

Ruth Müller-Lindenberg / Yvonne Wasserloos (Hg.)

Nichts nützt dem Staat so wie die Musik

Die musikalische Performance des Staates





unipress

Schriften zur Politischen Musikgeschichte

Band 3

Herausgegeben von

Sabine Mecking, Yvonne Wasserloos und Manuela Schwartz

Ruth Müller-Lindenberg /
Yvonne Wasserloos (Hg.)

Nichts nützt dem Staat so wie die Musik

Die musikalische Performance des Staates

Mit 3 Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

Für die freundliche Unterstützung der Tagung *Die musikalische Performance des Staates* am 8./9. Januar 2020 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH) danken wir der Studienkommission III und dem Förderkreis der Hochschule. Die Drucklegung des Bandes haben das Musikwissenschaftliche Institut der HMTMH und das Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg gemeinsam ermöglicht. Auch ihnen gilt unser herzlicher Dank.

© 2024 Brill | V&R unipress, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Staatsakt auf Anordnung des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker zur Deutschen Einheit am 3. Oktober 1990 in der Philharmonie in Berlin (Ausschnitt); Die Ansprache hält Bundespräsident Richard von Weizsäcker. Quelle: Deutscher Bundestag / Fotograf/in: Presse-Service Steponaitis. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Parlamentsarchivs des Deutschen Bundestages.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck

Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2511-6347

ISBN 978-3-8470-1673-1

Inhalt

Ruth Müller-Lindenberg	
Einleitung	7
Rainer Bayreuther	
Begleit-Musik. Zur Ontologie staatlicher Musik am Beispiel des Großen Zapfenstreichs	17
Ruth Müller-Lindenberg	
Die musikalische Performance des Staates oder: Warum stöhnt der Protokollchef?	43
Volker Kalisch	
Eingekreist von Verboten. Eine »Musikerkarriere« im Nationalsozialismus	73
Yvonne Wasserloos	
Staatliche (Un-)Ordnung und Selbstverständnis. Musik im Staatsakt von der Weimarer Republik bis zum Begräbnis Konrad Adenauers	85
Nepomuk Riva	
Integrative Rhetorik und eurozentrische Selbstrepräsentation. Musik in der Fernsehberichterstattung über den Bundespräsidenten	109
Martin Lör	
»Es muss was Wunderbares sein« – wie das Protokoll die Musik instrumentalisiert	133
Christoph Habermann	
»Die Musik ist nicht zu ersetzen«. Perspektiven eines »internen Outsiders«	141

Michael Worbs (†)	
Musikalische Botschaften	159
Abkürzungsverzeichnis	177
Autor*innenverzeichnis	179
Personenregister	181
Register der Orte und Länder	185
Register der musikalischen Werke	187

Ruth Müller-Lindenberg

Einleitung

März 2022: Unter Lebensgefahr stellen sich Mitglieder des Kyiv Classic Orchestra mit ihren Instrumenten auf den Maidan-Platz und intonieren die ukrainische Nationalhymne. In einer Videoaufnahme der Szene weist der Moderator darauf hin, dass das Orchester in reduzierter Besetzung aufträte, da zahlreiche Mitglieder die Ukraine seit dem Beginn des russischen Angriffskrieges auf ihr Land verlassen hätten.¹ Die besondere Aufführungssituation zeigt eine unerwartete Seite des Staatssymbols Nationalhymne. Beschränkt sich in Friedenszeiten deren Funktion weitgehend darauf, der als positiv empfundenen Zugehörigkeit zu einem Staatswesen Ausdruck zu verleihen, wie dies häufig etwa bei internationalen Sport-Ereignissen geschieht, so treten unter den besonderen Bedingungen der geschilderten Szene vor allem zwei Aspekte in den Vordergrund: Zum einen erscheint die Aufführung der Nationalhymne in der existenziell bedrohlichen Situation als ein Statement des Widerstandes, gerichtet an den Aggressor: »Es ist uns egal, ob ihr Bomben auf uns werft, wir stehen trotzdem hier und spielen unsere Hymne«. Zum andern schreibt sich der Krieg unmittelbar in die Klanggestalt der Hymne ein: Etliche Pulte im Orchester bleiben unbesetzt.

Es sind diese Umstände, die der Situation ihre besondere Bedeutung verleihen. Denn die Hymne ist untrennbar verstrickt und eingewoben in das aktuelle Geschehen. Ohne den Kontext zu kennen, könnte man die Szene kaum erklären. Das wirft die Frage auf, wie sich der Zusammenhang zwischen dem Szenario und dem Staatssymbol Nationalhymne beschreiben ließe, wenn es um das Geschehen selbst geht.

Dies soll als *Die musikalische Performance des Staates* untersucht werden. Zwar fungiert im beschriebenen Ereignis nicht der Staat selbst als musikalischer Akteur; jedoch tritt mit der Nationalhymne eines seiner Symbole auf und eröffnet unweigerlich bei allen, die es kennen, mindestens auf den Staat bezogene Bedeutungshorizonte, wenn es nicht sogar Gefühlsregungen erweckt. Dabei ist

1 <https://www.spiegel.de/ausland/ukrainer-musizieren-don-t-worry-be-happy-in-tarnfleck-a-805d0b8f-5bea-4593-a460-b4835b2a36f0> (9. 3. 2023).

hervorzuheben, dass der Begriff von »Performance« die gängige Vorstellung, es handle sich um eine Aufführung, zwar einschließt, jedoch auch darüber hinausweist. Als Performances sollen im Weiteren zunächst Veranstaltungen verstanden werden, bei denen der Staat und seine Symbole sich mit erklingender Musik verbinden. Demnach sind Performances Ereignisse, in denen der Staat sich in einer besonderen ästhetischen Gestalt zeigt. Das geschieht in jeder Performance neu und unwiederholbar anders. Gleichzeitig soll auch die Musik nicht nur in ihrer symbolisch-semantischen, sondern auch in ihrer performativen, also der Aufführungsdimension untersucht werden. Es handelt sich also um in einander verschachtelte Performances. Diese Ereignisse, denen Theorien des Performativen ein Potenzial zur Wirklichkeitsveränderung zuschreiben, bilden das Zentrum des vorliegenden Bandes. Besonderes Augenmerk gilt hier der Frage, was Wirklichkeitsveränderung im Bezug auf das Staatsverständnis heißen kann.

Das Molière-Zitat, das diesem Buch den Titel gibt, formuliert dazu eine weit reichende These: »Nichts nützt dem Staat so sehr wie die Musik.«² Der Nutzen der Musik für den Staat wird auf politischer Ebene in vielfacher Hinsicht anerkannt, vielleicht am deutlichsten formuliert in der Kulturpolitik des Auswärtigen Amtes.³ Mit den vorliegenden Beiträgen möchten wir diesem Spektrum eine wichtige Facette hinzufügen, indem wir insbesondere den Aufführungscharakter der Musik in den Blick nehmen und die Perspektive ausdehnen auf Anlässe für Staatsmusik, in denen die Musik eine begleitende Rolle zu spielen scheint.⁴ Dass sie niemals darauf zu reduzieren ist, dies darzulegen ist das hauptsächliche Anliegen der hier versammelten Texte. Als wir das Buch planten, konnten wir nicht ahnen, welche Aktualität einerseits und inhaltliche Ausweitung andererseits die Frage nach der musikalischen Performance des Staates erfahren würde: erst unter dem Einfluss der Pandemie, dann vor dem Hintergrund des russischen Angriffskrieges gegen die Ukraine.

Zur Genese des Bandes

Am 8. und 9. Januar 2020 fand am Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover eine kleine Tagung mit dem Titel *Die musikalische Performance des Staates* statt. Dort trafen sich Vertreter-

2 Vgl. Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (1617), Erster Akt, 2. Szene: »Il n'y a rien qui soit si utile dans un État que la musique.«

3 Vgl. dazu David Maier, *Auswärtige Musikpolitik. Konzeptionen und Praxen von Musikprojekten im internationalen Austausch*, Wiesbaden 2020.

4 Dabei knüpfen wir an den Band Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hg.), *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, Göttingen 2012 an und erweitern die Perspektive.

rinnen und Vertreter der Musikwissenschaft (mit philosophisch-ästhetischen, politologischen, ethnologischen und medienwissenschaftlichen Schwerpunkten) und der kulturwissenschaftlich orientierten Geschichtswissenschaft. Als hochrangige Akteure aus dem politischen Bereich waren eingeladen: mit Christoph Habermann ein ehemaliger stellvertretender Chef des Bundespräsidialamts und Staatssekretär in zwei Bundesländern, mit Martin Lör ein ehemaliger Protokollchef mehrerer Bundespräsidenten und am Europäischen Gerichtshof in Luxemburg und mit Dr. Michael Worbs ein deutscher Spitzendiplomat, der am Ende seiner Laufbahn zum Präsidenten des UNESCO-Exekutivrates gewählt worden war, außerdem der damals im Amt befindliche Präsident des Deutschen Musikrates, Prof. Martin Maria Krüger.

Die Konzeption der Tagung (Ruth Müller-Lindenberg) ging von folgenden Beobachtungen und Überlegungen aus: Musik ist bei festlichen Veranstaltungen des Staates auf nationaler Ebene an vielen Stellen präsent, man kann sagen: bei Anlässen, die sich in gleicher Weise der Symbolfunktion von Musik bedienen wie sie von ihr zehren. In einem Theorierahmen, der diese spezifische Musikpraxis des Staates von ihrer symbolischen Seite her begreift und einen besonderen Akzent auf die performative Komponente legt, kommen Bereiche ins Blickfeld, die man exemplarisch an zwei herausgehobenen Staatsorganen, dem Bundespräsidenten und dem Auswärtigen Amt als Teil der Bundesregierung untersuchen kann. Dabei stellen sich folgende Fragen:

Welche Musik erklingt bei den oben skizzierten Performances? Wer wählt diese Musik und die Aufführenden aus? Welche Kriterien gelten für die Auswahl? Welche Strukturen im politischen Apparat sind dafür zuständig? Welche finanziellen Mittel stehen dafür zur Verfügung (auch in Relation zu anderen repräsentativen Aufgaben)? Besondere Bedeutung haben Staatsbesuche im In- und Ausland: Bei eingehenden Staatsbesuchen etwa präsentiert sich die Bundesrepublik Deutschland mit einem Repertoire, das – intendiert oder nicht – nationale Identität ›performieren‹ soll. Ebenfalls aussagekräftig sind musikalische Veranstaltungen in den diplomatischen Vertretungen der Bundesrepublik Deutschland. Dort tritt besonders deutlich hervor, wie der Staat sich zeigen will und sich dann tatsächlich zeigt. Eine herausgehobene Rolle hat für das Thema auch der deutsche Bundespräsident: Welche musikalischen Veranstaltungen finden in seinen beiden Amtssitzen statt und wie kann man ihr Profil beschreiben? Vor allem auch: Welche musikbezogenen Redeanlässe nimmt der Bundespräsident wahr? Wie lauten jeweils die auf Musik bezogenen Botschaften?

Die Tagung diskutierte, wie sich das in Teilen neue Forschungsthema definieren und methodisch konzipieren lasse. Eine wichtige Frage bezog sich dabei auf das Material: Welche Quellenarten gibt es überhaupt, wie sind sie zugänglich, welche spezifischen Probleme stellen sich bei der Erschließung und Deutung? Das Zusammentreffen von erfahrenen Diplomaten und Vertretern der

Protokollebene mit Historiker*innen,⁵ Musikwissenschaftler*innen und Politolog*innen sollte dazu dienen, diese Fragen im Dialog zu klären und ein Forschungsprogramm zu skizzieren, das sich mutatis mutandis auch auf der kommunalen, regionalen und europäischen Ebene ansiedeln ließe.

Die soziale Relevanz der kulturellen Performance

Zweifelte die Veranstalterin der Tagung zunächst noch an der Relevanz des Themas, so steuerte die verstärkte und fokussierte Reflexion auf musikalische Praktiken während der Covid19-Pandemie einen wichtigen Baustein bei: In empirischen Forschungsprojekten wurde die Rolle vom Musik Machen in jedweder Form während der unterschiedlichen Lock-Down-Phasen neu beleuchtet.⁶ Gerade dadurch, dass live aufgeführte und rezipierte Musik fehlte, konnte sie in ihrer sozialen Funktion klarer beschrieben werden. In dieser Phase – in Deutschland wesentlich zwischen März und November 2020 – dokumentierten ungezählte Beispiele die Überzeugung, dass eine Live-Performance (in welchem Musikbereich auch immer) nicht komplett durch digitale Formate ersetzbar sei, weil soziale Funktionen in ihr nicht aufgehoben sind. Unter dem wirtschaftlichen Druck, den die geschlossenen Kulturbetriebe aushalten mussten und auch unter dem psychischen Druck, den die ihres Live-Publikums beraubten Künstlerinnen und Künstler empfanden, setzte sich die Formel von der ›Notwendigkeit‹ der Kultur weit an die Spitze gegenüber ihrem Unterhaltungs- und Bildungswert. Ein beeindruckendes Zeugnis dafür waren die täglich live gestreamten, stark nachgefragten Konzerte aus den Wohnungen von Künstlern, z. B. Daniel Hope, Igor Levit oder dem Andrej Hermlin Swinging Dance Orchestra. Wenn es noch eines Beweises für die seit Jahrhunderten beschriebene und von der Musikpsychologie empirisch erforschte Wirkung musikalischer Aufführungen bedurft hätte, so wäre er in den zahllosen einschlägigen Äußerungen während der Pandemie zu finden gewesen.

Diese Beobachtungen gaben unserer vorpandemischen Überzeugung neues Gewicht, dass Musik niemals ›nur Begleitung‹ sei und vor allem in den sozialen Akten ihrer Aufführung, eben den Performances, Ernst genommen werden

5 In diesem Band wird in einigen Beiträgen auf Wunsch der Autoren keine gendergerechte Sprache benutzt. Ein einheitlicher Sprachgebrauch ist somit nicht vorhanden (Anmerkung der Reihenherausgeberin).

6 Vgl. dazu die einschlägigen Forschungsergebnisse, die das 2020 von Niels Chr. Hansen und Melanie Wald-Fuhrmann begründete und in der Musikabteilung des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik in Frankfurt/M. angesiedelte MusiCovid-Netzwerk bereits erbracht hat: <https://www.aesthetics.mpg.de/en/research/department-of-music/musicovid-an-international-research-network.html> (27.2.2023).

müsse. Was wir auf der Tagung im Januar 2020 andiskutiert hatten, fand sich nun in einem stark veränderten Kontext wieder. Es erhielt durch die beschriebene gesamtgesellschaftliche Erfahrung und die in diesem Zusammenhang geführten Debatten neues Gewicht.

Perspektiven auf das Forschungsdesiderat

Bereits vorliegende einschlägige Veröffentlichungen zu nationalen Fest- und Feierkulturen ebenso wie zu Fragen staatlicher Symbolik und politischer Ästhetik rekonstruierten und interpretierten zwar minutiös protokollarisch festgelegte Abläufe, übergingen jedoch in aller Regel den musikalischen Anteil an diesen Veranstaltungen (Einzelnachweise im Beitrag von Ruth Müller-Lindenberg).⁷ Dies ist umso erstaunlicher, als die neuere Forschung verstärkt den Aufführungscharakter von staatlichen Akten in den Blick nahm, in denen die Musik ein besonders wirkungsvolles Element darstellte. Aufführungen aber sind Ereignisse. Die Theoriebildung zur Performativität und, genereller, zum Ereignis ermöglicht einen analytischen Zugang, der das Spezifische der Musik herauszuarbeiten und aufzuwerten vermag.⁸ Denn sie ist weit mehr als eine gefällige und verzichtbare Zutat.

Zugleich ragt in das Ereignis Musikgeschichte hinein: Die aufgeführten Musikstücke und Werke tragen Bedeutungen mit sich, die sich dem Ereignis aufprägen können, ebenso wie eine besondere Art der Aufführung auf die Werke zurückwirken kann. Diese Vorgänge mit musikwissenschaftlicher Expertise genauer zu untersuchen, ist das Anliegen dieses Buches. Die Vergewärtigung eines Staates mittels erklingender Musik ist bislang in erster Linie für die Funktion und Geschichte von Nationalhymnen untersucht worden.⁹ Diese mu-

7 2021 erschien erstmals eine materialreiche Studie aus musikhistorischer Perspektive, die jedoch den theoretischen Fundamenten für die Analyse der Aufführung wenig Aufmerksamkeit widmete: Thomas Sonner, *Soundtrack der Demokratie – Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik*, Hamburg 2021.

8 Vgl. dazu in diesem Band Ruth Müller-Lindenberg, *Die musikalische Performance des Staates oder: Warum stöhnt der Protokollchef?*

9 Im internationalen Kontext siehe die neueren Publikationen von Samuel Mutemererwa, *The national anthem. A mirror image of the Zimbabwean identity?*, in: *Muziki. Journal of music research in Africa* 10 (2013), 1, S. 52–61; Karin Trieloff, *Die Nationalhymne als Protest? Das »Deutschlandlied« im besetzten Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg*, in: *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik* 60/61 (2015/16), S. 313–331; Clemens Escher, *»Deutschland, Deutschland, Du mein Alles!«: die Deutschen auf der Suche nach ihrer Nationalhymne 1949–1952*, Paderborn 2017; Ross W. Duffin, *Calixa Lavallée and the construction of a national anthem*, in: *The Musical Quarterly* 103 (2020), 1/2, S. 9–32; Katalin Kim, *Demythologizing the genesis of the Hungarian national anthem*, in: *Musicologica*

sikalische Verbindung zwischen dem Staat und seinen Bürger*innen stellt sicherlich als Teil des staatsbürgerlichen Allgemeinguts das naheliegendste Beispiel dar. Das trifft insbesondere zu, weil die Hymne in den Verfassungen zahlreicher Länder als Bestandteil der Staatssymbolik festgeschrieben ist.¹⁰

Anders verhält es sich mit Musik, die konkret für einen Anlass ausgesucht wird und daher je nach Situation wechseln kann. Aufschlussreich ist in diesem Kontext, welche Faktoren die Auswahl bestimmen. Das können Vorstellungen von der in der Musik zum Ausdruck kommenden Würde des Ereignisses sein, aber auch die Verfügbarkeit von organisatorischen und finanziellen Ressourcen oder das Bemühen um Political Correctness. Dabei muss stets auch angenommen werden, dass die Logik institutionellen Handelns die Inhalte der staatlichen Veranstaltungen beeinflusst. Das führt zum Beispiel zu folgenden Fragen: Wer wählt die Musikbeiträge zu einem Staatsakt aus? Ist spezifische fachliche Expertise involviert oder handelt es sich nach Auffassung der Behörde um eine reine Protokollangelegenheit, die mit dem gebotenen Pragmatismus zu erledigen ist? Es liegt auf der Hand, dass die Bedeutungen, die aus staatlichen Veranstaltungen mit Musik emergieren, von diesen Vorentscheidungen, ob sie nun bewusst getroffen oder routinemäßig abgehandelt werden, stark beeinflusst sind. Letzten Endes kann man hier ablesen, wie viel einem Staat die Musik ›wert‹ ist.

Aufbau des Bandes

Im Zentrum steht zum allergrößten Teil die demokratische Regierungsform der Bundesrepublik Deutschland mit ihrer musikalischen Performance. Um eine möglichst breite Perspektive zu bieten, versammelt der Band verschiedene Textsorten. Neben der Verschriftlichung der Tagungsvorträge steht mit dem kommentierten Interview bzw. Vortrag eine besondere Primärquelle zur Verfügung, die Impulse für zukünftige Forschungen geben kann. Ehemalige Botschafter und hohe politische Beamte berichten quasi als Zeitzeugen von ihren Erfahrungen und Beobachtungen im dienstlichen Alltag. Vertreterinnen und Vertreter aus der Fachwissenschaft reagierten in einem stummen Dialog mit Fragen, Ergänzungen oder Kritik zur Einordnung oder Perspektivierung des oral überlieferten, einzigartigen Wissens.

In ihren Beiträgen nähern sich die Autorinnen und Autoren dem Thema aus musikwissenschaftlicher, philosophischer und ethnologischer Perspektive an. Rainer Bayreuther nimmt in seinem Text zum Großen Zapfenstreich eine on-

Austriaca. Journal for Austrian music studies 2021 <<https://musau.org/parts/neue-article-page/view/103>> (22.2.2023).

10 Das trifft allerdings nicht auf die Bundesrepublik Deutschland zu.

tologische Analyse des Zusammenhangs von Musik und Politik vor. Sein Ausgangspunkt ist die Ereignishaftigkeit beim Zusammentreffen von Musik und Politik. Einige Fallanalysen, die im engeren Sinne den Staat im Blick haben, exemplifizieren diese spezielle Ontologie: der Große Zapfenstreich, der ein in der Verfassung vorgesehenes Ereignis abschließt; der zahlreiche musikalisch-politische Einzelereignisse enthaltende Bericht eines hochrangigen Diplomaten; die Verwendung des Begriffes »Begleitmusik« in der Eurokrise 2010 bei dem Versuch, dieser durch Eingriffe in das Vertragswerk der EU entgegen zu treten. Der Autor wirft dabei auch die Frage auf, warum der Staat überhaupt zu musikalischen Maßnahmen greift. Ausgehend von der These, dass Identifikation und Performanz von Verfassungselementen nie aus diesen selbst heraus möglich seien, bestimmt Bayreuther die Musik als diejenige Energie, die dazu von außen zugeführt werden müsse.

Der Beitrag von Ruth Müller-Lindenberg zur musikalischen Performance des Staates begründet mit Bezug auf die Theorie der Performativität die Bedeutung von musikalischen Staatsperformances, hier verstanden als alle Anlässe, bei denen der Staat sich mit Musik umgibt. Um dieses Thema gegenüber ähnlich ausgerichteten, teils älteren Forschungsansätzen klar zu profilieren, werden die Begriffsgeschichten und Forschungsdiskurse um Selbstdarstellung, Inszenierung und politische Symbolik ebenso wie Ästhetik des Staates skizziert. Die Spezifik der Musik erweist sich in diesem Kontext dort, wo vor allem der Aufführungscharakter der vom Staat veranstalteten Performances im Zentrum steht: Sie sind einmalig und einzigartig. Sie ermöglichen die Emergenz von Sinn, ohne dass dieser Vorgang sich allein auf die Intentionen der Verantwortlichen zurückführen ließe. In der Dynamik des Präsentischen liegt das Potenzial, den abstrakten Begriff des Staates immer wieder neu zu modellieren, der ästhetischen Erfahrung zugänglich zu machen und dadurch zu verändern.

Volker Kalisch widmet sich der Gegenseite der Demokratie, indem er die Performance der NS-Diktatur untersucht, die sich in ihren Inszenierungen der Musik bediente. Waren dies u. a. öffentliche Situationen unter der Beteiligung von Massen, so war die Vergegenwärtigung von Macht und von Restriktionen nach Innen durch Verwaltungsorgane und Gesetzgebung geregelt. Die Kontrolle des Musiklebens erfolgte durch die Zulassung oder den Ausschluss von Musikschaffenden, wobei der Staat die Oberhand über seine Akteur*innen behielt, die die Musik im staatskonsolidierenden Sinne zu gestalten hatten. Konkret zeichnet Kalisch diese Situation am Fallbeispiel eines nicht identifizierbaren Düsseldorfer Musikers nach. Diesem wurde mit Ausschluss aus der Reichsmusikkammer sukzessive die Arbeitsberechtigung in sämtlichen musikalischen Betätigungsfeldern und damit seine Existenzgrundlage entzogen.

Yvonne Wasserloos nimmt die Bedeutung von öffentlichen Staatszeremonien in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und nach 1945 in den

Blick. Der Wandel nach politischen Zäsuren in Gestaltung, musikalischer Auswahl und personeller Beteiligung rekurriert auf das neue Selbstverständnis eines Staates nach dem Umbruch. Als besonders aussagekräftig, da als Form staatlicher Trauer ritualisiert, kann der Staatsakt mit Staatsbegräbnis gelten. Der Bogen wird über diverse politische Systeme, von der Weimarer bis in die Bonner Republik gespannt, um eine vergleichende Einordnung anhand der Modifikationen in der Ausrichtung des Staatsbegräbnisses vorzunehmen. Die Frage stellt sich, inwiefern und in welcher Art sich eine Regierungsform durch solche musikalischen Zeremonie abbildet. Im Fokus steht der Staatsakt für den 1967 verstorbenen Alt-Bundeskanzler Konrad Adenauer. Nach dem Zivilisationsbruch im NS-Regime bedeutete dieses Ereignis den ersten großen, von der Weltöffentlichkeit beobachteten ›Auftritt‹ der Bundesrepublik Deutschland. Im Beitrag wird untersucht, wie sich die junge westdeutsche Republik präsentieren wollte und welche Rolle die Haltung zum Vorgängerstaat dabei spielte.

Nepomuk Riva diskutiert in seinem Essay diverse offizielle Veranstaltungen mit dem Bundespräsidenten im Hinblick auf das Verhältnis zwischen politischem ›Versprechen‹ von Amtsinhabern und ›Ausführung‹. Dabei ermittelt er Diskrepanzen, etwa wenn die musikalische Gestaltung dem erklärten Ziel, möglichst alle Bundesbürger*innen anzusprechen widerspreche. Riva kritisiert dies und zeigt Möglichkeiten auf, Anspruch und Wirklichkeit stärker in Einklang zu bringen.

Die Beiträge aus der ›Praxis‹ umfassen den Bericht von Martin Lör über zahlreiche Veranstaltungen mit Musik in den Amtssitzen des Bundespräsidenten, wo der Autor jahrelang als Chef der Protokollabteilung fungierte; außerdem die schriftliche Fassung eines Interviews, das Ruth Müller-Lindenberg mit Christoph Habermann über seine musikalisch-politischen Erfahrungen als Abteilungsleiter zunächst in der nordrhein-westfälischen Staatskanzlei, dann im Bundespräsidialamt geführt hat und schließlich die schriftliche Fassung des Vortrags von Botschafter a.D. Michael Worbs über seine Beobachtungen und eigenen musikalischen Impulse auf verschiedenen Auslandsposten und als Präsident des Exekutivrates der UNESCO. Um Perspektiven für die weitere wissenschaftliche Behandlung des Themas zu eröffnen, wurden diese drei Texte, die man teilweise als Quellen aus der Oral History bezeichnen kann, vom Wissenschaftler*innen-Team mit Kommentaren versehen. Dem Experiment stimmten alle Beteiligten gerne zu und es ergaben sich aus dem Zusammentreffen von politischer Praxis mit wissenschaftlicher Expertise teils überraschende Denkansätze.

Literatur

- Ross W. Duffin, Calixa Lavallée and the construction of a national anthem, in: *The Musical Quarterly* 103 (2020), 1/2, S. 9–32.
- Clemens Escher, »Deutschland, Deutschland, Du mein Alles!«: die Deutschen auf der Suche nach ihrer Nationalhymne 1949–1952, Paderborn 2017.
- Katalin Kim, Demythologizing the genesis of the Hungarian national anthem, in: *Musica Austriaca. Journal for Austrian music studies* 2021 <<https://musau.org/parts/neue-article-page/view/103>> (22.2.2023).
- David Maier, Auswärtige Musikpolitik. Konzeptionen und Praxen von Musikprojekten im internationalen Austausch, Wiesbaden 2020.
- Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hg.), *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, Göttingen 2012.
- Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (1617).
- Samuel Mutemerwa, The national anthem. A mirror image of the Zimbabwean identity?, in: *Muziki. Journal of music research in Africa* 10 (2013), 11, S. 52–61.
- Thomas Sonner, *Soundtrack der Demokratie – Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik*, Hamburg 2021.
- Karin Trieloff, Die Nationalhymne als Protest? Das »Deutschlandlied« im besetzten Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, in: *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik* 60/61 (2015/16), S. 313–331.

Rainer Bayreuther

Begleit-Musik. Zur Ontologie staatlicher Musik am Beispiel des Großen Zapfenstreichs

1. Der ontologische Charakter von Musik und Staat

Seit die Griechen Politik und Musik in einen sachlichen Zusammenhang rückten (etwa Platon in der *Politeia* und den *Nomoi*¹), lag es nahe, diesen Zusammenhang über eine politische und eine musikalische Analyse der Materien zu erhellen. Man konnte politische Prozeduren identifizieren, in denen Musik vorkommt. Sie finden sich ohne Mühe in allen politischen Systemen quer durch die Geschichte und über den Globus. Die Menge der musikalischen Rädchen im politischen Getriebe war mal größer, mal kleiner, aber immer, selbst in den durchbürokratisierten Systemen, war sie beträchtlich und verlangte nach Identifizierung. Man konnte auch die Musik identifizieren, in der Politik vorkommt. Genaues Hinsehen brachte hier erhebliche Mengen zutage, sei es dass der politische Anlass des Musizierens auf die musikalische Semantik abfärbte, sei es die politische Semantik der musikalischen Materialien wie Texte und Melodien oder die der musikalischen Aufführung wie Instrumente, Inszenierung und Ausführende.

Solche politik- oder musikwissenschaftlichen Untersuchungen können jedoch nicht selbst das Fundament legen, auf dem der Zusammenhang von Musik und Politik explizierbar ist. Die Politik kann sich bei der Frage, welche musikalischen Rädchen es in ihrem Getriebe gibt und geben muss, nicht auf sich selbst verlassen. Sie hat, wie Oliver Marchart herausstellte, keinen archimedischen Punkt, von dem her sich die politischen Elemente und Strukturen bilden.² Das hat zur Folge, dass der politische Gehalt von musikalischen Gegenständen und Performanzen letztlich unerklärlich bleibt. Das Problem ist nicht nur, dass er sich ändern könnte. Das Problem ist, dass aus den dunklen Tiefen des Politischen Musiken aufsteigen können, die bislang gar nicht als politisch identifiziert wurden, so dass eine Analyse ihres politischen Gehalts immer zu spät kommt,

1 Etwa Platon, *Politeia* 394bff.; *Nomoi* 652ff.; Aristoteles, *Politik* VIII,3ff.

2 Oliver Marchart, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010, S. 17.

nämlich erst dann, wenn sie mit den Begriffen einer gegebenen Politik detektiert wurden. Der Fokus der Analyse muss daher stets von den gegebenen politischen Elementen und Strukturen (die ich mit Alain Badiou³ Verfassungselement und Verfassung nenne) zu den Vorgängen hin verschoben werden, die sie hervorbringen (im Fall der Genese von politisch Neuem) oder die für ihre Instantiierung sorgen (im Fall der Performanz von wohlbekanntem Verfassungselementen, also der staatlichen Performance).

Dem stehen kategorische Schranken im Weg. Das Präpolitische, das nach Überschreiten einer zukünftigen Schwelle politisch geworden sein wird, lässt sich weder benennen noch finden. Politische Musik in diesem absolut generativen Begriff des Politischen ist kategorial unauffindbar. Ihre Politizität kann erst *ex post*, nach einem Zustand des Chaos und der Revolte erfasst werden. Die Musikontologie dieses Vorgangs zu analysieren ist eine äußerst schwierige und eigenständige Thematik, die hier nicht weiter verfolgt wird. Die Studie beschränkt sich auf die ontologische Analyse der Musik, deren Politizität von vornherein gegeben ist. Dieser Umstand macht es vielleicht leicht, staatliche Musik aufzufinden, für die Art und Weise der Staatlichkeit dieser Musik hilft er kaum weiter. Zwar bleiben viele Studien zum Thema bei der äußerlichen Nähe eines politischen und eines musikalischen Ereignisses – Musik bei Herrscherhochzeiten, bei Friedensschlüssen und so weiter – stehen und meinen, hier sei der wesentliche Ansatzpunkt schon gefunden. Das ist ganz und gar nicht der Fall. Die Distributionsregeln der Verfassungselemente, der Diskurs, wie die Diskurstheorie sagte, bleiben ihrem Wesen nach uneigentlich. An ihnen aber richtet sich die musikalische Performance des Staats aus.

Die Vorgänge in diesen dunklen Tiefen der Genese und der Verteilung von Verfassungselementen sind allerdings denkbar. Sie stehen nicht außerhalb der Ontologie. Sie können gedacht werden, indem ihre Seinsweise gedacht wird. Mit ihr kann, wenn schon nicht das Warum, so immerhin das Wie des Vorgangs gedacht werden, mit dem etwas von der Unsagbarkeit in die Sphäre des politisch Sag- und Repräsentierbaren rückt. Und mit ihr kann das Wie des Vorgangs gedacht werden, mit dem ein sagbares Verfassungselement in die Sphäre des faktisch Gesagten und wiederholt Sagbaren rückt.

Ich bin der Auffassung, dass eine ontologische Analyse des Zusammenhangs von Musik und Politik an genau den Stellen relevant und unabdingbar wird, an denen ein politisches Element seine Seinsweise so fundamental ändert, dass diese Veränderung selber der eigentliche politische Vorgang ist. Auch wenn jener Vorgang sich in politischer Semantik, musischer Ästhetik und vielleicht auch religiöser Metaphorik materialisiert, bleibt er selber ontologischer Natur. Freilich

3 Alain Badiou, *Das Sein und das Ereignis* (orig. *L'Être et l'évènement*, 1988), Berlin 2005, Meditation 8 (S. 113–122) und Meditation 9 (S. 123–130).

ist für die politische und musikalische Analyse am Ende die Materialisierung der Gegenstand des Interesses. Ab einem gewissen Punkt der Analyse müssen Musik- und Politikwissenschaft also hinzukommen. Fundieren wird indessen diese Analysen immer nur die ontologische Arbeit können.

Es ist nicht nur sprachliche Geschmeidigkeit, Politik und Verfassung als Vorgänge zu fassen. Politische Entitäten wie zum Beispiel eine politische Aussage oder eine Gruppe, die diese Aussage macht oder fordert, sind nur im Stadium des politisch Sag- und Repräsentierbaren fraglos da, sie können sozusagen in der Zeitung stehen. Wenn wir aber das Wie des Vorgangs für den entscheidenden Punkt an der Sache halten, müssen wir seine Ereignishaftigkeit in den Blick nehmen. Ohne die Ereignishaftigkeit wäre kaum verständlich, warum ein Politikum einen intrinsisch musischen Aspekt haben soll. Auch das positive Recht ist keinesfalls eine statische Sache. Selbst wenn man hervorhebt, dass Recht angewendet und durchgesetzt werden muss, wäre seine Vorgangshaftigkeit noch unterbestimmt. Bereits das Hin- und Darstellen eines Verfassungselements ist prozesshaft, und dass es vielfach nach Musik verlangt, und sei es nur in dem, was landläufig Bekräftigung, Symbolisierung oder Zeremonie genannt wird, deutet auf seine verborgene Prozesshaftigkeit hin. Da ich alle diese Vorgänge für im Kern ontologisch halte, wird es also um die Entstehung, Zirkulation und Transformation ontologischer Kategorien gehen und nicht nur um diese selbst. Erwähnenswert ist vielleicht, dass die Vorgänge von der Performativität unterschieden werden sollten, die in ihnen waltet. In welcher Weise ein politontologischer Vorgang performativ ist (im Sinne eines etablierten Begriffes von Performance, etwa im Anschluss an Derrida)⁴, ist möglicherweise in jedem historisch konkreten Fall verschieden und ergibt sich erst in einer Fallanalyse.

Ich werde diese ereignisförmige Ontologie des Zusammenhangs von Politik und Musik entlang dreier Fallanalysen erörtern. Die Richtung, die ein politisches Ereignis gemäß seiner inneren Ontologie gewöhnlich nimmt (und man wird kaum klarstellen müssen, dass das etwas anderes ist als die Chronologie des Ereignisses), durchlaufe ich dabei rückwärts.

Ich beginne beim deutschen Großen Zapfenstreich, der als durch und durch positiviertes Verfassungselement am Ende eines politischen Ereignisses steht. Flankiert wird die Ontologie dieses Ereignisstadiums durch einige Beispiele aus dem Bericht von Michael Worbs.⁵ Was Musik und Staat am Anfang der Bildung eines Verfassungselements miteinander zu tun haben, erörtere ich an dem Begriff »Begleitmusik«, der beiläufig in der Eurokrise ab 2010 fiel.

4 Jacques Derrida, *Déclarations d'Indépendance*, in: *New Political Science* 15 (1986), S. 7–15; ders., *Signature événement contexte* (1971), ed. in ders., *Limited Inc.*, Paris 1988.

5 Siehe dazu den Beitrag von Michael Worbs in diesem Band.

Das Zeremoniell des Großen Zapfenstreichs⁶ ist ein verfasstes Element innerhalb eines umgreifenden verfassten Elements, das wiederum Element der generellsten deutschen positiven Verfassung ist, dem Grundgesetz (GG). Art. 87a gebietet die Landesverteidigung, über die der Verteidigungsminister (Art. 65a) oberste Entscheidungsbefugnis hat. Das Verfassungselement der Landesverteidigung ist als Bundesbehörde organisiert, die sie exklusiv durchführt: das Bundesverteidigungsministerium. Die Zentrale Dienstvorschrift (ZDv), seit 2020 nach und nach in die Allgemeine Regelung (AR) überführt, ist die Geschäftsordnung, die sich die Behörde gegeben hat und nach der sie arbeitet. Im Teil 10/8 »Militärische Formen und Feiern der Bundeswehr« der ZDv, Absätze 201–236, ist die Durchführung des Großen Zapfenstreichs verfasst. Die ZDv 10/8 wurde am 3. Juni 1983 vom damaligen Bundesverteidigungsminister Manfred Wörner erlassen, gezeichnet vom damals amtierenden Generalinspekteur der Bundeswehr Wolfgang Altenburg. Der Zapfenstreich wie auch die vielen weiteren Regelungen der ZDv sind also abgeleitete positive Verfassungselemente aus dem übergeordneten positiven Verfassungselement Art. 87a des Grundgesetzes. Mit den Verfassungselementen der ZDv sind die möglichen Anlässe, an denen die Durchführungsbestimmungen des Zeremoniells in eine reale Durchführung überführt werden dürfen, genau geregelt. Es ist auch geregelt, dass es ausschließlich zu diesen Anlässen erlaubt ist, ein zentraler Punkt der Verfassung, auf den wir zurückkommen.

In seinen historischen Anfängen im 16. Jahrhundert markierte der Zapfenstreich das Ende eines Abends, an dem die Soldaten von der militärischen Befehlsgewalt entbunden waren (also nach Dienstschluss, am Wochenende usw.). Solch ein Abend wurde üblicherweise in der Kneipe verbracht. Sein Ende wurde im Wortsinn eingeläutet von einem Offizier, der die Soldaten aus dem abendlichen Freigang zur Nachtwache zurückrief. Zusammen mit einem Trommler und/oder Pfeifern ging er durch das Lokal und schlug mit einem Stock auf den Zapfen des Fasses. Ab jetzt durfte nicht mehr ausgeschenkt werden und die Soldaten hatten sich in die Kaserne zurückzugeben. Der Zapfenstreich in Verbindung mit der Musik markiert also den erneuten Beginn der militärischen Befehlsgewalt über die Soldaten.

Der Offizier und die Musiker sind Repräsentanten und Exekutoren einer verfassungsmäßig definierten Situation. Sie stellen exakt die Grenze zwischen der verfassungsmäßigen Situation der Befehlshoheit und der nichtverfassten Situation des Freigangs dar. In ersterer übt der Staat durch Repräsentanten, die

6 Zahlreiche Details zur Geschichte des Zeremoniells und zu den Aufführungen seit 1990 bei Thomas Sonner, Soundtrack der Demokratie. Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik (= Diss. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart 2020), Hamburg 2021, S. 357–447.

er durch seine Verfassung definiert hat, Offizier und Musiker nämlich, Kontrolle über andere ebenfalls verfassungsdefinierte Elemente aus, die Soldatinnen und Soldaten. Man bedenke, dass die Phase vor dem Zapfenstreich so etwas wie eine verfassungsfreie Zone ist, in der diese Elemente nicht existieren. Wer sich in der Kneipe tummelte, konnte nicht nach Soldaten und Offizieren, nach militärischen und zivilen Personen unterschieden werden. Es konnte, etwa wenn jemand auf den Tisch oder das Fass trommelte oder ein Musikinstrument spielte und damit zur üblichen Geräuschkulisse einer derartigen Kneipe beitrug, auch nicht zwischen der zum Zapfenstreich gehörenden und anderer Musik unterschieden werden. Selbst die Linie zwischen Musik und Sounds dürfte äußerst verschwommen gewesen sein. Kurz, ohne die Verfassung des Zapfenstreichs machen die Entitäten in einer solchen Kneipe einen chaotischen Eindruck. Die Verfassung strukturiert sie wie von Geisterhand und macht sie umstandslos identifizier- und sagbar.

In der heutigen protokollarischen Verwendung des Zapfenstreichs (die das preußische Militär in den napoleonischen Befreiungskriegen installierte) ist diese Strukturierung nicht mehr auf den ersten Blick erkennbar. Eine undurchschau- und unsagbare Situation, die durch das Protokoll des Zapfenstreichs strukturiert würde, scheint gar nicht vorzuliegen, denn die ZDv setzt eine Reihe von exakt identifizierten Merkmalen einer Situation voraus, damit ein Zapfenstreich überhaupt stattfinden darf und am Ende genau das Zeremoniell gewesen sein wird, dessen Vorschrift die ZDv enthält. Wie wir aber sehen werden, ist das nur der Augenschein der Präskription. In der ontologischen Tiefe wird die ZDv 10/8 sich als genau dieselbe Strukturierung erweisen wie der Zapfenstreich in einer Spelunke der Bauernkriege des 16. Jahrhunderts.

2. Was der Fall ist und wer es feststellt: Die identifizierende Propositionalisierung

Fassen wir zunächst die in der ZDv 10/8 genannten Merkmale in drei Klassen zusammen:

Zum einen setzt die ZDv Anlässe voraus, die gegeben sein müssen, damit ihr Protokoll realisiert werden darf. Der Große Zapfenstreich »ist nur zu protokollarischen und besonderen militärischen Anlässen erlaubt« (ZDv 10/8 Abs. 208). Es muss also ein bestimmter militärischer Sachverhalt existieren und innerhalb seiner ein protokollarischer Teilsachverhalt. Ein Protokoll läuft nicht während eines Einsatzes ab; dort regiert gewissermaßen die Anarchie der absoluten Angemessenheit an die militärischen Umstände. Es steht an dessen Anfang oder Ende und hegt die punktuelle Anarchie der Umstände in eine

Verfassungsgemäßheit ein: in das Maß der Verfassung. Solche in der ZDv 10/8 genannten Sachverhalte sind das Ende großer Manöver und Einsätze. Es ist die Verabschiedung von Generälen, Admirälen, Generalleutnanten bzw. Vizeadmirälen sowie Befehlshabern der Territorialkommandos aus dem Dienst. Darunter werden, obwohl in der ZDv nicht ausdrücklich genannt, auch die Dienstenden und Geburtstage von politischen Amtsträgerinnen und Amtsträgern verstanden, mit deren Amt militärische Befehlsgewalt verbunden ist: dem Bundespräsident (Art. 59 Abs. 1 GG), dem Bundeskanzler (Art. 115a GG) und dem Bundesverteidigungsminister (Art. 65a Abs. 1 GG). Jubiläen werden als zeitliche Zwischenenden begriffen, und so ist bei einem Jubiläum der Bundesrepublik Deutschland, der NATO, der Bundeswehr oder einem ihrer Truppenteile ein Großer Zapfenstreich zulässig.

In einer zweiten Merkmalsgruppe, die die ZDv 10/8 regelt, werden die Ausführenden identifiziert. Der Große Zapfenstreich wird vom Wachbataillon ausgeführt. Aus dieser formal der Infanterie zugeordneten Abteilung wird jeweils eine Ehrenformation rekrutiert. Man wird die Ontologie dieser Bestimmung vielleicht erahnen, wenn man sich Alternativszenarien vorstellt. Gleich ob die Partitur des *Yorck'schen Marsches* von Ludwig van Beethoven WoO 18 notengetreu von den Wiener Philharmonikern oder den Wiener Symphonikern aufgeführt wird, es erklingt Beethovens Marsch. Würde das Protokoll des Zapfenstreichs zu einem gegebenen Anlass minutiös von einem Ensemble XY ausgeführt, wäre es immer noch kein Zapfenstreich, denn diese Ausführenden sind keine Ehrenformation des Wachbataillons der Bundeswehr. Selbst wenn Mitglieder des Wachbataillons zu einem passenden Anlass das Protokoll exakt umsetzen, sie aber nicht von einem befugten Amtsträger für eine Ehrenformation rekrutiert oder genauer: identifiziert wurden, handelt es sich nicht um einen Großen Zapfenstreich. Damit es sich um das Verfassungselement des Großen Zapfenstreichs handelt, können die ausführenden Individuen also nicht von der Ausführung her identifiziert werden. Nicht die, die das Protokoll eines Zapfenstreichs minutiös ausführen können oder faktisch ausführen, sind die Ausführenden (anders als der Sieger eines olympischen Marathonlaufs). Vielmehr wird die Ausführung von den Ausführenden her identifiziert: Wenn bei einem verfassungsgemäß identifizierten Anlass verfassungsgemäß identifizierte Personen etwas dem präskribierten Ablauf der ZDv 10/8 Ähnliches tun, wird es sich um einen Großen Zapfenstreich gehandelt haben. Es ist höchst eigentümlich für staatliche Musik wie die des Zapfenstreichs, dass die Identifikation der Individuen, die geehrt werden oder ausführen, nicht vom Ereignis des Zapfenstreichs her erfolgt, sondern von der Verfassung des Zapfenstreichs her.

Die dritte Merkmalsgruppe schreibt die optischen, choreographischen und musikalischen Merkmale des Großen Zapfenstreichs vor. Optisch muss die Ehrenformation den (in anderen Teilen der ZDv geregelt) Uniformordnungen

entsprechend eingekleidet sein. Die Musizierenden der Ehrenformation tragen ihr Instrument. Die übrigen Mitglieder tragen teils Fackel, teils Gewehr. Der grobe Ablauf der Choreographie ist in den folgenden Absätzen der ZDv 10/8 festgehalten:

Abs. 224 Antritt der Ehrenformation

225 Lockmarsch

226 Ludwig van Beethoven: *Marsch des Yorck'schen Korps* WoO 18

227–228 Abschluss des Aufmarsches; die Soldatinnen und Soldaten haben ihren vorgesehenen Platz eingenommen

229 Meldung des Antritts durch den Kommandanten

230 Serenade (bis zu drei Musikstücke, die von der zu ehrenden Person ausgewählt werden)

231–232 Kommandos und Lockmarsch (anschließend als Traditionselement der Infanterie der *Preußische Zapfenstreichmarsch* und als Traditionselement der Kavallerie drei Fanfaren für die Versprengten, die Verwundeten und die Getöteten)

233 Gesungenes Gebet: *Ich bete an die Macht der Liebe* (Text: Gerhard Tersteegen 1729, Melodie: Dmitri Bortnianski)

234 Abschlagen der Trommel; Nationalhymne

235–236 Abtritt mit dem *Preußischen Zapfenstreichmarsch*

Nicht nur diese Abfolge der Teile ist in der ZDv 10/8 geregelt. In den genannten Absätzen sowie weiteren Anlagen sind der Wortlaut der Kommandos und die Formationen, in denen die Ehrenformation in den verschiedenen Phasen jeweils zu stehen hat, exakt niedergelegt. Es ist sogar festgehalten, wie die Aussprache der Kommandos phrasiert werden soll. Auch hier wieder lässt sich sagen, dass die Identifizierung des choreographischen und klanglichen Ablaufs von der Verfassung des Zapfenstreichs in der ZDv her erfolgt. Konkret heißt das, ein choreographisch-klangliches Ereignis, gleich wie es seiner materiellen Faktizität nach beschaffen war, wird ein Großer Zapfenstreich gewesen sein, wenn befugte Menschen die choreographisch-klanglichen Elemente des Ereignisses mit den Verfassungselementen der ZDv 10/8 identifiziert haben. Einzig darauf kommt es an. Das inoffizielle Motto des Wachbataillons »Semper talis« (»Immer gleich«) erübrigt sich damit im Grunde. Der Anspruch des Wachbataillons, alle seine Performances in minutiöser Gleichheit zu absolvieren, ist nicht durch die Akkuratess der Ausführung eingelöst, sondern durch die befugte Identifizierung der Performance mit der Verfassung.

Über die Bestimmungen, welchen Personen bei welchen Gelegenheiten ein Großer Zapfenstreich zusteht, definiert die ZDv also Ort und Zeit des Gesche-

hens. Mithilfe der Definitionen werden dann die Eigenschaften des faktischen Geschehens identifiziert. Von den im Prinzip unendlich vielen Eigenschaften, die ein faktisches Geschehen hat, ist das natürlich nur eine kleine Auswahl, der Rest fällt als irrelevant ins Nirwana des aus staatlicher Sicht Inexistenten. Mit der ZDv ist die vollständige räumlich-sachliche Kohärenz der staatlichen Situation des Großen Zapfenstreichs hergestellt. Es werden abstrakte Raum-Zeit-Punkte installiert, die der Dynamik und der ereignishaften Lokalität des politischen Geschehens enthoben sind. Während es einem Kommandanten ohne Zweifel freisteht, ein Gebetslied anstimmen zu lassen, wann und wo immer es ihm angebracht erscheint, etwa im Kriegsgeschehen oder nach dem glücklichen Ende einer gefährlichen Truppenübung, liegt der Raum-Zeit-Punkt des Gebets im Rahmen des Großen Zapfenstreichs jenseits der zukünftigen Offenheit politischer Vorgänge. Dort würde eine zeitlich-sachliche Kohärenz mit dem politischen Ereignis genuin gestiftet. Hier aber wird eine staatliche Kausalität installiert, in der konkrete Bedingungen definiert werden, die den Großen Zapfenstreich und jedes einzelne seiner Elemente quasi verwaltungstechnisch auslösen.

Mit diesem Definieren von Bedingungen bringt der Staat den an sich kontingenten und zukunfts-offenen Lauf der Dinge unter seine Kontrolle. Das Definieren der Bedingungen ist der entscheidende Punkt. Völlig unwichtig hingegen ist, dass die in der ZDv genannten Personen irgendwie bedeutsame politische Figuren sind. Wenn zum Beispiel in der ZDv unter den definierten Personen auch »beim Eintritt von R.B. in den Ruhestand« stünde, wäre eben ein weiterer staatlicher Raum-Zeit-Punkt definiert. Wie wichtig oder unwichtig R.B. dann ist, spielt keine Rolle, relevant ist nur, dass jenes Wesen als die in der Verfassung genannte Entität identifiziert wurde. Und ob es einen irgendwie bemerkbaren Zeitpunkt des Ruhestandsbeginns gibt oder ob diese Eigenschaft faktisch diffus bleibt – entscheidend ist allein, dass mithilfe der Definition in der Verfassung irgendeine Eigenschaft im Werdegang von R.B. als Ruhestandsbeginn identifiziert wird. Nicht dass die in der ZDv genannten Personen Amtsträger im Staat sind, macht sie zu einem Bestandteil der Verfassung des Großen Zapfenstreichs. Die ZDv macht sie zu einem Bestandteil der Verfassung des Großen Zapfenstreichs, indem sie sie be- oder vielmehr ernennt. Man darf sich die Verfassung nicht als eine Welt vorstellen, die in ihrem unbegrifflichen, evidenzgebenden Teil immer wieder neue Ästhetiken zuließe, von denen her die Interaktionslogik der Verfassungselemente beeinflusst und verändert würde. Die Verfassung definiert direkt die Verfassungselemente und ihre Logik.

Damit wird die Sphäre der politischen Welt übersprungen. Vermieden wird eine Bedeutungsoffenheit, in der in einer politischen Dynamik politische Bedeutsamkeit erst generiert werden könnte, wozu dann möglicherweise auch die Musik einen Beitrag leistet. Die staatliche Amtsträgerschaft ist aber keine politische Stätte, an der musische Vorgänge einen echten Eingriff in die Mechanik

der staatlichen Elemente machen. Sie greift durch auf die konkreten staatlichen Elemente selbst, indem sie diese Elemente und die Mechanik ihrer Interaktion definiert. Die Musik, die von der ZDv für den Großen Zapfenstreich vorge-schrieben wird, kann folglich nie eine vorkonkrete musische Sphäre sein, die zum Beispiel Einfluss darauf ausüben könnte, ob das Vorkommnis »Eintritt von R.B. in den Ruhestand« würdig ist, ein staatliches Element zu sein oder nicht. Der Große Zapfenstreich und andere staatliche Musik werden immer wieder in diese Richtung missverstanden. Es ist nicht die Musik des Großen Zapfenstreichs, die beliebige Personen als Verfassungselemente inszenieren o.ä. würde. Es ist schlicht die gänzlich unmusische Verfassungsprozedur der ZDv, die die Verfassungselemente definiert.

Was tut die Verfassung hier mit der Wirklichkeit? Dass eine staatliche Performance kausal in die Wirklichkeit eingreift, ist trivial, jedes Handeln tut das. Wir fragen, ob das Geben eines Verfassungselements in die Wirklichkeit eingreift, bevor es durch staatliches Handeln instantiiert wird. Das Identifizieren einer Eigenschaft, die in der Verfassung steht, an der Wirklichkeit scheint ja nur ein epistemischer Vorgang zu sein und kein Eingriff. Am Faktenstrom eines musikalischen Geschehens einen nach der Kleiderordnung der ZDv angezogenen Menschen mit Trompete in der Hand zu identifizieren, der die Trompetenstimme aus dem *Yorck'schen Marsch* von Beethoven spielt, um zu der Erkenntnis zu kommen, hier laufe der Große Zapfenstreich ab, nimmt doch nur wahr, was der Fall ist.

Wenn wir die Sache ontologisch analysieren, stellen wir allerdings fest, dass genau hier der springende Punkt liegt. Es gibt eine kategoriale Kluft zwischen dem, was der Fall ist, und dem, was als die Elemente des Großen Zapfenstreichs identifiziert und ausgesagt werden kann. Den Sprung über die Kluft nennen wir identifizierende Propositionalisierung.

Die basalste ontologische Entität ist, dass an einem bestimmten Raum-Zeit-Punkt etwas der Fall ist.⁷ Der Punkt ist eine Einzelheit mit einer Wie-Qualität. Ich bezeichne das als Sachverhalt. Wenn wir dieses Wie identifizieren und aussagen wollen, kommt eine prädikative Aussage der Form »a ist F« zustande. F ist eine Eigenschaft, die an einem Individuum, oder landläufig gesagt: einem Ding a instantiiert ist. »Das ist ein Soldat der Ehrenformation«, »Dieser Sound ist die Trompetenstimme des *Yorck'schen Marsches*«, »Dieses Geschehen ist der Große Zapfenstreich«, derartige Sätze benennen an Individuen bestimmte Eigenschaften. Mit den Propositionen sind wir aber über den basalen Sachverhalt schon hinausgegangen. Der Sachverhalt enthält kein Individuum. Es gibt Klanggesche-

7 Diese und die folgenden ontologischen Analysen beruhen auf einer Sachverhaltsontologie, wie sie namentlich Armstrong ausgearbeitet hat: David Armstrong, Sachverhalte, Sachverhalte. A World of States of Affairs, übers. von Wolfgang Sohst, Berlin 2004.