

## **Gleichheit und Professionalität**

### **Oder: Was macht ein Orchester aus?**

Das heutige Repertoire der Symphonieorchester stammt zum grössten Teil aus einer Zeit der singenden, musizierenden, tanzenden Menschenmassen. Das Riesenorchester, von dem Hector Berlioz träumte, sollte 465 Instrumentalisten und 360 Choristen umfassen. Dafür wollte er extra einen Saal bauen lassen. „Aus den tausend Kombinationen, welche mit dem von uns beschriebenen Riesen-Orchester möglich sind, würde sich dagegen ein Reichtum an Harmonien, eine Mannigfaltigkeit von Klängen, eine Fülle von Kontrasten ergeben, mit denen nichts, was bisher in der Kunst geleistet wurde, zu vergleichen wäre. [...] Seine Ruhe wäre majestätisch wie ein schlummernder Ozean, seine Erregtheit würde an die Orkane der Tropen, seine explosive Kraft an das Getöse der Vulkane erinnern; man könnte darin die Klagen, das Gemurmel, das geheimnisvolle Rauschen der Urwälder, das Aufschreien, die Gebete, die Triumph- und Trauergesänge eines seelenvollen, liebeblühenden, leidenschaftlich aufbrausenden Volkes wiedererkennen, sein Schweigen würde durch seine Feierlichkeit Furcht einflössen.“

Theatermusiker, Militärmusiker und Amateure waren in solchen Orchestern bunt gemischt. Auch Beethoven dirigierte seine Symphonien mit ähnlich gemischten Klangkörpern. Die Ideale der Französischen Revolution zeigen sich in diesen menschlichen Apparaten: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Wer mit anderen wie aus einer Kehle die Marseillaise sang, fühlte sich nicht unterdrückt von einer tyrannischen Allgemeinheit, sondern durfte endlich ein Gleicher unter Gleichen sein. Rechts- und linksgerichtete Varianten eines Staatssozialismus haben dieses Gemeinschaftsgefühl später zur Unterdrückung missbraucht. Diese Erfahrung hatte man damals noch nicht. Und im Baltikum haben die gigantischen Sängerfeste sogar den Sozialismus überlebt. Keine eitlen Individuen, sondern übereinstimmende Seelen sollten sich kundgeben. „Die Einklänge erlangen nur dann wirklichen Wert,“ so Berlioz, „wenn sie in grösserer Vervielfältigung zur Ausführung kommen. So werden vier Geiger ersten Ranges, welche zusammen dasselbe Stück spielen, eine ziemlich unangenehme, vielleicht sogar abscheuliche Wirkung erzielen, während es bei einer Ausführung durch fünfzehn mittelmässige Geiger ganz vortrefflich klingen würde.“ – Dazu muss man erklären, dass die Solisten noch gewohnt waren, den Notentext durch Verzögerungen oder Verzierungen zu verändern, also nicht unbedingt fähig und willig zum Unisono. Heute ist die Unterordnung unter die Schrift selbstverständlich. Und vielleicht auch die innerliche Distanz zu solcher Buchstabentreue, so wie beim Grenzbeamten, der „Dienst nach Vorschrift“ tut.

Die Visionen vom Riesenorchester wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts Wirklichkeit. Gustav Mahlers 8. Symphonie gelangte im Jahr 1910 mit 170 Instrumentalisten und 850 Choristen zur Uraufführung. Auch in den normalen Orchestern, die Mahler oder Richard Strauss dirigierten, sass je vier Holzbläser, acht Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen, Tuba und eine Streichermasse, die akustisch gegen sie ankam. Immerhin an die hundert Leute. Aber waren sie wirklich alle so professionell? Mahler und Strauss haben dies gefordert, vermutlich weil es nicht üblich war. Und deshalb sind noch bei diesen Komponisten manche Orchesterstimmen so gestaltet, dass sie von guten Amateuren bewältigt werden können. Durchgehende Professionalität ist gerade eben kein Ideal in der Geschichte des Konzerts.

Warum? Louis Spohr tourte nach 1800 als Violinsolist durch Europa. Orchester kauften ihn sich ein. Und das waren zum guten Teil Amateurorchester, zusammengesetzt aus vermögenden Personen oder aus Mitgliedern wohlhabender Institutionen. Sie bewunderten ihn, weil er so gut spielte, und verachteten ihn ein bisschen, weil er käuflich war. Und auch er

bewunderte sie für ihr Geld und ihre Macht und verachtete sie ein bisschen, weil sie so unvollkommen musizierten. In der Mitte trafen sie sich. Welcher namhafte Solist spielt heute noch öffentlich mit Amateuren? Damals machten die Amateure mit, heute hören oder schauen sie nur noch zu. Aus Respekt vor Professionalität oder aus Verachtung gegenüber dem Handwerk?

Der Sonnenkönig Louis XIV hatte einst gezeigt, dass er selbst der beste Staatsmann und der beste Tänzer sein konnte, und damit hatte er die alte Grenze zwischen den Fähigen und den Berechtigten durchlässig gemacht. In Gestalt des fähigen Musikers konnte man sich seit dem 18. Jahrhundert eine Autorität wählen und ihre Leistung kaufen, im Unterschied zum Landesfürsten, der auch ohne Leistung der Herr blieb. Der Star als wählbare Autorität ist ein Motor des Musiklebens geblieben – auch wenn es heute gewählte Politiker oder Manager gibt, die im Unterschied zu den grossen Musikern nicht nur symbolische Macht haben.

Manche Firmen, auch Fabriken hatten damals Orchester, wie Louis Spohr bezeugt, ähnlich den heutigen Sportmannschaften. Aber eine sportliche Konkurrenz hätte man noch für zu kriegerisch gehalten. Dass sportliche Ereignisse heute nur selten in Schlägereien ausarten, ist eine zivilisatorische Leistung, die ohne Vorgeschichte nicht denkbar wäre und die wir mühevoll erhalten müssen. Beim Musizieren hingegen ist die Gefahr von Handgreiflichkeiten geringer, deshalb gab es die Orchester vor den Sportmannschaften.

Bei einem Wettstreit war im 18. Jahrhundert noch die Disziplin das höchste Ziel: sich nicht unterscheiden, sondern gleich werden. Man war von unterschiedlicher Geburt, das stand fest, und man bekannte sich deshalb zur Gleichheit. Heute ist es umgekehrt: Wir haben das Gefühl, alle gleich zu sein, und versuchen uns deshalb zu unterscheiden. Im Umweg über die egalisierende Disziplin von Spielregeln oder eines Trainings versucht man sich von denen zu unterscheiden, die dasselbe machen: durch eigene Leistung. Man macht sich gleich, aber nur, um sich zu unterscheiden. Das ist paradox, aber es ist uns trotzdem selbstverständlich. Damals noch nicht. Als es neu war, führte dieses Verhalten zu einer explosiven Variante, dem aufkeimenden Nationalismus: „Als Gleiche unterscheiden wir uns von den andern.“ Identität, so sagt man dazu.

Aber warum war die Gleichheit so attraktiv? Gleichheit bringt Möglichkeiten wie beim Glücksspiel: Chancengleichheit aller sechs Seiten des Würfels. Das wurde in den Jahrhunderten zuvor verteufelt, um die ursprüngliche Verschiedenheit der Menschen zu betonen. Die mittelalterliche Gleichheit vor Gott ist keine selbst gemachte Gleichheit wie beim Glücksspiel, sondern eine Gleichheit vor der gnädigen Autorität, die jeden Fall verschieden behandelt, gerecht und unberechenbar. Auflehnung gegen Ungleichheit war gleichbedeutend mit dem Zweifel an dieser autoritären Gnade. Also ein schweres Vergehen. Erst seit dem 18. Jahrhundert wird Gleichheit machbar. Aber nur in Grenzen: Eine Heirat über Standesgrenzen hinweg wurde vielerorts missbilligt, oder ein Handwerker, der sich mit besserer Leistung und tieferen Preisen gegen die althergebrachten Berechtigungen der mittlerweile aufgelösten Zünfte stellte, wurde ausgegrenzt. In Zürich wurden Zünfte dann sogar neu gegründet, als janusköpfiges Symbol der stolz überwundenen und stolz wieder eingeführten Privilegien: Die befreiten Fähigen bauten sich selbst wieder Bastionen der Berechtigung. So etwas war überall in Europa zu beobachten. Die gesetzliche Gleichheit der Menschen, die das 19. Jahrhundert nach und nach brachte, war noch lange keine tatsächliche Gleichheit und ist es bis heute nicht.

Die Maschine behandelt alle gleich. Das Verhältnis des Musikers zum Instrument symbolisiert schon immer das Verhältnis des Menschen zur Maschine. Heutige Programmierer können ihren Computer verachten, der bald veraltet ist und entsorgt werden muss, obwohl sie im Moment nicht auf ihn verzichten können. Das historische Musikinstrument dagegen wird hoch geschätzt, als sei es selbst ein Knecht, behindert durch sein Alter, dem man Aufmerksamkeit schenkt und Gnadenbrot gewährt. Die Behinderung des historischen Instruments, seine beschränkten Möglichkeiten unterscheiden sich als erhaltenswerte Persönlichkeit von der modernen Perfektion, die alles gleichmacht. Der Mensch macht sich zur Maschine, um die Maschine zum Menschen zu machen. Ein Rollentausch von Herr und Knecht. Das hat Tradition: Maschinen waren im 19. Jahrhundert wertvoll, aber die Menschen waren billig und in grosser Menge verfügbar. Was heute in vielen Entwicklungsländern noch immer der Fall ist, hat sich hier zu Lande umgekehrt: Die hohen Personalkosten haben professionelle Orchester fast unbezahlbar gemacht. Der Mensch ist teurer als jede Apparatur. Und noch Weiteres hat sich seither umgekehrt, was man bedenken muss, wenn man die Tradition der „Menschenapparate“ des 19. Jahrhunderts fortführen will: Wohnen war noch billig, Essen und Kleidung waren teuer. Sozialversicherungen gab es nicht. Daher konnten Verpflegung und Berufskleidung noch den Hauptteil einer Bezahlung bilden.

Bei manchen Konzertvereinigungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts war es Pflicht für die Mitglieder, hie und da auf dem Podium mitzuspielen. Anders kam man als Zuhörer nicht ins Konzert. Das hatte einen gesellschaftlichen Grund: Zuvor waren die höher Stehenden im Publikum, die sich vornehm zurücklehnen konnten, und die Unterprivilegierten mussten ihnen etwas vorkasern. Die Trennung zwischen fähigen Akteuren und berechtigten Beobachtern gab es seit eh und je. Im Gemeinschaftsideal des „Konzerts“ beobachtete aber nicht mehr der Herr abschätzig seinen Knecht, sondern es sollten Gleichgestellte sein, die abwechselnd in die Diener- und Herrenrolle schlüpfen, die sozusagen ein modernes Dienstleistungsbewusstsein haben. Die Berechtigten zeigten der Reihe nach, dass sie auch fähig waren und begründeten damit ihre Berechtigung. Nicht nur wurde der ehemals verachtete Praktiker in Gestalt des Virtuosen zur Autorität gemacht, sondern man eiferte ihm selbst ein bisschen nach. Auch mit sachverständigem Zuhören, das noch der Soziologe Theodor W. Adorno für ein moralisches Gebot hielt. Man sollte selbst verstehen, sich nicht gehen lassen und dabei denken: „Die Spezialisten werden schon wissen.“ Die Qualität der Musik bestand in der gemeinsamen Anstrengung, die nicht auf Stellvertreter abgeschoben werden konnte. Diese Solidarität war so bedeutend, dass man eine geringere Professionalität in Kauf nahm, indem Amateure zusammen mit Profis spielten.

Durch die Professionalisierung der Orchester im 20. Jahrhundert, die mit der wachsenden Bedeutung der Tonträger zusammenhängt, ist diese Grenze wieder fast undurchdringlich und die Gemeinschaftsidee des „bürgerlichen Konzerts“ irgendwie ad absurdum geführt worden. Vor der perfekten Einspielung kann man sich bequem zurücklehnen. Musikalische Qualität lässt sich mit Mühelosigkeit verbinden. Eben das sollte einst verhindert werden. Gewiss hat sich heute das Problem verschoben: Berufsleute werden nicht mehr grundsätzlich verachtet – obwohl die alte Geringschätzung gegenüber dem Praktiker gewiss nicht ganz überwunden ist, was sich etwa in Rivalitäten zwischen kaufmännischem und technischem Personal zeigt.

Aber bleibt die Anteilnahme des Konzertpublikums mittlerweile passiv, vielleicht doch aus Verachtung gegenüber dem emsigen Treiben, das seinem Publikum nur möglichst viel Glanz verleihen soll wie die Lakaien dem Renaissance-Fürsten? Eine Tendenz, die sich durch Tonträger und Automaten verschärft hat: etwas wirken lassen statt mitwirken. Man zahlt für etwas, um es nicht verstehen zu müssen. Das fördert die Professionalisierung. Natürlich ist

das ein gesamtgesellschaftliches Problem, das sich im Musikalischen nur spiegelt: Überlässt man bald einmal alles den Stellvertretern, den ebenso bewunderten wie verachteten Managern und Politikern, und verabschiedet sich von dem, was sie im gemeinsamen Interesse tun sollen? Die Wähler als ein Haufen kleiner Aristokraten würden sie werkeln lassen, diese Handwerker der Macht. Auch das hat sich umgekehrt. Dann wäre diesen Stellvertretern die Basis entzogen, denn sie sind gewählt, nicht erblich berechtigt wie einstige Fürsten oder Familienunternehmer. Die Verantwortung bliebe irgendwo auf der Strecke. – Professionalität ist eine komplizierte Sache, und ein Orchester bietet die Möglichkeit, sich Gedanken darüber zu machen.

Mathias Spohr

### **Literatur:**

Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997

Hector Berlioz, Richard Strauss, *Instrumentationslehre*, 2 Bde. [1904], Leipzig: Peters 1955

Henning Eichberg, *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Klett-Cotta 1978

Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 Bde., Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1983

Louis Spohr, *Selbstbiographie*, 2 Bde. [1860/61], Kassel: Bärenreiter 1954

Mathias Spohr studierte Musikwissenschaft, promovierte in Literaturkritik und habilitierte sich in Theaterwissenschaft. Musikalische Kompositionen und Editionen. Lehraufträge an den Universitäten Bayreuth und Wien mit dem Schwerpunkt Populärkultur und Medien. Studiengangsleiter an der Hochschule der Künste Bern. Zahlreiche Publikationen über Theater-, Musik- und Filmgeschichte.