

# Vom hierarchischen Apparat zum Klang-Körper

Das Orchester als Dispositiv betrachtet

**S**tücke für Orchester zu schreiben bedeutet immer mehr, als nur Musik für ein bestimmtes Reservoir von Musikern zu komponieren. Seit sich das Orchester, bei aller Vielfalt der Erscheinungsformen, in einem langen und Mitte des 19. Jahrhunderts abgeschlossenen Prozess als Institution mit weitgehend festumrissenen Konturen etabliert hat – und zwar ganz gleich, ob als Orchester einer Konzertvereinigung oder als Opernorchester –, ist es weit mehr als eine Ad-hoc-Vereinigung von Musikern.

## Hierarchisch

Das Orchester in jener historisch etablierten Form weist eine innere Gruppengliederung auf, im Ganzen ebenso wie auf der Ebene der einzelnen Register: Holzbläser, Blechbläser, Schlagzeug, Streicher. Und es ist hierarchisch strukturiert mit dem Konzertmeister, den Stimmführern und den einzelnen Bläser- und Schlagzeugsolisten einerseits und den Tutti-Musikern andererseits, eine Struktur, die sich teilweise auch in der heute weitgehend standardisierten Aufstellung widerspiegelt. Über diese in lexikalischen Definitionen<sup>1</sup> erfassten Merkmale hinaus wird das Orchester aber weithin auch mit einem bestimmten Klangideal verbunden, das jenem Repertoire entstammt, für welches dieser Klangkörper im historischen Formierungsprozess optimiert wurde: mit dem symphonischen Klangideal. Des weiteren ist mit dem Orchester ein bestimmtes Verhältnis zum Publikum verknüpft: die frontale Gegenüberstellung und die strikte Trennung zwischen Podium/Bühne und Parkett, die letztlich jedem Hörer ein annähernd gleiches Klangbild ermöglicht. Und mit dem Orchester sind auch bestimmte Räume verbunden: Die Konzertsäle, in denen sie in der Regel auftreten, sind, was die akustischen Bedingungen betrifft, zugeschnitten auf die Gegebenheiten und das Repertoire dieser Institution. All diese Faktoren zusammen spielen im philharmonischen Klang ineinander und fundieren seine Aura.

Natürlich gab es von all dem immer auch  
**32** Ausnahmen: die Platzierung von separaten

Blechbläserchören an den vier Ecken des Hauptorchesters in Hector Berlioz' *Requiem*, das hinter dem Publikum platzierte Fernorchester in Gustav Mahlers Achter Symphonie oder dessen den großen Apparat vielfach selektiv nutzende, »kammer-musikalische« Instrumentation und so weiter. Ausnahmen bestätigen aber auch hier die Regel. Selbst wenn die Farbpalette im Laufe der Zeit weiter angereichert wurde – im 20. Jahrhundert vor allem beim Schlagwerk und durch neue Spieltechniken – und die Größe des Apparates teilweise wie bei Schönbergs *Gurrelieder* oder bei Edgard Varèses *Amérique* ins Gigantische wuchs – die innere Organisation des Klangkörpers und die Rahmenbedingungen der orchestralen Klangentfaltung blieben davon unberührt, ja, sie waren die Voraussetzung der Realisierung dieser alle Dimensionen sprengenden Werke.

## Disponibel

Das Verhältnis der Komponisten zu diesem Dispositiv blieb im 20. Jahrhundert zunächst unverändert, das heißt, sie griffen in die Struktur der Determinanten, die es auszeichnen, nicht ein. Das sollte sich erst in dem Moment ändern, als mit der Neukonzeption dessen, was Musik ist, auf der Basis eines strukturellen Ansatzes in der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg die traditionelle Tonsatzhierarchie, welche in der Orchesterhierarchie abgebildet ist, aufgelöst wurde. An deren Stelle trat ein – jedenfalls der Idee nach – nichthierarchisches Satzmodell, in dessen Rahmen der Klangfarbe eine eigenständige Funktion zufiel.

Und das sollte nicht ohne Folgen bleiben für den Umgang der Komponisten mit dem Orchester und den einzelnen Musikern. Das Orchester mutierte zu einem in seiner klanglichen Verfassung disponiblen, sozusagen programmierbaren Klangerzeuger, eine Art Super- oder Rieseninstrument, dessen innere Beschaffenheit mit jeder Komposition von Mal zu Mal neu erfunden werden konnte und musste. Auch wenn die Implikationen im Blick auf sein eigenes Komponieren wesentlich weiter reichen, brachte Helmut Lachenmanns Diktum Mitte der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, Komponieren heiße ein Instrument bauen,<sup>2</sup> den Wandel des Verhältnisses der Komponisten zum Dispositiv Orchester auf den Begriff. Das heißt natürlich nicht, dass nun jeder Komponist so gearbeitet beziehungsweise alle obengenannten Determinanten in Frage gestellt hätte. Das Spektrum der Formen des Umgangs mit diesem Apparat war schon in den fünfziger und sechziger Jahren breit und reicht von einer

1 Vgl. zum Beispiel Hellmut-Christoph Mahling, Artikel *Orchester*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, *Sachteil*, Bd. 7, Kassel: Bärenreiter 1997, Sp. 813.

2 Vgl. Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel 2004, ebd., S. 77.

Umfunktionierung des Klangkörpers zur Umsetzung neuer Klangvorstellungen – etwa zur Klangflächenerzeugung bei György Ligeti – über seine Verwendung zur Darstellung der abstrakten Ordnungsideen der seriellen Werke bei Boulez bis hin zu einer Neudisposition durch Verräumlichung, die mit einer grundlegenden Veränderung des Verhältnisses zum Publikum einherging, wie etwa in Karlheinz Stockhausens *Gruppen* für drei Orchester.

Aber selbst Stücke wie Ligetis *Atmosphères* (1961), die den symphonischen Klang, die räumliche Disposition und das Verhältnis zum Publikum unangetastet lassen, muten aufgrund der mikropolyphonen Aufteilung der Instrumente aller Farbbregister in ein äußerst feines Klangfarbengewebe von letztlich achtundachtzig Stimmen allen Musikern solistische Funktionen zu. Der Wandel der Funktion des einzelnen Musikers im Ganzen berührte damit schon damals die innere soziale Struktur des Klangkörpers, seine in unterschiedlicher Bezahlung der Musiker sich spiegelnde Hierarchie. Das Komponieren griff in teilweise tarifvertraglich geregelte Rechte ein und provozierte, wo solistisches Spiel laut Funktionsbeschreibung der Tätigkeit der Musiker nicht Teil des Vertrages war, Solozulagen. Es sind weniger ungewöhnliche Besetzungen oder Aufstellungen der Musiker, die diesbezüglich einen grundlegenden Wandel anzeigen, als vielmehr die Art des Ton- oder Klangsatzes und die dadurch den einzelnen Instrumenten zugewiesenen Funktionen im Ganzen des Klangkörpers.

## Neudefinitionen

Dass damit noch keineswegs das letzte Wort in Sachen Umgang mit dem Dispositiv Orchester gesprochen war, lässt sich an Entwicklungen der jüngsten Zeit bei den Donaueschinger Musiktagen beobachten, bekanntlich einem Uraufführungsfestival, dessen Schwerpunkt auf Orchester- und Ensemblemusik liegt. Einerseits taugt der Apparat offenbar immer noch zur Darstellung neuer Ideen, selbst wenn man die Grenzen des Podiums nicht überschreitet. Andererseits wurde aber in einzelnen Werken gerade diese letzte und lange Zeit kaum tangierte Bastion des Dispositivs bewusst »geschleift« und das Verhältnis von Klangkörper hier und Publikum da zugunsten einer Durchdringung beider neu definiert.

Bei den Musiktagen 1997 stand die Uraufführung von Dror Feilers fast halbstündigem Orchesterstück mit Zuspieldband *Ember* (1996–97) – »in Erinnerung an Che Guevara und alle anderen Guerillas und Revolutionären, die im Kampf um eine bessere Welt gestorben sind«,

wie es in der Widmung heißt – auf dem Programm.<sup>3</sup> Das Stück konfrontiert den Hörer mit einer physisch schnell als zudringlich empfundenen Musik in Form einer weitgehend statischen, in sich aber stark changierenden Klangfläche von einer knappen halben Stunde Dauer. Diese Musik, der man sich schwer entziehen kann, bewegt sich meist an der oberen Grenze des Dynamischen und akkumuliert Schichtungen, nicht selten bis zu opaker Dichte. Das Überangebot von Information und die physische Gewalt – Feiler betont, »Lärm« sei ein zentrales Element in seiner Musik – zwingt den Hörer, sich ihr aktiv hörend zu stellen. Als »organisierter Klang« – wohl nicht zufällig fällt hier im englischen Einführungstext Edgard Varèses auf seine eigenen elektronisch erzeugten Klänge bezogener Begriff »organized sound« – verlange diese Musik »von Anfang an aktives und konzentriertes Zuhören, eine geschärfte Aufmerksamkeit für gleichzeitige Vielfalt, den Verzicht auf gewohnte Krücken eines Hörens, das immer weiß, was zu erwarten ist, und die intensive Wahrnehmung des Einmaligen und Besonderen. [...] Sie fordert den Hörer heraus, spontan die innere Bewegung der Musik zu komponieren, und verlangt von ihm nicht bloße Besinnlichkeit, sondern Praxis.«<sup>4</sup>

Peter Ablingers 2000 uraufgeführte »Musik für Orchester« *Quadraturen V* (1997–2000) rückt einen ganz anderen Aspekt in den Vordergrund. Sie ist Teil eines größer angelegten Projekts, bei dem vorhandene Klänge wie ein zu reproduzierendes Bild mittels eines Samplings, mit sehr niedrigen Frequenzen sozusagen, gerastert werden, um sie dann durch das Orchester darstellen zu lassen. Das Stück sei konzipiert als »Antwort« auf das Orchester als Reproduktionsapparat; in *Quadraturen V* sei die Reproduktion selbst zum Gegenstand der Reproduktion geworden. Gegenstand des Verfahrens der »Quadratur« sind bei diesem Orchesterstück keine Klänge aus der Umwelt, sondern Musik und zwar die von Hanns Eisler geschriebene Nationalhymne der DDR. In insgesamt zehn unterschiedlichen Durchläufen mit wechselnden Rastertempi in verschiedener Konstellation rückt, so Ablingers Idee, »die Möglichkeit der Erkennbarkeit einmal näher heran, einmal weiter weg«. Das spektrale Raster, das über die als Vorwurf dienenden Klänge gelegt wird, ist invariant und bleibt durchweg dreivierteltönig, das heißt, es umfasst acht Töne pro Oktave. Was man hört, erscheint fremd und in unterschiedlichem Maße vertraut zugleich, ohne dass aber die Hymne als musikalische Gestalt sich jemals wirklich deutlich manifestierte.

3 Alle im folgenden besprochenen Werke sind auf den bei Col legno erschienenen Dokumentations-CDs des jeweiligen Jahres der Uraufführung verfügbar.

4 Vgl. Programmheft Donaueschinger Musiktage 1997, hrsg. vom Kulturamt der Stadt Donaueschingen, S. 50.

Beide Stücke gehen – wie viele andere der in den letzten Jahren uraufgeführten Werke, die den Klangkörper in den Aufführungsraum spreizen – letztendlich über eine Umdisposition seiner inneren Organisation nicht hinaus. Dass Stücke darüber hinaus auch das traditionelle Verhältnis des Klangkörpers zum Publikum und zum Saal aufbrechen, ist eher die Ausnahme als die Regel. Von den wenigen Beispielen, die auch die räumliche Trennung zwischen Publikum und Musikern völlig aufgehoben haben, können hier nur zwei angesprochen werden: zum einen Karlheinz Stockhausens *Lichter – Wasser* für Sopran, Tenor, Orchester und Synthesizer (1999), ein Teil des *Sonntag* aus dem Zyklus *Licht* (der »Gruß«) und Benedict Masons zwei Jahre später uraufgeführte – wie es im Untertitel heißt – »visual : aural : acoustical : sculptural music« *felt | ebb | thus | brink | here | array | telling* für unterschiedliche Klangerzeuger wie Helmholtz-Resonatoren, hartes Holz etc.

Stockhausen verwendet ein Orchester von lediglich neunundzwanzig Instrumenten mit Holz, Blech und Streichern, von denen die sieben tieferen dem Protagonisten Michael und die zwölf höheren Eva zugeordnet sind. Die Musiker mischen sich bei diesem Stück unter das Publikum, das in acht Dreiecken um ein leeres Zentrum angeordnet ist. Ein exakter Verteilungsplan sorgt für eine regelmäßige klangliche Rasterung der Fläche, auf der das Publikum sich verteilt. Die Aufstellung der im Stehen spielenden Musiker dient dazu, den Klang in Wellen im Raum und über die Köpfe der Zuhörer hinweg in unterschiedlichen, genau vorherbestimmten Figuren und mit wechselnden Tempi wandern zu lassen. Dabei wird der Klang von einem Instrument zum nächsten weitergereicht.

Verharren bei Stockhausen die Musiker mit Ausnahme der Sänger an einem Ort und ist entsprechend das klangliche Einzelereignis ortsgebunden, so geraten in Benedict Masons *felt | ebb | thus | brink | here | array | telling* auch die Klangerzeuger in Bewegung. Die Musiker bewegen sich konzentrisch als Linie oder in Form von Spiralen oder anderen Figuren zwischen den entsprechend platzierten Zuhörern hindurch. Das Stück gehört zu Masons *Concert Hall Pieces*, bei denen die Musik, wie er es ausgedrückt hat, »eine Funktion des Gebäudes« ist, das heißt der Aufführungsraum und seine Gegebenheiten werden in dieser Konzertinstallation, einer Art Live-Klanginstallation, thematisiert.<sup>5</sup>

Über die Preisgabe jenes an Herkömmliches gemahnenden Orchesterklanges hinaus wird bei beiden Kompositionen auch das Verhältnis des Hörers, seine individuelle Nähe und Ferne

zum Klang, völlig neu definiert. Dass damit dessen auratische Wirkung und das Gemeinschaftserlebnis verändert werden, die beide zum traditionellen Symphoniekonzert gehören, versteht sich fast von selbst. Für jeden Platz entsteht bei dieser Musik ein individuelles Klangbild. Zwar hören alle dasselbe Klangspektakel, allerdings aufgrund ihrer jeweiligen Position in dem sorgfältig disponierten Klangraum aus je nach Position des Platzes leicht verschiedener bis völlig anderer Perspektive. Die ganze Tragweite, die tatsächlichen Dimensionen dieser Individualisierung des »Hörwinkels« (Boulez) würde erst ein mehrmaliges Hören zu eröffnen vermögen. Aufgrund der (erfreulicherweise) großen Nachfrage nach Karten war dies aber bei beiden Uraufführungen nicht möglich, obwohl beide Stücke je zweimal gespielt wurden. Der große aufführungspraktische Aufwand wiederum verwehrte darüber hinaus noch zusätzliche Aufführungen. Aufgrund der Individualisierung der Hörperspektive gehört es zu den Eigenheiten dieser Orchesterkompositionen, dass sie auf Tonträger nicht adäquat abzubilden sind oder allenfalls nur mit Einschränkungen. Denn die Mikrophone haben zwangsläufig bestimmte Positionen. Es hätte also entsprechend mehrerer Aufnahmen mit unterschiedlicher und vor allem inegaler Mikrophonierung bedurft, um die klanglichen Besonderheiten dieser Musik auch über Tonträger erfahrbar zu machen. All das zeigt an, dass sich die Elemente, die das Dispositiv Orchester ausmachen, grundlegend verändert, erweitert, heterogenisiert haben. Zu untersuchen, wie einschneidend das für eine Orchesterkultur des 21. Jahrhunderts ist, muss detaillierteren Studien vorbehalten bleiben. ■

5 Vgl. auch den Aufsatz von Richard Toop: *Räume zum Klängen bringen. Benedict Masons Music for Concert Halls*, in: *Positionen* 70/2007, S. 14-17.