit der Vorstellung der Vanitas-Überwindung hängt die Wiederholbarkeit zusammen, die seit dem 18. Jahrhundert als Gegenprinzip der Vergänglichkeit aufgebaut wird. Im Anschluss an die Aufführung des *Lamento d'Arianna* (1608) von Claudio Monteverdi hat das Publikum nach den Worten des Komponisten geweint; das Verklingen des letzten Lauts scheint mit dem Sterben dieser Figur zusammenzufallen. Beweint wurde also ein doppelter Verlust.

Wenn heute geweint wird, wenn Kinder in Formation ein Chorlied zum Besten geben, ist das nicht dasselbe Weinen: Kein Verlust wird beklagt, sondern ein Gewinn wird gefeiert. Es geht nicht etwas verloren, sondern es kehrt etwas wieder. Das hat mit dem Repertoire-Gedanken zu tun: Wiederkehrende Melodien werden begrüsst, bekannte Stücke sind gefordert – keine neotönerischen Eintagsfliegen, die ihr Leben mit der Uraufführung aushauchen.

In Singspielen des späten 18. Jahrhunderts konnte das Neue schnell zum Bekannten werden, wie heute in der Popmusik: Wenn der verlorene Sohn zurückkehrt, wie in Méhuls *Joseph* (1807), oder wenn die Freundschaft beschworen wird, wie in Grétrys *Richard Cœur-de-lion* (1784), setzt bekannte Musik ein, und es wird vor Rührung geweint.

Jede musikalische Darbietung ist seither ein «bürgerliches Rührstück». Diese Art Weinen ist kein Mitweinen mit dem barocken Lamento mehr, das dem verklingenden Ton nachtrauert. Wenn der Opernsänger des 19. Jahrhunderts nach seiner hinreissenden Sterbearie aufsteht, um den Applaus in Empfang zu

nehmen, wird nicht die gestorbene Figur beweint, sondern die Wiederbegegnung mit dem Sänger im Kreis der Überlebenden. Und auch wenn eine Nationalhymne erklingt und alle für kurze Zeit in Reih und Glied stehen, fliessen die Freudentränen des Wiederhörens.

Wie ist diese Art Rührung entstanden? Die Einsicht «Ich kann nichts festhalten» wird zum Willensakt, der das Gegenteil behauptet: Etwas muss festgehalten werden, darüber ist man sich einig. Damals in Musiknoten, heute in audiovisuellen Aufzeichnungen. Die schicksalsergebene Hinnahme der Vergänglichkeit, die noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gefordert war, entwickelt sich zum Klammergriff mit Hilfe immer neuer schreib- und medientechnischer Raffinessen.

BÜRGERLICHE SELBSTORGANISATION

Auf die Musik kommt es dabei überhaupt nicht an, nur auf den Gestus des Klammerns. Die Musik ist selbst dann nicht wesentlich, wenn sie mit allen Mitteln festgehalten wird, also tief im Repertoire verankert ist. Wichtig sind die Institutionen, in denen so etwas geschieht, weil sich in ihnen der gemeinsame Wille eines Personals manifestiert: die *volonté générale* nach Jean-Jacques Rousseau, der sich als Musiker verstand, bevor er politischer Schriftsteller wurde. Musikalische Ensembles sind seit dieser Zeit ein Symbol der selbst behaupteten Institution, vom Verein bis hin zum Nationalstaat. Strukturen, die sich nicht durch obrigkeitliche Gnade rechtfertigen lassen, sollen im Bewusstsein ihrer Labilität festgehalten werden. Der verklingende Ton ist etwa ein Symbol für notorische Geldknappheit, für die abnehmende Leistungsfähigkeit mit dem Alter, für veränderliche volkswirtschaftliche Rahmenbedingungen oder für den Wankelmut von Mitarbeitern, die sich umorientieren, wenn es der Konkurrenz besser geht. Der Wille, trotz allem an Strukturen festzuhalten und das schwankende Schiff durchs Meer der widrigen Umstände zu steuern, prägt die Vanitas-Überwindungsversuche seit der Neuzeit. Weil dies seit dem 17. Jahrhundert die Stimmung eines Bürgertums wiedergab, das die von religiöser und herrschaftlicher Seite erwartete Demut ablegen wollte, fanden die Musikensembles grosse Beachtung und wurden an vielen Orten gefördert.

Der Philosoph Thomas Hobbes behauptete 1651 in seinem Werk *Leviathan*, dass der Urzustand der menschlichen Gesellschaft ein Krieg aller gegen alle sei und dass es daher eines Herrschers bedürfe, um Konflikte zu verhindern, die das Aufgebaute zerstören. Das Orchester konnte in diesem Zusammenhang als Symbol für Wettbewerb und Ruhmsucht gelten, die seiner Ansicht nach nur von starker Hand zusammengehalten werden konnten.¹ Dies war gewissermassen das ältere Organisationsprinzip, das im Absolutismus des 17. Jahrhunderts nochmals einen Höhepunkt erlebte. Das neuere Prinzip ist die Selbstverwaltung. Um gegen das Vorurteil anzugehen, dass sie ihre Konflikte nicht ohne Machthaber regeln könnten, mussten die selbstbewussten Bürger zeigen, dass sie willens und fähig waren, gemeinsam an etwas festzuhalten. Sie mussten beweisen, dass selbstgeschaffene Institutionen wie zum Beispiel

privatwirtschaftliche Unternehmen Leistungen wiederholbar machen. Der Beweis, dass man selbst etwas so Zerbrechliches wie ein Klanggebilde erhalten könne, bekommt in dieser Situation eine repräsentative Bedeutung.

Die Musik-Collegien des 17. Jahrhunderts, wie es sie in den Niederlanden gab, waren noch vorwiegend private Vereinigungen von Amateurmusikern. Selbst das Streichquartett sitzt ursprünglich um einen Tisch herum wie zum Kartenspiel, was noch in Darstellungen des 19. Jahrhunderts zu sehen ist. Sie sind Versuche des Bürgertums, die Hofkultur nachzuahmen und sich gleichzeitig etwas Eigenes zu schaffen. In London entwickelt sich daraufhin eine Veröffentlichung des Musiklebens. Frühe öffentliche Orchesterkonzerte entstehen in den Jahren um die Glorious Revolution (1688/89), in der sich herausstellt, dass man gut auf die Fremdorganisation durch einen König verzichten kann.² Als Gegenmodell zu den «24 Violons du Roi» in Frankreich, die ein Aushängeschild des Königshofs waren, entstanden Ensembles, die öffentlich für Geld spielten. Es funktionierte, und Hobbes schien widerlegt.

Jean-Jacques Rousseau schrieb in seinem *Contrat social* (1762), dass der einzig mögliche Vertrag in einem Staat der unter Gleichberechtigten sein solle: eine «association» (was als Angriff auf Hobbes gemeint war, der von einem Vertrag zwischen Untertanen gesprochen hatte, die all ihre Rechte einem Herrscher abtreten sollten).³ Man solle sich dazu nicht mehr einem konkreten Machthaber unterwerfen, sondern einer gemeinsamen Idee. Auch Richard Wagner steht noch in der Tradition Rousseaus. Er bezeichnete die Musiker zusammen mit ihrem Publikum noch konkreter als «Genossenschaft», als eine Selbsthilfeeorganisation ohne Herrscher (wobei freilich der Komponist als Ersatzherrscher im Hintergrund stehen sollte). Dabei hatte er Erfahrungen mit Schweizer Genossenschaften in seinem Exil nach der 1848er-Revolution im Sinn. Wagner hielt die «Erlösung in den Kommunismus»⁴ für das Ziel solcher Genossenschaften.

Polizei und Feuerwehr haben bis heute ein eigenes Orchester, Städte haben oft eines, auch privatwirtschaftliche Unternehmen hatten im 19. Jahrhundert häufig ihr Betriebsorchester. Es sind Institutionen, die Selbstorganisation demonstrieren. Im 20. Jahrhundert haben die Sportmannschaften den Chören und Orchestern den Rang abgelaufen und zelebrieren die Aggressionsbewältigung auf offenere Art und Weise. Darin zeigt sich, dass es schon damals nicht auf die Musik ankam, sondern dass solche Institutionen mit ihrem Musizieren vielmehr ihre Funktionsfähigkeit und ihre Sozialkompetenzen demonstrieren wollten. Die Theaterorchester wurden im 20. Jahrhundert von Rundfunk- und Fernseh-«Anstalten» kopiert. Sie dienten nicht nur zur Abdeckung des Musikbedarfs in diesen Institutionen, sondern vor allem auch zur Demonstration von Kollegialität und Identität – und als diese symbolische Bedeutung in den Hintergrund geriet, brauchte es sie nicht mehr.

Die Wiener Philharmoniker sind 1842 als selbstverwaltetes Orchester gegründet worden und seither ein Ort eigentümlicher Demokratie in der Kaiserstadt. Sie können es sich leisten, ihre Dirigenten anzuschreien, so wie die Schweizer Bauern es

sich schon zur Zeit des Bürgergehorsams leisten konnten, mit der Heugabel vor dem Bundeshaus aufzumarschieren. Und die Wiener Philharmoniker sind zugleich ein Hort des Konservatismus, indem sie manche Neuerungen des Instrumentenbaus im 19. Jahrhundert nicht mitgemacht haben, bis heute ablehnen und es vorziehen, auf den unbequemen Instrumenten zu spielen.

Die Musik selbst ist nicht wichtig. Eher kommt es auf die Strukturen an, in denen sie vorgetragen wird und die durch sie erhalten werden. Gegenüber ihrem spezifischen Publikum sind sie in erster Linie Vorbilder für gesellschaftliche Organisation. Sind es Freundschaften, reine Arbeitsgemeinschaften ohne private Bindungen, Vereine und andere juristische Personen, stabile Gruppierungen mit festgelegten Regeln und Ritualen, oder Gruppen in wechselnder Grösse und Zusammensetzung? Wie formlos ist der Zusammenhalt? Wie autoritär sind die Hierarchien? Diese Fragen werden immer höchst aufmerksam diskutiert. Die Musik, die sie machen, ist nur ein Beweis für die Standpunkte.

WERKE ALS INSTITUTIONEN

Eine Partitur ist eine Art Institution ohne Personal – oder ein Funktionsgebilde ohne Ausführende, eine Form ohne Inhalt (um auf Eduard Hanslicks Definition der absoluten Musik anzuspielen: «tönend bewegte Formen»). Nicht zuletzt bezeichnen Namen für musikalische Gattungen, wie Streichquartett oder Bläserquintett, oft auch Ensembledtypen.

Durch Orchesterstücke, die etwa vom Basler Kammerorchester unter Paul Sacher seit 1926 in Auftrag gegeben wurden, wurde ein damals neuer Orchestertyp gefestigt, und es entstanden weitere Kammerorchester nach diesem Modell mit fester Streicher- und variabler Bläserbesetzung. Heute wird kaum mehr ein Repertoire für eine spezifische Besetzung geschaffen, damit diese Besetzung auch losgelöst von den konkreten Musikern erhalten bleibt. Eher wird wieder mehr für Personen statt für Instrumente und Besetzungen komponiert.

Die Ensembles für Neue Musik bleiben variabel und sind damit möglicherweise ein Symbol für die geforderte Flexibilität in der Privatwirtschaft, so wie die Ensembles des frühen 20. Jahrhunderts ein Symbol für beharrliche Treue waren. Der Komponist soll sein Ensemble jedes Mal neu schaffen – jedes Werk seine eigene Institution –, als würde er Vereine für Bläser und Aktiengesellschaften für Streicher komponieren, die nach der Uraufführung mehrheitlich Konkurs machen, aber als Zeichen einer nie erlahmenden unternehmerischen Initiative Anerkennung finden.

FAZIT

Musikalische Struktur ist nur als soziale Struktur der Ausführenden interessant, indem sie demonstriert, was den Bedürfnissen der Gegenwart entspricht. Orchester für historische Aufführungspraxis haben ähnlich wie die Ensembles für Neue



«Die Musik selbst ist nicht wichtig.» Applaudierendes Publikum beim Eröffnungskonzert des Europäischen Musikmonats 2001 in der Paul Sacher Halle, Basel am 1. November 2001. Foto: Peter Schnetz

Musik meist variable Besetzungen und oft kein festes «Haus», so wie William Christies Les Arts florissants. Musikgruppen der populären Musik etwa seit den Beatles werden dagegen als formlose, gleichsam private Verbindungen bestimmter Personen behandelt – wenn sie eine öffentlich-rechtliche oder privatwirtschaftliche Struktur vor sich hertragen oder einem Dachverband angehören würden, wäre das lächerlich. Und die Orchester im Hintergrund versinken in der Anonymität der Aufnahmestudios und gesampelten Klangfetzen.

Das Orchestersterben der letzten zwanzig Jahre wäre, so gesehen, eine läuternde Erfahrung, um die *Ars moriendi* zu üben. Alles ist vergänglich. Musik, die nur einmal gespielt werden kann und soll, wie improvisierte Musik, betont absichtlich die Einzigartigkeit der Situation: Die Schablonen des Werks oder der genau definierten Orchesterstelle verlieren damit ihre Individualität, und die Situationen und Personen bekommen sie zurück. Dass sich das musikalische Repertoire seit Mitte des 20. Jahrhunderts nicht mehr durch neue Werke erweitert, sondern allenfalls durch alte, ist ein weiteres Indiz für diese Ent-

wicklung. Der Skandal besteht gewissermaßen darin, dass die Werke und Orchester seit etwa 1800 Monumente der Vanitas-Überwindung sind, Vorbilder der dauerhaften bürgerlichen Institution – und dieses Bewusstsein abnimmt. Seit dem Ersten Weltkrieg gibt es die Obrigkeit nicht mehr, gegen die solche Manifestationen gerichtet waren, und auch Adornos «Kulturindustrie»⁵ ist kein wirksames Feindbild mehr.

- 1 Hobbes erklärt: «So that in the nature of man, we find three principal causes of quarrel: first, competition; secondly, diffidence; thirdly, glory.» *Leviathan*, Teil 1, Kap. 13, Forgotten Books 2008, S. 85.
- 2 John Spitzer, Neal Zaslaw, *The birth of the orchestra. History of an institution, 1650–1815*, Oxford: University Press 2004, S. 263ff.
- 3 «Il n'y a qu'un Contrat dans l'État ; c'est celui de l'association ; & celui-là seul en exclut tout autre.» Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, Amsterdam: Rey 1762, 3. Buch, Kap. 16, S. 248.
- 4 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig: Siegel 1907, S. 134.
- 5 Anspielung auf «Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug», in: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt: Fischer 1969.