

<b>Zeitschrift:</b>	Akzent : Magazin für Kultur und Gesellschaft
<b>Herausgeber:</b>	Pro Senectute Basel-Stadt
<b>Band:</b>	- (2017)
<b>Heft:</b>	1: Instrumentalmusik : über Musiker und Orchester in Basel
 <b>Artikel:</b>	Im Gespräch mit René Karlen : zwischen Barock- und zeitgenössischer Musik
<b>Autor:</b>	Ryser, Werner / Karlen, René
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-842653">https://doi.org/10.5169/seals-842653</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

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



# Zwischen Barock- und zeitgenössischer Musik

**Orchestermusik, so wie wir sie kennen, entstand im Zeitalter des Barock in Italien. Während langer Zeit war sie allein den erlauchten Gästen von Fürsten, die sich als Mäzene ein Ensemble leisten konnten, vorbehalten. Erst im der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde klassische, von den Kommunen finanzierte, Orchestermusik auch für einfache Bürger zugänglich. Darüber und über weitere Fragen haben wir uns mit dem Musikwissenschaftler René Karlen unterhalten.**

**Akzent Magazin:** «Es scheppert, rattert, knirscht, quietscht, klappert und zuweilen ist eine Tonabfolge zu hören», lese ich im Führer zur Ausstellung Musikmaschinen/Maschinenmusik im Tinguely-Museum, das meine Frau und ich mit drei Enkeln besuchen. Und in der Tat, wenn sich die vier Maschinen, wahre Monster, die der Meister Méta-Harmonie nannte, gleichzeitig in Bewegung setzen, so wird Akustisches, Visuelles und Bewegung zu einem Gesamtspektakel, das – wir beobachten es fassungslos – die drei Kinder, von denen das älteste gerade einmal sechs Jahre alt ist, jubeln, jauchzen und ja, auch tanzen lässt. Himmel, denke ich, sollte denn das, was Tinguely hier kreiert hat, Musik sein? Und: Was ist überhaupt Musik?

**René Karlen:** «What is music but organized noises?», fragte der amerikanisch-französische Komponist Edgar Varèse, weil man ihm vorwarf, nur Lärm zu produzieren. Er hatte schon 1931 ein Stück für 41 Schlaginstrumente und zwei Sirenen komponiert, das seine Zeitgenossen ebenso überforderte wie gut zwanzig Jahre später eine ganz andere Komposition von John Cage. Sie trägt den Titel 4'33" und besteht aus drei Sätzen, doch in Tat und Wahrheit erklingt während genau vier Minuten und 33 Sekunden rein gar nichts – ausser den Geräuschen, die das zunehmend irritierte Publikum von sich gibt. Hier führte bei der Uraufführung nicht der Lärm, sondern die von Cage thematisierte Stille zu einem Skandal. Und fast zur gleichen Zeit entstand in Frankreich die «musique concrète», bei der Alltagsgeräusche ganz selbstverständlich als musikalische Elemente verwendet wurden. Natürlich definiert das breite Publikum Musik viel enger, während Kinder tatsächlich weit unbefangener auf ungewohnte Klänge reagieren. Hier können die Grosseltern wieder einmal viel von ihren Enkeln lernen.

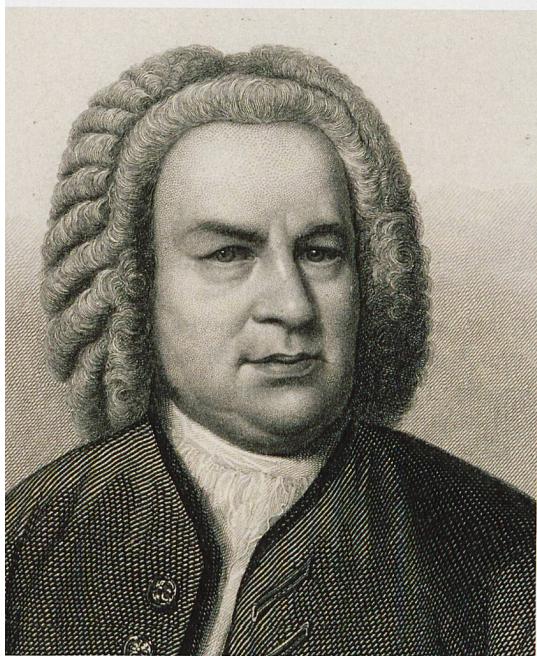
Während sich René Karlen zu Entwicklungen in der Musik des 20. Jahrhunderts äussert, entdecke ich auf seinem Pult einen Flyer des Tonhalle-Orches-

ters Zürich. «Klassik zum Jahreswechsel» heisst es da. Geworben wird für sieben Konzerte. Zu hören sind Werke von Bach über Beethoven und Bruckner bis zu Ravel, Ramirez und Gershwin. Klassik. Ist das nicht jene Periode, die in der Musikgeschichte zwischen Barock und Romantik fällt? Weshalb werden hier Bach und Gershwin unter demselben Titel subsummiert?

**René Karlen:** Die «Klassik» endet als musikalischer Epochengriff tatsächlich mit Beethovens Tod im Jahr 1827. Bruckner ist schon ein typisch romantischer Komponist. «Klassische Musik» wird heutzutage aber auch als ganz allgemeiner Stilbegriff verwendet, und zwar zur Abgrenzung von der Populärmusik. Zu dieser zählt neben der Rock-, Pop- und Volksmusik auch der Jazz, dem Gershwin viel nähersteht als der klassischen Musik. Das Tonhalle-Orchester ist aber ein typisches Sinfonieorchester, und alles, was so ein Orchester spielt, gilt gemeinhin als «Klassik».

Im deutschsprachigen Raum wird klassische Musik oft auch als E-Musik, also ernste Musik bezeichnet. Ich nehme an, das geht auf Peter Raabe zurück, den Präsidenten der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer, der 1938 für Sinfonie- und Kammerorchester den Ausdruck «Kulturochester» zur Abgrenzung der «Unkultur» des Jazz und der Unterhaltungsmusik ins Spiel brachte. Hat diese Unterscheidung zwischen E-Musik und U-Musik nicht etwas Elitäres?

**René Karlen:** Ja, böse Zungen behaupten immer wieder mal, das «E» stehe hier für «elitär». Die Unterscheidung zwischen U- und E-Musik ist tatsächlich problematisch und überdies typisch deutsch. Die Franzosen kennen keine «musique sérieuse» und die Angelsachsen keine «serious music». Der Begriff des Ernstes in der Musik geht auf Schopenhauer zurück, der damit auf die Würde der Tonkunst verweisen wollte. Richard Strauss, der Vorgänger Raabes als Präsident der Reichsmusikkammer, nahm diesen Begriff auf, um die Vertreter der ernsten Musik bei der Verteilung der Tantiemen der Verwertungsgesellschaften zu privilegieren. Die Nazis verwandten den Begriff auch zur Abgrenzung gegen den aus ihrer Sicht minderwertigen Jazz, verboten aber in der Folge alle modernen Strömungen in der E-Musik und bezeichneten diese als «entartet» – noch ein weiteres problematisches E... Die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik bringt aber schon bei Mozart Probleme: Als typischer Komponist von «E-Musik» schrieb er mehrere «Divertimenti», also vergnügliche und explizit unter-



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Vom Barock über Klassik und Romantik  
zur zeitgenössischen Musik



Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)



Richard Wagner (1813–1883)

haltsame Stücke. Heutzutage ist – wie in der Literatur – eine eindeutige Zuordnung oft gar nicht möglich und macht auch keinen Sinn.

Unser Thema ist die Orchestermusik. In der Literatur wird Italien im Zeitalter des Barocks als ihr Geburtsland angegeben. Gab es nicht schon in der Antike und im Mittelalter Menschen auf der ganzen Welt, die gemeinsam musizierten und hat unser südlicher Nachbar tatsächlich den Alleinanspruch auf die Urheberschaft der klassischen Orchestermusik?

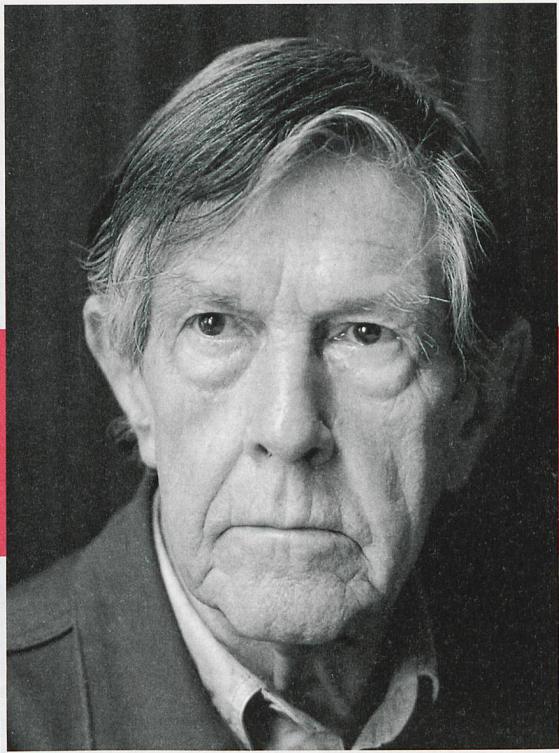
**René Karlen:** Es gab sicherlich mehrstimmiges Musizieren in den Hochkulturen Chinas oder Mesopotamiens. Die Kunstmusik des europäischen Mittelalters war aber zunächst vom einstimmigen Gregorianischen Choral geprägt, und die Mehrstimmigkeit musste in der Kirchenmusik, gegen grosse Widerstände des Vatikans, von den Komponisten hart erkämpft werden. Danach entwickelten sich sehr kunstvolle Formen der vokalen Mehrstimmigkeit. Das heutige Italien bildete mit Rom, Neapel, Venedig, Florenz oder Mailand ein musikalisches Zentrum in Europa, das Musiker aus allen Ländern anzog. Die Wortsprache der Musik war Italienisch, was sich in den musikalischen Vortragsbezeichnungen wie «Allegro», «Andante» oder auch «forte» und «piano» noch heute spiegelt.

Während langer Zeit konnten sich nur Fürsten Orchester leisten, die nicht zuletzt dazu dienten, deren Prestige zu mehren. Als beispielhaft lässt sich in diese Beziehung der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz erwähnen, der in seiner Regierungszeit von 1743 bis 1778 die Gründung der Mannheimer Schule durch den Komponisten und Violinisten Johann Stamitz möglich machte. Wann übernahmen die Kommunen mit Subventionen die Rolle solcher Monarchen und können wir das anhand eines Schweizer Beispiels illustrieren?

**René Karlen:** Der Zugang zur Kunstmusik war lange Zeit ein Privileg der Adeligen. Eine wichtige Ausnahme bestand in der Kirchenmusik, dank der man etwa zu Bachs Zeiten in Leipzig jeden Sonntag eine neue Kantate hören konnte. In der Schweiz war es etwas schwieriger, zumal Zwingli die Musik in der Kirche verboten hatte. Auch in Zürich wuchs aber im 19. Jahrhundert das Bedürfnis nach einem öffentlichen Konzertleben, wobei aber die Gründung des Tonhalle-Orchesters im Jahr 1868 auf Betreiben von vier Chören zustande kam, die dringend ein professionelles Orchester für ihre Chorkonzerte brauchten. Die Demokratisierung des Konzertlebens liess noch ein wenig auf sich warten: Erst kurz vor der Jahrhundertwende besann sich der Vorstand der Tonhalle-Gesellschaft darauf, sogenannte «populäre Symphonie-Konzerte» zu erschwinglichen Preisen auszuschreiben, und der Migros-Gründer Gottlieb Duttweiler setzte sich ab 1948



Claude Debussy (1862–1918)



John Cage (1912–1992)



Sofia Gubaidulina (\*1931)

mit seinen «Klubhaus-Konzerten» ebenfalls dafür ein, dass klassische Orchesterkonzerte mit bedeutenden Sinfonieorchestern von jedermann besucht werden konnten.

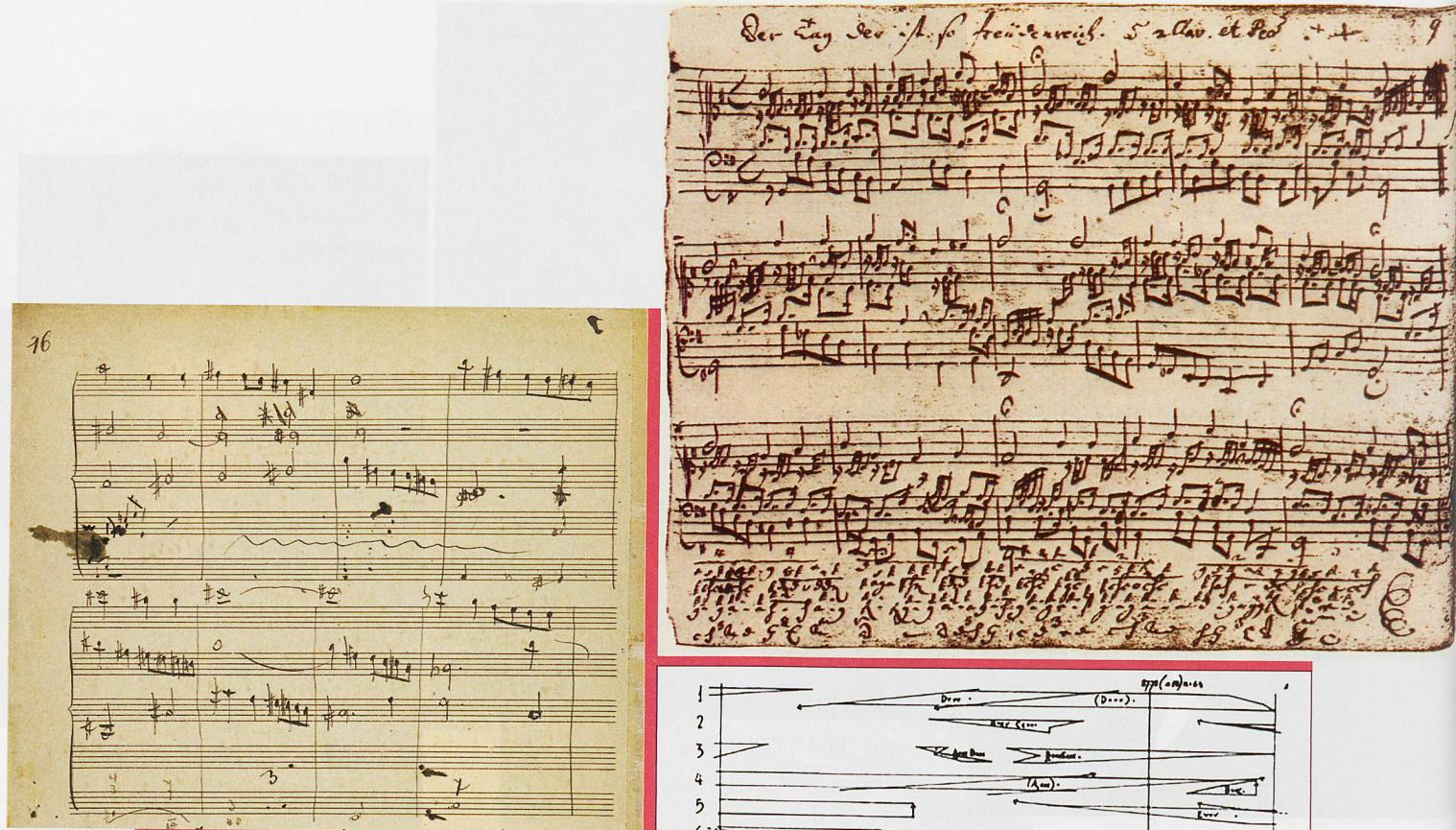
Betrachtet man die Entwicklung der Sinfonieorchester, so fällt auf, dass sie vom Barock über die Klassik zur Romantik immer grösser wurden. Interessant ist auch, dass es zwei verschiedene Philosophien für die Gruppierung der Musiker innerhalb des ganzen Klangkörpers gibt: die amerikanische und die deutsche Aufstellung. Was sind die Gründe, die zu dieser Entwicklung führten?

**René Karlen:** Bis hin zum «organisierten Lärm» von Varèse sind die Orchester in der Tat immer grösser und lauter geworden. Das hängt einerseits mit einem Bedürfnis nach neuen Klangwirkungen zusammen, andererseits aber auch mit der Entwicklung neuer und lauterer Instrumente. So ist das Klavier vom Monochord über das Cembalo und den Hammerflügel bis zu unserem heutigen Steinway immer lauter geworden. Bei den Streichern klingen Stahlsaiten lauter als die ursprünglichen Darmsaiten. Und auch das Schlagzeug ist immer wichtiger geworden. Sicherlich besteht hier ein Zusammenhang mit der Tatsache, dass auch unsere ganze Welt im Laufe der Jahrhunderte immer lauter geworden ist. Der Unterschied zwischen der deutschen und der amerikanischen Orchesteraufstellung besteht demgegenüber nur in ei-

ner verschiedenen Sitzordnung. Bei der ursprünglichen, deutschen Aufstellung sind die ersten und zweiten Geigen getrennt und befinden sich links und rechts des Dirigenten, während sie bei der amerikanischen auf der linken Seite nebeneinandersitzen. Das erleichtert zwar das Zusammenspiel; zugleich geht aber der «Stereo-Effekt» verloren, wenn die beiden Gruppen dialogisieren.

Damit kommen wir zu zwei Hauptakteuren beim Orchester, zum Konzertmeister und zum Dirigenten, der im 19. Jahrhundert immer wichtiger wurde. Was hat zu dieser Entwicklung geführt?

**René Karlen:** Auch hier spielt die Grösse der Orchester eine wichtige Rolle. Es gab zwar schon am Hofe Ludwigs XIV. einen Kapellmeister, Jean-Baptiste Lully, der seine Musiker mit einem langen Stock dirigiert haben soll und dabei seinen Fuss so unglücklich traf, dass er an der Verletzung starb. Noch im 18. Jahrhundert konnte aber in der Regel der erste Geiger, also der Konzertmeister, oder auch ein Solist eine überschaubare Zahl von Musikern mit kleinen Zeichen mit dem Kopf, den Händen oder dem Geigenbogen problemlos dirigieren. Erst die Koordination vieler Musikerinnen und Musiker und von entsprechend zahlreichen Stimmen erforderte jemanden, der sich nur dieser Aufgabe widmete. Zugleich übernahm dieser Dirigent auch die Verantwortung für die Interpretation eines Werks. Damit wuchs im 20. Jahrhundert dann je-

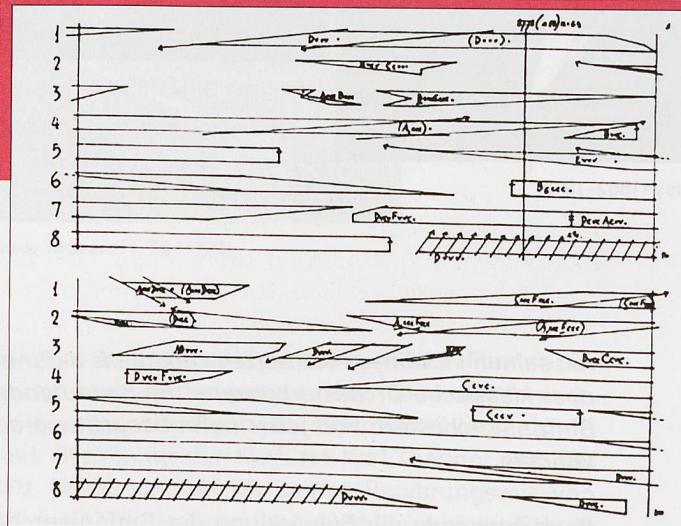


Partituren von Johann Sebastian Bach (▲►), Gustav Mahler (▲) und John Cage (►)

ner Starkult heran, der etwa zu Karajans Zeiten darin gipfelte, dass dessen Name auf den Schallplatten ganz gross und jener Beethovens darunter deutlich kleiner geschrieben wurde.

In den 1920er-Jahren entstanden in Deutschland, später auch in der Schweiz, zahlreiche Rundfunkorchester. Was war der Anlass für ihre Gründung und weshalb sind viele von ihnen wieder verschwunden?

**René Karlen:** Das Radio bot eine weitere Form des demokratisierten Zugangs zu klassischer Musik. Die Rundfunkstationen erfüllten damit nicht nur ihren Kultur- und Bildungsauftrag, sondern leisteten darüber hinaus Wesentliches für die Entwicklung der zeitgenössischen Orchestermusik. In Zürich waren es Hermann Scherchen und später Erich Schmid, die als Dirigenten des Studioorchesters Beromünster viele neue Schweizer Werke uraufführten. 1970 wurde dieses Orchester als Radio-Sinfonieorchester Basel von der Basler Orchestergesellschaft übernommen und 1997 mit dem Basler Sinfonieorchester zum Sinfonieorchester Basel fusioniert. Wie unlängst in Deutschland bei der Fusion des SWR-Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart zog sich der Rundfunk aus finanziellen Gründen zurück, und aktuell droht im Tessin auch noch das letzte Schweizer Rundfunkorchester, das Orchestra della Svizzera Italiana, den Sparübungen der SRG zum Opfer zu fallen.



Das Geld spielt ganz offensichtlich eine wichtige Rolle in der E-Musik. Die Subventionen der öffentlichen Hand allein reichen nicht aus, um das Überleben eines Sinfonieorchesters mit seinen meist rund hundert Musikerinnen und Musikern zu garantieren. Gemesen an den Kosten sind die Eintrittspreise des Publikums «ein Klacks». So braucht es neben Gönnerbeiträgen auch Sponsoring. Nun ist diese Form von Unterstützung zweischneidig. Was erwartet ein Sponsor von einem Orchester für sein Geld?

**René Karlen:** Im Idealfall ist ein Sponsor glücklich, wenn er ein grossartiges Orchester unterstützen kann, das möglichst viele Leute anzieht und begeistert. In diesem Sinne dient Sponsoring der Imagepflege. Natürlich rechnet ein Sponsor immer auch mit einem «Return on Investment», und als Gegenleistung möchte er bei Konzerten zum Beispiel auch Gratistickets der ersten Kategorie für seine besten Kunden. Solange sich ein Sponsor nicht in die Programmpolitik eines Orchesters einmischt, ist dagegen nichts einzuwenden. Das Hauptproblem beim Sponsoring ist aber dessen Unberechenbarkeit. Sponsoringbeiträge

sind weniger zuverlässig garantiert als Subventionen und können zum Beispiel im Fall einer Wirtschaftskrise plötzlich versiegen. Das bedroht die Existenz von Orchestern, wie man in den USA in den vergangenen Jahren beobachten konnte, ganz direkt.

In den 1920er-Jahren entstanden die ersten Kammerorchester, in denen in der Regel die Stimmen nur durch einen Musiker, also solistisch besetzt sind. Kann man sie als Antwort auf den Gigantismus der Romantik bezeichnen?

**René Karlen:** Das kann man durchaus. Die Übersteigerung der Mittel im ausgehenden 19. Jahrhundert, die zu Beginn des 20. etwa in der «Symphonie der Tausend» von Gustav Mahler gipfelte, hat bei den Komponisten zu einer Rückbesinnung auf durchhörbare, schlanke Formen geführt. Von diesen Kammerorchestern wurde aber auch historische Musik gespielt, zumal die kleinere Besetzung dazu einlud. Das 1926 vom zwanzigjährigen Paul Sacher gegründete Basler Kammerorchester war mit seiner Ausrichtung auf alte und zeitgenössische Musik ein schönes Beispiel dafür.

Die Nachfrage nach E-Musik ist heute eher gering. Das weiß jeder Besitzer eines DAB+-Radios. Während man unter Dutzenden von Sendern mit Schwerpunkt Pop-Musik wählen kann, gibt es mit SRF 2 und Swiss Classic gerade einmal zwei (und erst noch gebührenfinanzierte) Stationen, auf denen klassische Musik zu hören ist. Wie rechtfertigt man die deutlich höheren Subventionen für eine Sparte, die nur ein kleines, eher elitäres Publikum hat?

**René Karlen:** Ob dieses Publikum elitär ist, vermag ich nicht zu beurteilen. Man weiß nur, dass der Bildungsgrad des Klassikpublikums vergleichsweise hoch ist. Klein war dieses Publikum aber schon immer, früher allein schon aufgrund des begrenzten Zugangs zur Kunstmusik. Aber natürlich stimmt es, dass die Nachfrage auch schon grösser war, insbesondere auf dem Tonträgermarkt. Im Westen ist ausserdem auch in den Konzertsälen tendenziell ein Rückgang der Besucherzahlen zu beobachten. Stark steigend sind sie hingegen immer noch im Fernen Osten, in Japan oder China. Dort ist die Begeisterung für die grossen Kunstwerke in der Musik Europas, der USA oder Russlands noch immer ungebrochen, während im Westen eher eine Sättigung vorherrscht. Dass die Neugier nicht grösser ist, hängt wohl auch ein wenig damit zusammen, dass in den hiesigen Konzertsälen allzu oft dasselbe gespielt wird. Die alte Musik

eignet sich nicht für die Instrumente eines heutigen Sinfonieorchesters, und vor der neuen Musik haben viele Konzertveranstalter Angst, weil – wie eingangs erwähnt – das breite Publikum damit in der Regel Beührungsängste hat. Hier muss noch viel Aufbau- und Vermittlungsarbeit geleistet werden. Vor diesem Hintergrund ist es natürlich kontraproduktiv, wenn der musischen Erziehung an unseren Schulen immer weniger Platz eingeräumt wird. Es ist auch grundfalsch, zumal unzählige Studien bewiesen haben, dass mehr Musiklektionen die schulischen Leistungen in anderen Fächern, insbesondere auch in der Mathematik, deutlich steigern. Die Musik ist eine äusserst vielseitige Kunst. Sie wirkt ganz direkt auf uns, sie berührt uns emotional und regt unseren Intellekt an. Sie galt denn auch den meisten Philosophen als höchste aller Künste. Ist das nicht Grund genug, sie auch hoch zu subventionieren?

Interview: Werner Ryser



### **René Karlen**

ist promovierter Musikwissenschaftler. Nach seiner Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Paul Sacher-Stiftung in Basel, als Musikkritiker der NZZ, Vizedirektor beim Migros-Kulturprozent und als Direktor des Berner Symphonieorchesters leitet er heute das Ressort E-Musik im Präsidialdepartement der Stadt Zürich.