

DIE MUSIKFORSCHUNG

72. Jahrgang 2019 / Heft 3

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)
Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad,
Andreas Münzmay und Dörte Schmidt

Inhalt

Christoph von Blumröder: Das Ende der Neuen Musik	201
Karl-Heinz Reuband: Die soziale Neustrukturierung des Opernublikums. Der Opernbesuch der städtischen Bevölkerung in den 1970er Jahren und der Gegenwart im Spiegel kommunaler Umfragen	214

Kleiner Beitrag

Matthias Pasdzierny, Daniel Röwenstrunk und Dörte Schmidt: Nationale Forschungsdateninfrastruktur, die Initiative NFDI4Culture und die Musikwissenschaft. Materielle und immaterielle Kulturgüter in einer nationalen Forschungsdateninfrastruktur	243
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Besprechungen

Shakespeare. Music and Performance (Schröder; 250) / C. Bertoglio: Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century (Friedrich; 252) / E. Neumayr/Lars E. Laubold: Dommusikarchiv Salzburg (A–Sd); E. Neumayr/Lars E. Laubold/ E. Hintermaier: Musik am Dom zu Salzburg. Repertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult (Poppe; 254) / A. Basso: Johann Sebastian Bach. Manuale di navigazione (Giuggioli; 255) / Historia de la música en España e Hispanoamérica. Band 4 (Kleinertz; 258) / J. Brandes: Ludwig Thuille und die Münchner Schule. Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts und die „Harmonielehre“ (Hofmann; 260) / H. Schon: Jacques Offenbach. Meister des Vergnügens (Wulff; 262) / J. Hemming: Methoden der Erforschung populärer Musik (Jahn; 264) / Jazz @ 100. An alternative to a story of heroes (Jahn; 266) / Der Kunst ausgesetzt. Beiträge des 5. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik 21.–25. Oktober 2015 in Berlin (Herr; 268) / Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik (Jahn; 270) / Salvatore Sciarrino. „Vanitas“. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Tradi-

tionen (Schick; 272) / Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne (Wißmann; 275) // Cl. Monteverdi: L'incoronazione di Poppea (Haenen; 278) / J. S. Bach: Orgelwerke (Ladenberger; 282) / G. Fr. Händel: Hallische Händel-Ausgabe II, 7, 18, 27 und 28 (Jahn; 284)

Eingegangene Schriften	287
Eingegangene Notenausgaben	289
Mitteilungen	291
Tagungsberichte	293
Die Autoren der Beiträge	294

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 72. Jahrgang 2019 / Heft 3. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.

ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Universität Hamburg, friedrich.geiger@uni-hamburg.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 92,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 28,50. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

Anzeigenannahme: Anzeigenannahme: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: bastian@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 21 vom 1. Januar 2019

Beilagen: edition text + kritik, München

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Christoph von Blumröder (Köln)

Das Ende der Neuen Musik

Fast kann zuweilen der Eindruck sich aufdrängen, als sei der zeitliche Geltungsbereich, der dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts als kompositorische Leitkategorie und historiographische Beschreibungsgröße ineins etablierten, im deutschsprachigen Raum die musiktheoretische Reflexion bis in die 1970er Jahre weitgehend dominierenden Begriff der Neuen Musik im emphatischen Sinne zukam, anschließend nahezu unbemerkt zu Ende gegangen, wenn auch noch im 21. Jahrhundert im Blick auf aktuelle kompositorische Aktivitäten mitunter ohne den geringsten terminologischen Zweifel von ihm die Rede ist. Wurde nämlich in diesem Zusammenhang beispielsweise auf der Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Anfang April 2017 im Eröffnungsvortrag die Meinung vertreten, die Begriffe Neue Musik und „Gegenwartsmusik“ seien „heute ja durchaus synonym zu gebrauchen“¹, dann ist diese affirmative Äußerung freilich ganz im Gegenteil ein eklatantes Indiz für eine offensichtlich mehr oder minder unbewusste Preisgabe des erstgenannten, der in einer solch banalen Gleichsetzung jegliche musikhistorische Spezifik, die einst im 20. Jahrhundert ihm zugewachsen war, einbüßt und lediglich den ästhetisch belanglosen chronologischen Aspekt des Zeitgenössischen behält. In einem anderen Beitrag wurden zentrale ehemalige Kriterien wie etwa das namengebende Streben – beziehungsweise der nicht selten sogar postulierte Zwang – zur Innovation mit der Behauptung ignoriert, stattdessen gelte fraglos „offiziell zum Großteil in der Neuen Musik das Nebeneinander, das ‚Sowohl als auch‘. Es existiert eine kaum überschaubare Zahl ästhetischer Positionen, die inkompatibel sind“², um daraus die These abzuleiten, „die Werke der Neuen Musik“ aus den heroischen avantgardistischen Zeiten eines Anton Webern oder eines Karlheinz Stockhausen seien momentan in Konzerten kaum präsent, sondern nur mehr „Diskursgegenstand“, da „mit dem Klassik- wie dem heutigen Neue-Musik-Betrieb inkompatibel“³; nach dieser signifikant mehrdeutigen, sowohl besonderen als auch pauschalen Bezeichnungsvwendung findet wenig später in einem modischen Kontext allgegenwärtiger Diskurse der Begriff „Neue Musik“ mit den einseitigen Klischees „intellektuell, akademisch gelehrt und diskurserfahren“⁴ sich verknüpft. Und wurde während der besagten Tagung an einer wiederum anderen Stelle angesichts des eben bereits beschworenen willkürlichen „Pluralismus [...] (glücklicherweise) in der Neuen Musik im 21. Jahrhundert“ allerdings einschränkend „ein sehr eurozentrisches Denken“ moniert, insofern „die Neue Musik [...] in der Regel aus der westlichen Perspektive und von der westlichen musikalischen Entwicklung her beurteilt“⁵ werde, so zeigt

-
- 1 Jörn Peter Hiekel, „Unverrückbare Dispositive? Über Differenzen und Konflikte im Felde der Gegenwartsmusik“, in: *Clash! Generationen – Kulturen – Identitäten in der Gegenwartsmusik*, hrsg. von dems. (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 58), Mainz 2018, S. 10–29, hier S. 17.
 - 2 Johannes Kreidler, „Nebeneinander, Gegeneinander, Miteinander. Über ästhetische und diskursive Pluralität“, in: ebd., S. 72–80, hier S. 72.
 - 3 Ebd., S. 73.
 - 4 Ebd., S. 75.
 - 5 Sarah Nemtsov, „Wurzeln, Be-/Ab-/Entgrenzung und Osmose in der Neuen Musik“, in: ebd., S. 90–106, hier S. 91.

sich im kurioserweise erhobenen Vorwurf, der aus einer unbesonnen anmutenden, vielmehr gleichfalls einem aktuellen Trend gehorchenden interkulturellen Überdehnung des Begriffes sich ergibt, eine offenbar weitgehende Unkenntnis dessen spezieller theoretischer Provenienz und des daraus resultierenden konstitutiven Grundcharakters einer durch und durch mitteleuropäischen Prägung.

Denn anders als es gegen Ende des 20. Jahrhunderts einmal in einer widersprüchlichen, auf angeblicher Internationalität beharrenden Einlassung, die sämtliche methodischen Prämissen begriffswissenschaftlicher Forschung nicht zuletzt der prinzipiellen etymologischen Ausrichtung geradezu auf den Kopf stellte und dabei zudem in verquerer Logik von der Wort- in die Sachgeschichte abglitt, lexikalisch auszubreiten versucht wurde,⁶ entstand und figuriert der ursprünglich eng am Schaffen Arnold Schönbergs orientierte Begriff der Neuen Musik als ein spezifisch deutschsprachiges Konzept der Distanzierung von überkommenen, da ästhetisch verbraucht erachteten kompositorischen Konventionen mit der Zielsetzung einer der zeitgenössischen menschlichen Gefühlswelt adäquaten musikalischen Semantik, das kein verbales Äquivalent in anderen Sprachbereichen fand.⁷ Nirgendwo sonst gewann der Terminus eine selbst nur ansatzweise vergleichbare Bedeutung, wahrscheinlich auch da weder Paul Bekkers 1919 wegweisender Vortrag *Neue Musik*⁸ noch Theodor W. Adornos für den deutschsprachigen Raum seit den 1950er Jahren ungemein einflussreiche *Philosophie der neuen Musik*⁹ anderenorts mit einer Intensität wie in Deutschland, in der Schweiz und in Österreich rezipiert wurden. Paradigmatisch genügt hier die Erinnerung daran, dass Adornos Buch in der frühen Übersetzung Giacomo Manzonis unter offenkundiger Anpassung an eine in Italien bevorzugte Benennung zeitgenössischer Musik mit dem veränderten Titel *Filosofia della musica moderna* veröffentlicht wurde¹⁰ und ebenso in der relativ späten englischen Edition von Anne G. Mitchell und Wesley V. Blomster *Philosophy of Modern Music* hieß;¹¹ wenn Mario Bortolotto in seiner Abhandlung über die musikalischen Entwicklungen während der ersten beiden Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg *Fase seconda. Studi sulla nuova musica* ausnahmsweise sozusagen buchstäblich den deutschen Terminus ins Italienische übertrug,¹² dann war dieser Umstand einzig seiner von tiefer intellektueller Bewunderung getragenen persönlichen Verbundenheit mit Adorno geschuldet. Und ähnlich riskierten zwar Hans Hildenbrand und Alex Lindenberg bei ihrer Übersetzung ins Französische, die dort ungewöhnliche Originalformulierung nichtsdestoweniger dem Deutschen getreu zu erhalten, ohne indes mit ihrem wörtlichen Nachvollzug *Philosophie de la nouvelle musique*¹³ Schule zu machen. Exemplarisch für die an das Œuvre Arnold Schönbergs und Anton Weberns sowie gleichermaßen Igor Strawinskys anknüpfende serielle Musik in Frankreich spielte im Gegenteil in den Schriften deren französischer Statthalter Pierre Boulez der Terminus Neue Musik respektive nouvelle musique überhaupt keine Rolle. Stattdessen wurde im Zusammenhang mit der nach dem Zweiten Weltkrieg musikhistorisch einschneidenden, im Pariser Rundfunk angestoßenen kompositorischen Umwälzung, die freilich im

6 Vgl. Hermann Danuser, Artikel „Neue Musik“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 75f.

7 Siehe vom Verf. *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 12), München und Salzburg 1981.

8 Paul Bekker, *Neue Musik* (= Tribüne der Kunst und Zeit 4), Berlin 1919.

9 Tübingen 1949.

10 Turin 1959.

11 New York 1973.

12 Turin 1969.

13 Paris 1962.

Unterschied zur seriellen Praxis nicht auf die Zwölftontechnik der Schönberg-Schule rekurrierte, für die neuartige Studioarbeit mit elektroakustisch gespeicherten sowie empirisch zu modifizierenden Klängen und Geräuschen von Pierre Schaeffer 1948 die Bezeichnung *Musique concrète* – ein Gegenentwurf zur tradierten vokal-instrumentalen, im Hinblick auf das erklingende Resultat abstrakten Partiturokomposition – lanciert,¹⁴ während François Bayle, dessen Schaffen eher vor dem Horizont der oft literarischen oder visuellen Anregungen und Natur-Vorstellungen programmatisch korrespondierenden Klangfarbenmusik Claude Debussys anzusiedeln ist, für das zugleich implizierte Primat des Hörens in einer bewussten Wechselwirkung mit den medial bedingten besonderen Realisations- und Rezeptionsmodalitäten die Theorie der *Musique acousmatique* seit 1974 detailliert entfaltet.¹⁵

Fast müßig erscheint darüber hinaus die Erwähnung, dass auch für den Protagonisten der jüngeren angloamerikanischen Musikgeschichte John Cage der originär deutschsprachige Begriff der Neuen Musik keine wesentliche Relevanz besaß. Vielmehr ineins mit einem durch Henry David Thoreau inspirierten anarchistischen Individualismus unter Verquickung mit einer recht eigenwillig angeeigneten und dergestalt – paradox ausgedrückt – durchaus subjektiven Zen-Objektivität akzentuierte er mittels einer metaphorischen Auffassung der experimentellen Aktion das Unvorhersehbare als die zentrale ästhetische Charakteristik seiner angestrebten „Experimental Music“ 1955; „here the word ‚experimental‘ is apt, providing it is understood [...] simply as of an act the outcome of which is unknown“.¹⁶ Nur sehr vereinzelt benutzte Cage auch den Ausdruck „new music“, den er in einer eher unspezifischen Verbindung mit dem ihm dabei anscheinend vorschwebenden allgemeinen Begriff eines bislang nicht vorhandenen außergewöhnlichen Sachverhaltes zum Beispiel 1957 aufrief, zur Umschreibung eines lediglich sekundären herkömmlichen Definitionsmerkmales für ein experimentelles Ergebnis, dessen Konformität mit dem gemeinhin überlieferten Musikverständnis hingegen zahlreiche andere Menschen grundsätzlich in Frage stellten: „Many people [...] have given up saying ‚experimental‘ about this new music. Instead, they [...] question whether this ‚music‘ is music at all.“¹⁷ Beziehungsweise ähnlich erläuterte Cage anschließend die konstitutive Funktion des Magnetophons für die von Schaeffer inaugurierte elektroakustische Musik: „magnetic tape was used not simply to record performances of music but to make a new music that was possible only because of it“.¹⁸

Dass demgegenüber Karlheinz Stockhausen am tradierten emphatischen Begriff der Neuen Musik als einem entscheidenden kompositorischen ebenso wie ästhetischen Qualitätsmaßstab unverbrüchlich festhielt und daraus zusätzlich eine historische Legitimation auch der eigenen Arbeit gewann, lässt eindrucksvoll die Heftigkeit erkennen, mit der er in passagenweise höchst polemischen Formulierungen 1985 die Überlegungen zurückwies, die Hans Heinrich Eggebrecht – obwohl nach eigener Bekundung nicht völlig ohne Skrupel – den Stichwörtern Neue Musik und Ästhetik gewidmet hatte. Eingedenk einer damals nicht länger verbreitet zu beobachtenden Aufbruchsstimmung, wie sie die Neue Musik sowohl zu Beginn des 20. Jahrhunderts als auch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geprägt hatte, vertrat Eggebrecht die Ansicht, „daß man in der großgeschriebenen Neuen Musik

14 Siehe Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris 1952.

15 Siehe François Bayle, *Musique acousmatique. Propositions... ..positions*, Paris 1993.

16 John Cage, „Experimental Music: Doctrine“, in: ders., *Silence*, London 1968, S. 13–17, hier S. 13.

17 Ders., „Experimental Music“, in: John Cage, *Silence*, London 1968, S. 7–12, hier S. 7.

18 Ebd., S. 8f.

einen Begriff noch mitschleppt wie einen Sack, in dem nichts mehr drin ist“¹⁹, und hob außerdem zugunsten der schöpferischen Freiheit der Komponisten hervor, es habe die aus dem 19. Jahrhundert herrührende normative „Musikästhetik [...] ihre Rolle ausgespielt (zusammen mit dem Schönen als zentraler Kategorie von Kunst)“.²⁰ Abgesehen von der puren Selbstverständlichkeit, die man der zuletzt zitierten Aussage nicht heute erst bescheinigen möchte, mutet die Diagnose der Inhaltsleere des Attributs neu für die Musik einer überwiegenden Mehrheit der zur Mitte der 1970er Jahre ins Rampenlicht gerückten jüngeren Komponistengeneration, die von Teilen der Publizistik mit dem Schlagwort einer Neuen Einfachheit etikettiert wurde, durchaus plausibel an, während Stockhausen allerdings allem Anschein nach sämtliche Darlegungen Eggebrechts mit der ihm eigenen Egozentrik ausnahmslos allein auf sich selbst in einem speziellen geschichtlichen Kontext bezog. Unter Rückverweis auf die nazistische Diffamation und Verfolgung, der gemäß „ganz bestimmte Neue Musik – nicht einfach alle zeitgenössische Musik – verdammt und verboten, und die Komponisten [...] aus dem Land gejagt“²¹ worden seien, sowie unter Einschluss verschiedener vergangener und gegenwärtiger Angriffe auf das eigene Schaffen unterstrich Stockhausen somit einerseits den Charakter des Verfemten und Widerständigen, der „Neue Musik, *zu* Neue Musik, die unerwünschte Neue Musik“²² auszeichne – ein politischer Aspekt, der in der Geschichte dieses Begriffs indes nicht von Anfang an dokumentiert war, sondern erst im weiteren Verlauf unter den Einwirkungen diverser Diktaturen namentlich in der Sowjetunion und zumal im Nazi-Deutschland zu einer Konstante erwuchs –, um mit vorwurfsvoller Implikation eines ethischen Gesichtspunktes fortzufahren, wenn nun auch Leute wie Eggebrecht „den Unterschied nicht mehr sehen zwischen Neuer Musik – geistig, technisch, sozial – und zeitgenössischer Musik, fragt man sich, wozu so viele gelitten, immer wieder Nein gesagt und trotz allem weitergemacht haben“.²³ Andererseits ist es unverkennbar, dass Stockhausen die Ablehnung einer musikästhetischen Gängelung als Missachtung des eigenen Werkes falsch verstand, als die nächste der „Kapitulationen“ eines einstmaligen Sympathisanten Neuer Musik, um mit harscher militaristischer Metaphorik zu enden: „Ihr Eggebrechts seid die letzten Überläufer. – Karge Landschaft der Neuen Musik, verbrannte Erde der Ästhetik!“²⁴ (Das Vokabular entbehrt nicht einer gewissen Brisanz, wenn man an später gegen Eggebrecht erhobene Beschuldigungen einer möglichen Beteiligung an Kriegsverbrechen denkt²⁵).

19 Hans Heinrich Eggebrecht, „Komponieren heute. Zur Ästhetik und Rezeption der Neuen Musik“, in: *NZfM* 146 (1985), H. 1, S. 4–7, hier S. 6b.

20 Ebd., S. 7a.

21 Karlheinz Stockhausen, „Protest gegen ‚zeitgenössische Musik‘“, in: ders., *Texte zur Musik 1984–1991*, Band 9: *Über LICHT, Komponist und Interpret, Zeitwende*, hrsg. von Christoph von Blumröder, Kürten 1998, S. 521ff., hier S. 521.

22 Ebd., S. 522.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 523.

25 Vgl. die Dokumentation eines Vortrags, gehalten von Boris von Haken am 17. September 2009 bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Tübingen „Holocaust und Musikwissenschaft: Zur Biographie von Hans Heinrich Eggebrecht“, in: *AfMw* 67 (2010), S. 146–163, mit einem Editorial Albrecht Riethmüllers auf S. 79. In der anschließenden internationalen Debatte blieb Eggebrechts Rolle umstritten; siehe „Der ‚Fall‘ Eggebrecht. Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013“, in: *Mf* 66 (2013), S. 265–269. Das seinerzeit angekündigte Buch *Musikwissenschaft und Holocaust* hat von Haken wohl infolge mangelnden Stoffs bis heute nicht vorgelegt.

Zugleich nimmt es wenig wunder, dass ebenfalls György Ligeti noch im Jahre 1999 am Begriff Neue Musik als einer ausschlaggebenden qualitativen Bezugsgröße kompositorischer Reflexionen keinerlei Zweifel aufkommen ließ, wobei er aktuell eine massive Gefährdung zum einen seitens der profitorientierten Kulturindustrie in einer vorwiegend auf banale Unterhaltung bedachten gegenwärtigen Gesellschaft erblickte, wenn er skeptisch konstatierte: „Was man heute ‚ernste‘ neue Musik nennt, hat keine soziale Funktion mehr“, sondern werde in ihrer einstigen „Autonomie [...], der große Musik (ich erinnere an Beethoven) ihre Existenz verdankt, [...] durch die Verflachung und Kommerzialisierung des Musikbetriebs, durch die Interessen der Musikindustrie und den eminenten Einfluß der Werbung bedroht“²⁶; die Orthographie des Adjektivs neu in Kleinschreibung ging vermutlich auf Constantin Floros zurück, der ein dem publizierten Text zu Grunde liegendes Gespräch redigierte, während die zusätzliche Klassifikation „ernst“ als ein Indiz der präzisierenden Reaktion auf einen offenbar schon vollzogenen Auflösungsprozess klarer begrifflicher Konturen bewertet werden muss. Zum anderen stellte Ligeti mit einem seine unmittelbare persönliche Betroffenheit spiegelnden „Bedauern“ fest, die von Pierre Boulez, György Kurtág, Conlon Nancarrow und ihm selbst vertretenen „Richtungen ‚ernster‘ neuer Musik“ verlören auch im gleichsam internen artifiziellen Wettbewerb „ständig an Bedeutung“ gegenüber manchen „Richtungen der Postmoderne“, zu denen er vorrangig „die Minimalisten“ und „die ‚Religiösen““ (hier allen voran wohl Arvo Pärt) zählte. Und jedenfalls verzichtete Ligeti augenscheinlich bewusst auf den Terminus Neue Musik bei der pessimistischen Konklusion, zwar könne er die voraussichtliche Entwicklung der „Musik im 21. Jahrhundert“ schwerlich prognostizieren, aber „befürchte, daß die Zukunft der funktionalen Musik gehören wird“.²⁷

Wie in Stockhausens zuvor skizzierter Polemik wird gleichermaßen bei Ligetis Äußerungen deutlich, dass beide sich regelrecht gezwungen sahen, den Begriff der Neuen Musik in einer ungemindert emphatischen Auffassung mit allem Nachdruck zu verteidigen, insofern er unübersehbar für ihr eigenes Schaffen noch eine uneingeschränkte kompositorisch-ästhetische Verbindlichkeit besaß, chronologisch parallel hingegen seine Gültigkeit der unangefochtenen Leitkategorie für die zeitgenössische Komposition im Allgemeinen eklatant eingebüßt hatte. Sucht man für solch ein hartnäckiges Festhalten am Begriff Neuer Musik nach einer einleuchtenden Erklärung, so ist es hilfreich das Faktum ins Bewusstsein zu rufen, dass zeitgeschichtlich betrachtet die Etablierung des Terminus zunächst vor dem Hintergrund der Katastrophe des Ersten Weltkriegs einschließlich der November-Revolution in Deutschland 1918 mit der daraus zuwachsenden Konnotation eines eindringlichen Startsignals vollzogen worden war und dann in einer historisch bedrückenden Analogie des fundamentalen Neuansatzes, der nach dem von der Nazi-Barbarei und den Gräueln des Zweiten Weltkriegs in Europa verursachten Traditionsbruch notwendig geworden war, die geradezu brennende Relevanz des Begriffs durch eine mitunter so genannte „zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik“²⁸, die infolge einer immens gesteigerten Radikalität der Innovationen manche Zeitgenossen sogar als deren eigentlichen Beginn einschätzten,²⁹ bekräftigt wurde.

26 György Ligeti, „Neue Musik und Zukunft“, in: ders., *Gesammelte Schriften 2*, hrsg. von Monika Lichtenfeld (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10, 2), Mainz 2007, S. 66.

27 Ebd.

28 Herbert Eimert, „Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik“, in: *Melos 27* (1960), S. 365–369.

29 Siehe Leo Schrade, „Herkules am Scheideweg“. Zur neuen Musik der Nachkriegsjahre“ (1963), in: ders., *De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, hrsg. von Ernst Lichtenhahn, Bern und Stuttgart 1967, S. 592–608.

Stockhausens und Ligetis Biographien waren in zwar individuell recht verschiedener, aber vergleichbar unentrinnbarer Weise von existentiellen Extremerfahrungen, die unerbittliche Diktatur und blutiger Krieg ihnen am eigenen Leibe zugefügt hatten, gezeichnet, und die psychisch daraus resultierenden unauslöschlichen Prägungen lieferten beiden wohl die Motivation, in der Hoffnung eines Aufbruchs aus tiefstem inhumanen Elend hin zu einer besseren menschlichen Zukunft unverzichtbar auf der Idee einer dezidiert der Erneuerung des Denkens, des Handelns und der Empfindung verpflichteten innovativen Musikkultur bis an ihr jeweiliges Lebensende zu insistieren.

Dass jedoch im Unterschied dazu für jene jüngere Komponistengeneration, die von einer solchen autobiographischen Nähe zum Zweiten Weltkrieg nicht mehr unmittelbar betroffen gewesen war, der Begriff Neue Musik im Verlaufe der 1970er Jahre seine buchstäblich wegweisende Bedeutung verloren hatte, ist ohne weitschweifige Explikationen evident. Exemplarisch dafür ließ Wolfgang Rihm bei seinem Debütvortrag während der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt – dem Selbstverständnis nach ein Forum kompositorischer Innovationen schlechthin – im Sommer 1978 verlauten, seine Generation müsse jetzt die polaren Attribute „alt“ und „neu“ überdenken als Sichtweisen, höchstens als Ausgangspunkte, nicht aber als Handlungsspielraum³⁰ der schöpferischen Tätigkeit. Assoziierte er dabei mit dem Begriff Neue Musik in erster Linie einen einengenden „Systemzwang“³¹, so dokumentierte sich darin freilich eine nicht vorurteilsfreie, einseitig technologische Auffassung im Banne der ihm überaus vertrauten, aber für die eigenen musikalischen Bestrebungen wahrscheinlich schier übermächtig erdrückend anmutenden seriellen Kompositionspraxis, womit die beabsichtigte Distanzierung nicht zuletzt aus einer persönlichen Abwehrhaltung heraus interpretiert werden darf. Nebenbei bemerkt erscheint es in diesem Zusammenhang außerdem ratsam, sich daran zu erinnern, dass anlässlich der Erfindung der Zwölftonkomposition Arnold Schönberg bekanntlich die klischeebelastete Rede von einem „System“ zu Recht relativiert und stattdessen neutraler von einer „Methode“, einem „*Modus* der regelmäßigen Anwendung einer vorgegebenen Formel“ gesprochen hatte;³² zutreffend auch für die serielle Handhabung, kennzeichnete sogar gleichlautend mit dem Ausdruck Formel Karlheinz Stockhausen sein seit 1970 bevorzugt angewandtes, mit einer basalen Melodie operierendes Verfahren der Formel-Komposition (ohne Schönbergs Aussage, auf die er sich gleichwohl hätte rückbeziehen können, nachweislich zu kennen). Rihm äußerte darüber hinaus in seinem Darmstädter Manifest einen prinzipiellen Zweifel am „Phänomen Innovation [...] in der Musik“ und plädierte stattdessen für eine „Neubewertung des Experimentellen“, indem er den bisher so qualifizierten „Umgang mit Material“ in das Postulat ummünzte: „Experimentell muß der Mensch selber werden, der mit dem Material umgeht.“³³ Wird damit eine entschiedene, in ihrer Plausibilität hier nicht des näheren zur Debatte stehende Subjektivierung gefordert, der zufolge der Komponist „eine experimentelle Existenz, die mit sich“ – das heißt mit ihren aktuellen Lebenserfahrungen – „experimentiert“³⁴, verkörpern soll, dann wird jedenfalls die Untauglichkeit des Terminus

30 Wolfgang Rihm, „Der geschockte Komponist“, in: *Ferienkurse '78*, hrsg. von Ernst Thomas (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 17), S. 40–51, hier S. 51.

31 Ebd., S. 40.

32 Vgl. Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch (= Gesammelte Schriften 1), Frankfurt a. M. 1976, S. 72–96, hier S. 75, Anm. 1.

33 Rihm, „Der geschockte Komponist“, S. 42f.

34 Ebd., S. 45.

Neue Musik für eine verbale Erfassung derartiger Intentionen deutlich, ohne dass Rihm dessen einstmaliger theoretischer Schlüsselstellung sich vollständig zu entziehen vermocht hätte. Denn bezeichnenderweise glückte die angestrebte Abgrenzung gegenüber der Tradition des Neuen insofern nicht vollends, als die von ihm alternativ ins Spiel gebrachte, wenngleich revidierte Kategorie des Experimentellen seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nichtsdestoweniger ebenfalls bereits in einer engen Beziehung mit der Begriffsgeschichte der Neuen Musik kursierte.

So verdient zur Erläuterung dieser bemerkenswerten Verflechtung die wahrscheinlich nicht allseits geläufige, jedoch musikhistorisch paradigmatische Tatsache hervorgehoben zu werden, dass Paul Bekker nicht nur mit seinem Vortrag *Neue Musik* im Jahre 1919 einen gewichtigen begriffsgeschichtlichen Akzent gesetzt hatte, sondern etwas mehr als ein Jahrzehnt später unter einer aus wissenschaftstheoretischer Sicht außergewöhnlich antizipativen problemgeschichtlichen Perspektive auch auf den naturwissenschaftlichen Terminus Experiment in einer Verbindung mit Arnold Schönbergs besonderem kompositorischen *Procedere* rekurrierte, in den einzelnen Werken bestimmte „Problemstellungen“ zu fixieren, um diese sodann einer jeweils speziellen „Lösung“ zuzuführen, womit „das Problem als solches [...] als bewegende Kraft“ zum produktiven Impuls des innovativen *Cœuvres* gerate zugunsten einer kritischen Überprüfung der überlieferten musikalischen Konventionen: „Das Experiment als solches wird zum Objekt der Gestaltung [...] als ruhelos bohrende, unaufhaltsame Kraft des Weiterfragens nach dem Sinn und der Gültigkeit überkommener Werte.“³⁵ Und wenn Pierre Schaeffer, der als ein ebenso verdienstvoller wie einflussreicher Exponent der *Résistance* nach dem Zweiten Weltkrieg mit Elan zur Reorganisation des Französischen Rundfunks beitrug, unter interdisziplinärer Kooperation mit Abraham A. Moles in einer betonten Analogie zur Naturwissenschaft die experimentelle Methode der ständigen empirischen Kontrolle der Theorie durch das konkrete kompositorische Versuchsergebnis zur Richtschnur jeglicher elektroakustischer Aktivitäten erhob und dem korrespondierenden Ausdruck experimentelle Musik zusammenfassend die Gesamtheit der damaligen Pionierarbeiten Pariser, New Yorker und Kölner Provenienz subsumierte, um diese im Rahmen einer zehntägigen Veranstaltung „*Première Décade Internationale de Musique Expérimentale*“ vom 8. bis zum 18. Juni 1953 in Paris mit ausgewählten Vorträgen und Konzerten öffentlich zu präsentieren³⁶, dann war damit ein Begriff kreiert, der seither vor allem in Frankreich während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine hohe Reputation genoss und in manchen Kreisen bis heute seine theoretische Faszination augenscheinlich kaum einbüßte. Noch jüngst wurde im Sommer 2018 eine Tagung der jetzigen Relevanz des Begriffs unter dem Motto „*Electroacoustic Music: Is it Still a Form of Experimental Music?*“ gewidmet,³⁷ wobei indes die Inhaltsangaben der im Programmbuch angekündigten Vorträge einerseits bestätigten, dass zwar die Verwendung der Bezeichnung Experiment hinsichtlich einer gängige Verfahren erweiternden Erprobung bislang unbekannter technischer Prozesse der Klangproduktion, -modifikation und -diffusion zur Erschließung neuartiger ästhetischer Wahrnehmungsdimensionen im elektroakustischen Arbeitsbereich, der unverändert durch einen hohen Innovationsgrad charakterisiert

35 Paul Bekker, „An Arnold Schönberg“, in: ders., *Briefe an zeitgenössische Musiker*, Berlin 1932, S. 57–67, hier S. 63.

36 Siehe den mit einer geraumen zeitlichen Verzögerung erschienenen Tagungsbericht *Vers une musique expérimentale*, hrsg. von Pierre Schaeffer (= *La Revue Musicale* 236), Paris 1957.

37 14. Konferenz des *Electroacoustic Music Studies Network* in Florenz vom 20. bis zum 23. Juni 2018, geleitet von Marc Battier, Leigh Landy und Daniel Teruggi, mit Programmbuch.

ist, partikular sich weiterhin aufrecht erhalten lässt. Andererseits jedoch kann von theoretischer Grundlagenforschung im Kontext der Anfangsphase einer revolutionären medienbasierten Musikpraxis, wie sie Schaeffer als Definitionskriterien einst vorgeschwebt hatten, mit Blick auf die kompositorische Situation im frühen 21. Jahrhundert, die mittlerweile renommierte Tendenzen wie insbesondere eine international vielfältig verzweigte musikalische Akusmatik und deren individuelle Synthesen mit der originär seriellen elektronischen Konzeption Kölner Prägung beherrschen, schlechterdings nicht länger gesprochen werden; der Ausdruck experimentelle Musik begegnet nunmehr im terminologisch laxen, von einer gewissen oberflächlichen Beliebigkeit gekennzeichneten Wortgebrauch für ungewöhnliche zeitgenössische Varianten live-elektronischer Improvisation, eigentümlicher Instrumentenkonstruktionen, elektroakustischer Performanz und Intermedialität sowie für nicht zuletzt poplarmusikalische Aneignungen wie Dubstep, Noise oder Techno.

Verloren mithin sowohl der seit dem Ersten Weltkrieg tradierte Begriff der Neuen Musik als auch korrespondierende Benennungen wie experimentelle Musik mit dem ausgehenden 20. Jahrhundert eine substantielle Bedeutung für die aktuelle Komposition, so erhebt sich heute die Frage, weshalb einige Chronisten und Akteure desungeachtet im nun schon zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts an der überkommenen Kategorie Neuer Musik unverdrossen festhalten. Ob dabei mit Bedacht entwickelte, gedanklich zwingende Motivationen ausschlaggebend sind, die von einer lediglich bequemen, infolge bloßer Verlegenheit geborenen Gewohnheit aus Mangel an einer alternativen Terminologie abweichen, wird überzeugend nicht ersichtlich, und allein die vordergründige Möglichkeit einer gewollten Teilhabe am begrifflichen Prestige der innovativen Notwendigkeit, um jüngste musikalische Bestrebungen als Fortsetzungen einer gloriosen Vergangenheit historisch zu legitimieren, erscheint indiskutabel. Vielmehr wäre nachvollziehbar zu entfalten, inwiefern essentielle Beweggründe der Erneuerung, wie sie im 20. Jahrhundert in einer unmittelbaren Konsequenz zweier Weltkriegskatastrophen aufgeworfen worden waren, mit einem vergleichbaren Gewicht ebenfalls im bisher durchlaufenen 21. Jahrhundert sich auffinden ließen, wird doch zumindest auf den ersten Blick im Rahmen der allgemein sich anbietenden kompositorischen Lage eine nachdrückliche Aufbruchsstimmung – vor welchem spezifisch musikalischen, sozialen oder politischen Horizont angesiedelt und unter welcher expliziter Zielsetzung auch immer verkündet – für wohl niemanden einleuchtend erkennbar. Denn das Ende der Neuen Musik reflektiert zugleich den Umstand, dass ein schier grenzenloser, zur Unübersichtlichkeit neigender Pluralismus, der vor einem vagen Umschlag in postmoderne Unverbindlichkeiten nicht gefeit ist, dem ehemaligen Leitbegriff, der meistens in der Vergangenheit mit einem rigiden Ausschließlichkeitsanspruch aufgetreten war und zuweilen zusätzlich einem eindimensional zugespitzten Fortschrittsdenken korrelierte, die sachliche Grundlage entzog. Der Synchronismus mehrerer kompositorisch eigenständig und relativ gleichberechtigt nebeneinander wirkender Generationen drängte ein zuvor überwiegend monokausales Geschichtsbild in den Hintergrund, insofern vielgestaltige Inhomogenität einerseits und der Begriff der Neuen Musik im emphatischen Sinne andererseits theoretisch unvereinbar sind, sondern im Prinzip einander gegenseitig ausschließen. In diesem Zusammenhang war es paradigmatisch, dass Wolfgang Rihm und ein paar sonstige deutsche Komponisten eher zweiten Ranges, die nur kurzzeitig unter der Parole Neue Einfachheit die Aufmerksamkeit einer etwas breiteren Öffentlichkeit genießen durften, trotz ihres mit nicht geringem rhetorischen Aufwand damals proklamierten Willens zur Verweigerung gegenüber den sogenannten Forderungen der Neuen Musik – einer vermeintlich gescheiterten Phase „euphorisch blinden

Neubeginns“³⁸ nach dem Zweiten Weltkrieg – indessen durch ihre vollmundig deklarierte „frische Reaktion auf die zum Teil recht verkalkte ‚Neue Musik‘“³⁹ keinen anderen großen, mit kohärenten inhaltlichen Konturen zu einer übergreifenden Funktion tauglichen kompositorischen Entwurf anstoßen konnten, der eine nächste musikhistorisch dominierende Strömung, die in ähnlicher Weise wie die jetzt negierte eine geschichtsphilosophische Untermauerung für sich hätte reklamieren können, zu erzeugen fähig gewesen wäre.

Die Diagnose, die Carl Dahlhaus parallel zu Rihms Vortragsdebüt seinerseits bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1978 erläuterte, wonach nämlich die „Prämisse, daß die Neue Musik aus repräsentativen Tendenzen bestehe, die sich zu einer linearen Entwicklung zusammenschließen lassen, [...] in der die eine Richtung die andere ablöst, sei es als Konsequenz oder als Umschlag ins Gegenteil“, Hand in Hand mit der „Unterscheidung zwischen einem Hauptstrom der Geschichte und einigen peripheren Traditionen, die sich darumlagern“, beide hinfällig geworden seien⁴⁰, gilt in diesem Moment erst recht. Und wenn Dahlhaus der zuletzt erwähnten Unterscheidung in einer Parenthese die schlichte Anmerkung hinzufügte, dass freilich „durch deren Preisgabe ein Zeithistoriker die Orientierung verlieren würde“⁴¹, dann hatte er damit unverblümt ein zentrales Problem erfasst, das augenblicklich nahezu dringlicher noch als damals sich zeigt und gar manchen Autoren dazu verleiten möchte, geradezu fast verzweifelt an den überlieferten Terminus Neue Musik sich zu klammern. Wie also beim Versuch einer musikwissenschaftlichen Erörterung der heutigen kompositorischen Gegebenheiten eine verlässliche historiographische Ausrichtung auffindbar wäre, ist zu einer entscheidenden Frage geworden, die ein Ausweichen nicht erlaubt, sofern man nicht resignieren und entweder von der Musikgeschichtsschreibung überhaupt Abstand nehmen will oder paradox die singuläre Kategorie Neuer Musik zu einem widersinnig aufgespreizten Begriff pluralistisch willkürlicher Entgrenzung umdefinieren möchte, um auf die Sekurität, die solch ein oberflächlicher „Beleg für eine Art Markencharakter“⁴² anscheinend gewährt, nicht völlig verzichten zu müssen. Doch wenn es triftig ist, dass ein Zeithistoriker profunde Anhaltspunkte benötigt, um der Aufgabe einer plausibel angeordneten Darstellung für signifikant erachteter geschichtlicher Phänomene und Ereignisse nachkommen zu können, dann darf man nicht vorschnell beim unumgänglichen, obgleich nicht leichten Unterfangen verzagen, methodische Auswege aus dem Dilemma aufzuspielen. Der nun seit ungefähr vier Dezennien herrschenden musikalischen Vielfalt angemessen wäre zunächst einmal ein historiographischer Ansatz gewissermaßen in bescheidener Neutralität, indem man der kompositorischen Diversität, die nicht länger einem sämtliche Einzelheiten konfliktfrei überwölbenden Einheitsbegriff sich subsumieren lässt, mit einer unvoreingenommenen, von keiner vorgefassten ästhetischen Meinung beeinträchtigten Einstellung durch die generelle Verwendung der zwar wenig spektakulären und

38 Manfred Trojahn anlässlich der Uraufführung seiner *Zweiten Symphonie* im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1978, S. 30a.

39 Hans-Jürgen von Bose, „Suche nach einem neuen Schönheitsideal“, in: *Ferienkurse '78*, S. 34–39, hier S. 39.

40 Carl Dahlhaus, „Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen“, in: ebd., S. 22–33, hier S. 32.

41 Ebd.

42 Wolfgang Seierl und Doris Weberberger, „Neue Musik – heute?“, in: *Neue Musik heute? Versuch einer Standortbestimmung. Texte von und zum Symposium von mica – music austria*, in Kooperation mit der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Wien Modern (23.–26. Oktober 2012), Wien 2014, S. 9–17, hier S. 9.

inhaltlich unspezifischen, aber immerhin den Aspekt der Aktualität terminologisch bewahrenden Sammelbezeichnung Musik der Gegenwart Rechnung trüge, ohne allerdings damit von vornherein ausschließen zu wollen, dass in einem darauffolgenden zweiten Schritt jene in der Vergangenheit bereits bewährten Untersuchungen einsetzen könnten, inwieweit in diesem allgemeinen Rahmen auch ohne eine alles überragende Leitidee sich aller Wahrscheinlichkeit nach trotzdem vorhandene Zusammenhänge, Folgeerscheinungen, Gegenbewegungen oder Brüche und damit zuvor nicht zu Tage getretene musikgeschichtliche Besonderheiten beobachten und adäquat zur Sprache bringen ließen.

Verdankte sich der Begriff Neue Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts den theoretischen Überlegungen einzelner hellhöriger Zeitgenossen, die bestimmte kompositorisch auffällige Tendenzen apperzipierten und zutreffend zu umschreiben suchten, um dabei – wie es dann erst im Weiteren sich des näheren erwies – für einen inzwischen wohl allseits anerkannten Hauptstrom der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts diesen überaus prägnanten Terminus zu etablieren (der freilich nicht als ein Epochenname missverstanden werden sollte), so unterschied er sich in Hinsicht auf seinen Ursprung, der synchron mit dem zu Bezeichnenden datierte, von anderen in der Musikwissenschaft und -publizistik geläufigen, jedoch retrospektiv gemünzten Ausdrücken, die einer historiographischen Orientierung dienen (wie Barock im positiven Gebrauch, Periodisierungen wie Generalbasszeitalter und Wiener Klassik oder der Begriff des romantischen deutschen Liedes, um hier nur einige zu nennen). Inwieweit aber nun für die gegenwärtige kompositorische Situation des frühen 21. Jahrhunderts eine vergleichbare zeitgenössische Prägung demnächst noch zu erwarten wäre, ob sie womöglich bislang unbemerkt schon erfolgte oder erst zukünftig ein späterer Chronist rückblickend eine solche ersinnen möchte, ist mehr als zweifelhaft. Denn anders als zum Beispiel das selbsternannte *Fin de siècle*, das eine Atmosphäre bürgerlicher Dekadenz ausgangs des 19. Jahrhunderts repräsentierte, und ebenso als der im Kontrast dazu hoffnungsvolle musikalische Anbruch des 20. Jahrhunderts scheint jedenfalls an dessen Ende die Millenniumswende, die im alltäglichen Leben durchaus mit Euphorie zelebriert wurde, im Bewusstsein der allermeisten Komponisten und damit gleichermaßen in deren Schaffen keinen nachhaltigen Eindruck und mithin in einer weiteren negativen Konsequenz keine offenkundigen Spuren in der musikalischen Terminologie hinterlassen zu haben. Vielmehr dürften auf interne kompositorische Faktoren gegründete zeithistorische Betrachtungen unabhängig voneinander im Konsens zur unstrittigen Feststellung gelangen, dass zur Jahrhundertmitte die elektroakustische Revolution eine weitaus fundamentalere Zäsur markierte, deren Auswirkungen weit in das 21. Jahrhundert sich erstrecken, insofern die damals eröffneten kreativen Perspektiven in ihrem gesamten Potential längst nicht ausgeschöpft sind. Hatte Karlheinz Stockhausen in der exemplarischen Fokussierung auf „eine Musik, die selbst denjenigen, die sie finden, die sie entstehen lassen, unheimlich, neu, unbekannt ist“, wobei für diese Arbeitsweise „das Experiment nicht etwas Vorläufiges, sondern eine permanente Bedingung ist“, im Jahre 1965 formuliert: „Die gute Tradition des Kölner Studios setzt Elektronische Musik gleich mit Neuer Musik“,⁴³ so bildet heute die Akusmatik eine die Jahrtausendwende überbrückende Fortführung. Zwar keinen alternativen Entwurf zum vokale, instrumentale und elektroakustische Bezirke vollständig umfassenden Begriff der Neuen Musik konstituierend, sondern vielmehr auf einen partikularen Bereich unter einem

43 Karlheinz Stockhausen, „Elektronische Musik und Automatik“, in: ders., *Texte zur Musik 1963–1970*, Band 3: *Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1971, S. 232–237, hier S. 234.

ähnlich innovativen stofflichen Gesichtspunkt eingegrenzt, gewährt die höchst laborierte Praxis und Theorie der akusmatischen Musik paradigmatisch eine besondere, musikhistoriographisch bisher weitgehend unterschätzte Orientierung, indem sie die von François Bayle immer wieder unterstrichene „Revolution des Klangs“ im Sinne der neuartigen medialen Fixierung manifestiert, dank der „er Gegenstand beziehungsweise sogar autonomes Material geworden ist“; diese unabänderliche Errungenschaft, dass also der „Klang, der von Natur aus ephemere ist (er ist das flüchtigste aller Phänomene), aber seither in seinem zeitlichen Verlauf detailliert und präzise festgehalten sowie folglich leicht untersucht und manipuliert werden kann“⁴⁴, wurde zur Basis einer nunmehr siebzugährigen kontinuierlichen musikalischen Tradition, die international einen Hauptstrom der aktuellen Komposition darstellt, harrt jedoch noch einer intensiven Beschäftigung seitens der akademischen Musikwissenschaft.

Darüber hinaus gilt es die begriffsgeschichtliche Singularität hervorzuheben, dass nach dem Zweiten Weltkrieg infolge des vom Streben nach einem radikalen Neuaufbau beflügelten kompositorischen Interesses an den Mikro- und Infrastrukturen der Musik, an den akustischen Elementen und deren grundlegenden Interdependenzen zahlreiche naturwissenschaftliche Analogien mit entsprechenden terminologischen Entlehnungen vorgenommen wurden, wie es im Vorhergehenden beispielhaft Pierre Schaeffers spezielle Konzeption der experimentellen Musik und Stockhausens eben zitierte Betonung der substantiellen Funktion des Experimentes – darin der Auffassung Paul Bekkers verwandt – erkennen ließen. Befand man sich in den damaligen 1950er Jahren in Übereinstimmung mit einer gesellschaftlich vorwiegend positiven Erwartung, die die modernen naturwissenschaftlichen Forschungen und Technologien einschließlich der Kernenergie als vermeintliche Garantien für eine Optimierung der allgemeinen Lebensverhältnisse begrüßte, so hat freilich seitdem zusammen mit der chronologischen Distanz zum Weltkriegsende, die mittlerweile erheblich angewachsen ist, auch der ehemals fast blinde Technikglaube die Wendung zu einer jetzt weit verbreiteten, geradezu diametral entgegengesetzten tiefgreifenden Skepsis erfahren. Und selbst wenn der Hinweis auf diesen zeithistorischen Kontext bei flüchtiger Lektüre vielleicht banal anmuten mag, sind damit genau betrachtet wesentliche externe Faktoren benannt, die in Europa während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konkrete Voraussetzungen des kulturellen Handelns abgaben und dergestalt ebenfalls die musikalische Komposition, Theorie und Terminologie in vermittelter Form beeinflussten. Ist allerdings die heutige Realität – ohne bestehendes eklatantes Unrecht und Leid leugnen und unzulässig verkleinern zu wollen – nicht derartig schwerwiegend wie direkt nach der Nazi-Barbarei und dem Weltkriegsende mit furchtbarem Elend verquickt und somit auch nicht entfernt vergleichbar in ihren humanen, ökonomischen und politischen Grundfesten erschüttert, dann verwundert es kaum, dass keine umwälzenden kompositorischen Konsequenzen einer Neudefinition sichtbar werden, zumal die Musik der Gegenwart schwerlich eine Bedeutsamkeit wie einst besitzt, als in der nicht nur durch den leiblichen, sondern ebenso durch einen geistigen Hunger gekennzeichneten Nachkriegsperiode gewisse zeitgenössische Werke wenigstens bei neugierig und frei gesonnenen musikalischen Enthusiasten auf ein starkes Nachholbedürfnis gestoßen waren. Damalige Neue Musik war sämtlichen ungünstigen äußeren Bedingungen

44 François Bayle, „Prinzipien der Akusmatik“ (2000), in: *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000-2003)*: ders., *L'image de son / Klangbilder. Technique de mon écoute / Technik meines Hörens*, zweisprachige Edition Französisch und Deutsch mit Klangbeispielen auf einer Compact Disc, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder (= Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit 8), Münster 2003, S. 3–29, hier S. 3.

zum Trotz in der zukunftsgerichteten Überzeugung ihrer Protagonisten, zur Verbesserung der menschlichen Existenz beizutragen, von einem unbändigen schöpferischen Optimismus beseelt, wie er heutzutage im Angesicht des Klimawandels, dadurch ausgelöster ökologischer Katastrophen und apokalyptischer Visionen mindestens teilweise spurlos verschwunden zu sein scheint; Stockhausen ging auf seinen christlichen Glauben gestützt in jener zurückliegenden „Zeit universeller Erneuerung“⁴⁵ aus „von der Gewißheit, daß die Menschheit in aller Vielfalt an dem einen Werk der Selbstvervollkommnung arbeitet“ und auch er daran durch „jede Erfindung, jede schöpferische Arbeit“ entschieden mitwirke,⁴⁶ und fast gleichlautend beschwor Iannis Xenakis unter Berufung auf die pythagoreische Überlieferung „die Bedeutung, die die Musik spielen kann bei der Vervollkommnung des Menschen durch seine schöpferischen Fähigkeiten“, mit dem ausdrücklichen Ziel der Hervorbringung einer „Menschheit [...], die ein stets wachsendes Wissen besitzt und von vollendeter Meisterschaft sein wird“.⁴⁷

Selbst wenn es zutrifft, dass ähnlich ambitionierte, mit spürbarer Begeisterung vorgebrachte musikalische Entwürfe im angebrochenen 21. Jahrhundert bislang nirgendwo sich entdecken lassen, insofern sie in einer Phase, die nach der früheren, primär während der 1950er Jahre mit musikgeschichtlich einmaliger Rapidität geschehenen Innovationsflut nun anscheinend retardiert, augenblicklich offenbar nicht gefordert sind, und dass außerdem nicht wie einst eine ganze Reihe prominenter lebender Komponistenpersönlichkeiten als charismatische Vorbilder, denen Jüngere nacheifern, figurieren – neben den im Vorigen bereits erwähnten darf in diesem Zusammenhang Olivier Messiaen als der vorerst letzte große Lehrer mit überragendem Einfluss hier nicht ungewürdigt bleiben –, so sollte man indessen vor einer pessimistischen Überzeichnung der derzeitigen Lage ins Negative sich hüten. Denn völlig abgesehen davon, dass die Produktion gelungener Musik auch ohne unmittelbar begleitende theoretische Kommentare und eine generalisierend untermauernde Terminologie wohl keineswegs grundsätzlich ausgeschlossen ist, kann doch der Zeithistoriker von einer äußeren Zugangsweise, die durch übergeordnete Begriffe gelenkt wird, zu einem inneren methodischen Ansatz umschwenken, der erklärtermaßen im Sinne einer Orientierung am Detail zunächst einmal isoliert auf einzelne bemerkenswerte musikalische Phänomene und Entwicklungen sich konzentriert, wie sie beispielsweise im mehrfach schon hervorgehobenen elektroakustischen Kompositionsbezirk unschwer sich auffinden lassen. Der durch die *Musique concrète* inaugurierte klangliche Empirismus und die von der Akusmatik dezidiert in den Mittelpunkt gerückte Ausrichtung der kreativen Tätigkeiten am Hörerlebnis haben für die Musik der Gegenwart faszinierende, in allen ihren Facetten kaum schon vollständig überschaubare ästhetische Dimensionen eröffnet, die in einer originär europäischen Tradition durch das jeweils individuell beträchtlich reiche Œuvre eines Denis Smalley, Jonty Harrison, Åke Parmerud, Ludger Brümmer und Hans Tutschku sowie in Übersee durch die kanadische akusmatische Musik von Gilles Gobeil oder Robert Normandeau repräsentiert werden, wobei nicht zuletzt dem semantischen Moment konstruktiv gebändigter Emotionalität vielfach eine besondere Rolle zuzukommen scheint.

45 Stockhausen, „Erfindung und Entdeckung“ (1961), in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 222–258, hier S. 258.

46 Ders., „An Stelle eines Vorworts“ (1960), in: ebd., S. 11ff., hier S. 13.

47 Mario Bois und Iannis Xenakis, „Das Gespräch vom 4. März 1966“, in: *Iannis Xenakis. Der Mensch und sein Werk*, Bonn 1968, S. 5–28, hier S. 17.

Allerdings bedarf es bei der Erfassung und anschließend exemplarisch auswählenden Beschreibung des im 21. Jahrhundert dominierenden kompositorischen Pluralismus einer beherzten Eigenständigkeit des agierenden musikwissenschaftlichen Subjektes mit dem Mut zum eindeutigen, zwar keinesfalls willkürlichen, aber aus einer durchaus persönlichen Überzeugung gewonnenen und begründeten Werturteil, wenn der musikhistoriographische Versuch einer ordnend-akzentuierenden Darstellung wenigstens ansatzweise glücken sollte, geschweige denn an ein Paradigma wie Paul Bekkers seismographischen Vortrag *Neue Musik*, der vor nunmehr einhundert Jahren eine lang nachhallende musikgeschichtliche Resonanz erzeugte, auch nur annähernd heranreichen möchte. Jedenfalls gibt es keinen einzigen stichhaltigen Grund, im Unterschied dazu heute auf jegliche eigene Einschätzungen zu verzichten und aus Scheu vor dem wohlfeilen Vorwurf fehlender Objektivität vor der klaren Äußerung einer schlüssigen Ansicht zurückzuschrecken, sofern man nicht von vornherein seine Auffassung anderen dogmatisch zu oktroyieren gewillt ist, sondern es vielmehr unternimmt, die eigenen Gedanken möglichst stringent und nachvollziehbar zu entfalten, um sie damit einer freien allgemeinen Diskussion anzubieten. Lebt doch alle Wissenschaft – auch die auf Musik bezogene – von der Auseinandersetzung und dem Wettbewerb origineller subjektiver Erkenntnisse und Argumente, aus deren gemeinschaftlicher Erörterung weiterführende fruchtbare Einsichten hervorgehen können, sofern man nicht verhehlt, dass jedwede aktuelle kompositorische Beobachtung, ästhetische Aussage und musikhistorische These gleichermaßen in Abhängigkeit von den Rezeptionsumständen und der Perzeptionsfähigkeit der involvierten Zeitzeugen relativiert werden muss, deshalb in der Regel von nachfolgenden Forschergenerationen auf ihre Plausibilität überprüft und nötigenfalls, wenn nichts dafür spricht, daran festzuhalten, revidiert oder ganz und gar verworfen werden wird, indem die vermeintlich objektive Wahrheit schimärisch und selbst retrospektiv mit Sicherheit niemals erreichbar ist.

Abstract

The term “Neue Musik” was coined for a special concept of fundamental musical innovation within Austro-German music theory of the early 20th century, and it found no terminological equivalent beyond the German language. Established by Paul Bekker with his lecture *Neue Musik* in 1919, composers such as Stockhausen or Ligeti embraced the term with its emphatic claim to innovation and new departures. However, one hundred years on the term “Neue Musik” is often used mainly as a synonym for any type of contemporary music. This article questions whether the term “Neue Musik” is still an appropriate framework for a current theory of musical composition. Not only have the specific musical circumstances changed within the course of the 20th century, but also the political and social conditions have altered drastically after two world wars which had given special impulses to those composers who strove for a new foundation of music after 1918 and 1945 respectively. This article argues that the age of “Neue Musik” has come to an end in the late 20th century, and thus it is now necessary to introduce alternative terminological concepts and methodical directions for music historiography.

Karl-Heinz Reuband (Düsseldorf)

Die soziale Neustrukturierung des Opernpublikums. Der Opernbesuch der städtischen Bevölkerung in den 1970er Jahren und der Gegenwart im Spiegel kommunaler Umfragen

1. Einleitung

Dass das Opernpublikum heutzutage besonders alt ist – älter als der Durchschnitt der Bevölkerung –, daran wird kaum mehr gezweifelt. Man kann sich unschwer des Eindrucks erwehren, wenn man sich in eine Opernvorstellung begibt und den Blick über das Publikum schweifen lässt. Und man kann es Besucher- und Bevölkerungsbefragungen entnehmen, wenn man die Altersstruktur der Opernbesucher mit der Alterszusammensetzung der Bevölkerung in Beziehung setzt. Nicht viel anders verhält es sich mit dem Besucherkreis klassischer Konzerte. Auch er ist überaltert, sogar noch etwas stärker als das Opernpublikum.¹

Die offene Frage ist nur, ob sich darin Verhältnisse widerspiegeln, die es schon immer gab, wie manche Autoren meinen,² oder ob es sich um ein neues Phänomen handelt, das aus einem Generationenwandel erwächst und längerfristig die Existenz des klassischen Musikpublikums und die Oper als Institution bedroht. Dass Jüngere ein anderes Bedürfnis nach Stimulation und Action haben als Ältere, sich mit zunehmendem Alter Bedürfnisstrukturen und Erfahrungen ändern und daraus eine vermehrte Wertschätzung klassischer Musik resultieren kann, steht außer Zweifel.³ Die Frage ist nur, ob diese biographisch-alterungsbe-

-
- 1 Zum Durchschnittsalter des Opernpublikums in Köln und Nordrhein-Westfalen vgl. Karl-Heinz Reuband, „Wie hat sich das Opernpublikum in den letzten Jahrzehnten in seiner sozialen Zusammensetzung verändert? Eine Analyse am Beispiel der Kölner Oper“, in *Sociologia Internationalis* 51 (2013), Heft 2, S. 231–266; ders., „Konstanz und Wandel in der Sozialstruktur des Opernpublikums. Ein Langzeitvergleich auf der Basis von Publikumsbefragungen in Nordrhein-Westfalen von 1979 bis 2012“, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2013*, hrsg. vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Essen 2013, S. 409–422. Zum Durchschnittsalter des Publikums klassischer Konzerte in jüngerer Zeit vgl. u. a. Andreas Heinen: *Wer will das noch hören? Besucherstrukturen bei niedersächsischen Sinfonieorchestern*, Wiesbaden 2013, S. 50; Karl-Heinz Reuband, „Das Kulturpublikum im städtischen Kontext. Wie sich das Opernpublikum von anderen Kulturpublika unterscheidet“, in: *Oper, Publikum und Gesellschaft*, hrsg. von dems., Wiesbaden 2018, S. 143–194, hier S. 164. Was den Vergleich mit der Bevölkerung angeht, muss man die untere Altersgrenze der üblichen Opernbesucher, die bei ca. 16 oder 18 Jahren liegt (von Kinder- und Jugendaufführungen mal abgesehen), zum Maßstab für die Bestimmung der Altersuntergrenze der Gesamtbevölkerung nehmen. In nicht wenigen Publikationen wird stattdessen in unrealistischer Weise die Untergrenze bei 0 oder 10 Jahren angesetzt.
 - 2 Vgl. u. a. Uwe Friedrich, „Klassik in der Krise? Einer neuen Studie zufolge stirbt das Theater- und Opernpublikum aus“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 3.3.2010 <http://www.deutschlandfunkkultur.de/klassik-in-der-krise.1013.de.html?dram:article_id=170218>; Zugriff 30.4.2019); Peter Stangl, „Warum die Jüngeren in Klassik-Konzerten wegbleiben und wie wir die Jüngsten neugierig machen“, in: *Aviso. Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst in Bayern* 2 (2014), S. 10–15, hier S.11.
 - 3 Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1992, S. 188; zum Stellenwert von musikalischen Erfahrungen vgl. auch Peter Hartmann, *Lebensstilforschung. Darstellung, Kritik und Weiterführung*, Opladen 1999.

zogene Veränderung ausreicht, um das Phänomen altersspezifischer Ausdifferenzierung zu erklären.

In der Vergangenheit war es weitgehend der Spekulation überlassen, welche Antwort man auf diese Fragen gab. Mangels entsprechender empirischer Erhebungen waren Analysen, die zur Klärung hätten beitragen können, lange Zeit schwer möglich. Erst in neuerer Zeit hat sich dies durch die (partielle) Replikation früherer Besucherstudien und die Einbeziehung von Bevölkerungsdaten in die Analyse geändert, und dabei zeigte sich: Der Altersdurchschnitt des heutigen Opernpublikums spiegelt kein Muster wider, das schon immer bestand. Vielmehr hat er sich im Lauf der Jahre erhöht, und dies in stärkerem Maße als es in der Bevölkerung geschehen ist. Während in Köln das Durchschnittsalter des Opernpublikums 1979/80 bei 39 Jahren lag, belief es sich 2004/05 auf 52 und 2013 auf 56 Jahre. Das Durchschnittsalter der Kölner Bevölkerung (18 Jahre und älter) stieg hingegen langsamer, im Vergleichszeitraum von 47 auf 49 Jahre. Der größere Teil der Veränderung auf Seiten des Publikums entfällt auf die Jahre zwischen 1979 und 2005, die Zeit danach ist durch einen weitaus langsameren Wandel gekennzeichnet. Ein ähnlicher Prozess lässt sich für das Opernpublikum in mehreren (Mehrparten-)Häusern Nordrhein-Westfalens zeigen.⁴

Und noch ein weiteres – geradezu paradox scheinendes – Ergebnis wurde bei näherer Betrachtung offenbar: Das Opernpublikum in den frühen Besucherbefragungen war im Vergleich zur Gesamtbevölkerung überproportional jung. Solange man die Altersangaben des Publikums auf der Ebene der einzelnen Erhebungen isoliert betrachtete, wurde man dessen nicht gewahr. Dies änderte sich erst, als die Befunde der unterschiedlichen Befragungen zusammen in die Betrachtung einbezogen und mit der Altersstruktur der Gesamtbevölkerung in Beziehung gesetzt wurden. Die Zahl der Befragten pro Erhebung war zwar klein und die Zahl der Opern beschränkt (es handelte sich in Köln z. B. nur um die Werke *Fidelio* und *Moses und Aron*), aber die Angaben der jeweiligen Erhebungen – einschließlich derer in Nordrhein-Westfalen – waren doch konsistent genug, um generalisierende Aussagen ableiten zu können.⁵

Man könnte zwar einwenden, dass lokale oder regionale Spezifika und potentielle Idiosynkrasien nicht ausgeschlossen werden können, zumal sich die Ausgangsbasis ausschließlich auf Opernhäuser in Nordrhein-Westfalen stützte und die Zahl der einbezogenen Aufführungen gering war. Doch dass sich darin verallgemeinerungsfähige Befunde widerspiegeln – dass Jüngere einst tatsächlich überrepräsentiert waren –, legen zwei bundesweite, repräsentative Bevölkerungsumfragen nahe, die aus der ersten Hälfte der 1970er Jahren stammen.

Dass es sich um Bevölkerungsumfragen und nicht um Besucherbefragungen handelt, hat den Vorteil, eine Stichprobe der Besucher als Gesamtheit – quer über die verschiedenen Aufführungen hinweg – abzudecken. Besucherumfragen erfassen demgegenüber nur einen

4 Reuband, „Wie hat sich das Opernpublikum verändert?“; ders., „Konstanz und Wandel“.

5 Die Ausgangsbasis für Köln bilden Erhebungen in zwei Aufführungen der Kölner Oper durch Jürgen Dollase und Koautoren sowie eine Aufführung in der Kölner Oper durch Michael Behr (die er in seine NRW-Studie einbezogen hatte). Dazu vgl. Rainer Dollase / Michael Rösenberg / Hans. J. Stollenwerk, *Demoskopie im Konzertsaal*, Mainz 1986; Michael Behr, *Musiktheater – Faszination, Wirkung, Funktion*, Wilhelmshafen 1983. Zur ersten (partiellen) Replikation der Studien in der Kölner Oper siehe Karl-Heinz Reuband, „Sterben die Opernbesucher aus? Eine Untersuchung zur sozialen Zusammensetzung des Opernpublikums im Zeitvergleich“, in: *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2003/2004*, hrsg. von Armin Klein und Thomas Knubben, Baden-Baden 2005, S. 123–138; zu einer weiteren (partiellen) Replikation zu späterer Zeit siehe Reuband, „Wie hat sich das Opernpublikum verändert?“; zur (partiellen) Replikation der Behr-Studie in NRW siehe ders. „Konstanz und Wandel“.

Ausschnitt: die Besucher der jeweiligen Aufführung. Je mehr Aufführungen in die Erhebung eingehen, desto eher kann verallgemeinert werden. Aber eine mehr oder minder repräsentative Repräsentation des Besucherkreises ist nur mit einem erheblichen Aufwand möglich, der sich auf einen längeren Zeitraum erstrecken muss. Ein weiterer Vorteil von Bevölkerungsbefragungen besteht darin, dass man die Besucheranteile in den sozialen Subgruppen – Personen mit unterschiedlichem Alter oder unterschiedlicher Bildung z. B. – bestimmen und ebenfalls untersuchen kann, welche Einflussfaktoren auf der Einstellungs- und Verhaltensebene über Besuch oder Nichtbesuch von Opern entscheiden.

Von den beiden Bevölkerungsumfragen aus den 1970er Jahren war eine speziell dem Opernbesuch gewidmet, die andere erfasste ihn lediglich isoliert im Kontext von Fragen zum Freizeitverhalten. Dies schmälert ihren Wert nicht, im Gegenteil, sie bietet gegenüber der anderen Studie die konkreteren Altersangaben und erlaubt differenziertere Aussagen. Die erstgenannte Studie, von Andreas Wiesand und Karola Fohrbeck aus dem Jahr 1974, in der Literatur oft auch als „Opernstudie“ titulierte,⁶ weist in ihrer Veröffentlichung keine Ausdifferenzierung der Besucheranteile nach dem Alter auf, sondern dokumentiert nur (in umgekehrter Prozentuierung) die – relativ grob gefasste – Alterszusammensetzung der Besucher. Aber der Befund ist eindeutig genug: Opernbesucher sind im Durchschnitt jünger als die Bevölkerung. In die gleiche Richtung gehen die Befunde der Erhebung aus dem Jahr 1972, in welcher der Opernbesuch im Kontext des Freizeitverhaltens erfragt wurde.⁷ Die Studie hat gegenüber der Wiesand/Fohrbeck-Studie den Vorteil, dass sie in der Veröffentlichung – neben einer Differenzierung nach unterschiedlichen sozialen Merkmalen – auch eine Unterteilung der Besucheranteile nach Alter ausweist.

Das Bild der Altersbeziehung, das sich aus ihr ergibt, ist relativ stimmig, wenn auch nicht ohne „Ausreißer“. Danach waren 7 % unter den 14- bis 21-Jährigen (die eine Art „Ausreißer“ mit atypisch niedrigem Wert darstellt) in den letzten zwölf Monaten in der Oper gewesen, unter den 22- bis 39-Jährigen 13 %, den 40- bis 59-Jährigen 11 %, den 60- bis 69-Jährigen 10 % und den über 70-Jährigen 6 %. Klammert man die jüngste Altersgruppe als Sonderfall aus der Betrachtung aus, bedeutet dies, dass der Anteil der Opernbesucher mit steigendem Alter mehr oder minder kontinuierlich abnimmt. Zwar belaufen sich die Unterschiede zwischen den Altersgruppen nur auf wenige Prozentpunkte, aber das Muster ist systematisch genug, um daraus eine entsprechende Beziehung ableiten zu können. Einzelne bundesweite Umfragen aus den 1960er Jahren – die freilich in ihren Veröffentlichungen auf einer eher globalen Ebene verbleiben und nicht konkret genug sind – legen nahe, dass diese Altersbeziehung schon in den 1960er Jahren bestanden haben könnte. Heutzutage – so dokumentieren es übereinstimmend Erhebungen aus jüngerer Zeit – ist die Altersbeziehung eine andere: Je höher das Alter, desto weiter ist der Opernbesuch verbreitet. Nicht viel anders der Fall klassischer Konzerte: Während in den 1970er Jahren der Besuch eher unter den Jüngeren als den Älteren anzutreffen war, gilt heutzutage eine umgekehrte Beziehung.⁸

6 Andreas J. Wiesand / Karola Fohrbeck, *Musiktheater: Schreckgespenst oder öffentliches Bedürfnis?*, Mainz 1975.

7 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, *Gesellschaftliche Daten 1977*, Bonn 1978, S. 161.

8 Vgl. Karl-Heinz Reuband, „Die Neustrukturierung der Altersbeziehung kultureller Partizipation. Ein Langzeitvergleich bundesweiter Bevölkerungsumfragen, 1972–2016“, in: *Zeitschrift für Kulturmanagement: Kunst, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft* 1 (2018), S. 23–54. Dass die Opernbesucher womöglich schon in den 1960er Jahren im Durchschnitt jünger waren als die Bevölkerung, darauf deuten vereinzelt bundesweite Bevölkerungsumfragen aus den 1960er Jahren hin, so eine Umfrage des EMNID Instituts aus dem Jahr 1965 (allerdings in der Veröffentlichung nur mit verbalem Hinweis auf

2. Gelegenheitsstrukturen in Großstädten

Nun verfügt nur ein Teil der Bundesbürger an seinem Wohnort über ein Opernhaus oder ein Theater, in dem Opern aufgeführt werden. Während in kleineren und mittelgroßen Orten allenfalls ein Mehrspartenhaus existiert, in dem – neben Sprechtheater, Musicals oder Operetten – gelegentlich Opern aufgeführt werden oder Gastspiele auswärtiger Musik-Ensembles stattfinden, findet man in jeder Großstadt ein Opernhaus mit eigenem Ensemble und einem breit angelegten Spielplan.

Günstige Gelegenheitsstrukturen, wie sie durch ein Opernhaus am Ort bestehen, ermöglichen es Opernliebhabern, ihr musikalisches Interesse in Handeln umzusetzen. Und sie erlauben es, den weniger Interessierten Anreize zu setzen, um sich in eine Aufführung zu begeben. Es bedarf – so kann vermutet werden – einer weniger starken Motivation, sich in eine Aufführung zu begeben, wenn die Gelegenheiten günstig sind.⁹ Unter diesen Umständen wäre es denkbar, dass der Opernbesuch unter den Jüngeren (die Opern in der Regel weniger wertschätzen als Ältere)¹⁰ in Großstädten weiter verbreitet ist als in Orten kleinerer und mittlerer Größe. Andererseits gibt es in Großstädten gerade für Jüngere auch mehr Optionen der Freizeitgestaltung. Wer Neues erleben will, findet zahlreiche Alternativen. Dies könnte – so die Alternativhypothese – den Anteil Jüngerer unter den Opernbesuchern reduzieren und eine andere Altersbeziehung in Großstädten als in kleineren und mittelgroßen Städten bewirken.

Doch nicht nur Unterschiede in der Ebene der Gelegenheitsstruktur könnten Einfluss auf die Alterszusammensetzung nehmen. Auch Lebensstile können einen Anteil daran haben. Sie sind zwar von den Angeboten und den Gelegenheitsstrukturen nicht unabhängig, aber sie unterliegen ebenfalls einer Eigendynamik. Neue Lebensstile etablieren sich oft zuerst in Großstädten, ehe sie auf kleine und mittelgroße Orte hin diffundieren.¹¹ Wenn sich die Altersbeziehung des Opernbesuchs im Lauf der Jahrzehnte neu formierte und dies auch etwas mit den Lebensstilen zu tun hat, worauf einiges hindeutet,¹² dann könnte sich die Neuformierung in den Großstädten als erstes ereignet haben. Dann könnten sich dort

eine solche Beziehung, ohne entsprechende Zahlen und mit Zusammenfassung des Opern- mit dem Operettenbesuch), vgl. EMNID, „Freizeitaktivitäten, Veranstaltungsbesuch. Oper, Konzert, Theater, Kino, Operette, Ballett“, in: *EMNID Informationen*, Nr. 46, 1965, S. 2–5, hier S. 3. Was den Konzertbesuch angeht, so gibt es für Köln vereinzelte Hinweise für die 1970er Jahre auf der Grundlage von Besucherumfragen in Dollase et al., *Demoskopie im Konzertsaal*, desgleichen in der oben genannten bundesweiten Umfrage von 1972. In dieser sind es paradoxerweise die 14- bis 21-Jährigen (die im Fall des Opernbesuchs eine Art „Ausreißer“ darstellen und einen besonders niedrigen Wert aufweisen), die beim Konzertbesuch mit 13 % den höchsten Wert einnehmen. Die 22- bis 39-Jährigen haben hier einen Wert von 9 %, die 40- bis 59- und die 60- bis 69-Jährigen von 10 % und die Befragten 70 Jahre und älter von 9 %. Die Unterschiede sind insgesamt also minimal, vgl. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, *Gesellschaftliche Daten*, Tab. S. 161.

9 Selbst innerhalb einer Stadt macht es einen Unterschied für den Opernbesuch, wie weit jemand vom Opernhaus entfernt wohnt, vgl. Jörg Rössel / Michael Hölscher, „Wer geht warum in die Oper? Sozialstruktur und Motive des Opernbesuchs“, in: *Oper, Publikum und Gesellschaft*, hrsg. von Karl-Heinz Reuband, Wiesbaden 2018, S. 251–258, hier S. 252.

10 Vgl. Karl-Heinz Reuband, „Musikpräferenzen und Musikpublika“, in: *Musikleben in Deutschland*, hrsg. vom Musikinformationszentrum Bonn, Bonn 2019, S. 510–535.

11 Vgl. auch Claude Fischer, „Toward a subcultural theory of urbanism“, in: *American Journal of Sociology* 80 (1975), S. 1319–1341.

12 Reuband, „Neustrukturierung der Altersbeziehung“, S. 42ff.

womöglich bereits in den 1970er Jahren Verhältnisse entwickelt haben, die erst später bundesweite Geltung erlangten.

Mit anderen Worten: Es gibt mehrere Gründe, warum die Verhältnisse auf der städtischen Ebene nicht zwangsläufig mit denen auf der bundesweiten Ebene übereinstimmen müssen. Die Systematik könnte eine andere sein. Die Beziehungen könnten sich in der Art oder dem Ausmaß der Altersdifferenzierung unterscheiden, stärker oder schwächer sein, sich früher oder später vollzogen haben als in kleineren oder mittelgroßen Orten etc. Ungeachtet dessen gilt freilich auch, dass es angesichts der relativ spärlichen Datenlage und deren Beschränkung auf einzelne Jahre auf jeden Fall höchst wünschenswert ist, die empirische Basis für Analysen zu verbreitern – egal, ob es sich bei den Umfragen um bundesweite oder kommunale Umfragen handelt. Gewiss unterliegen regional beschränkte Umfragen der Gefahr lokaler Besonderheiten und Idiosynkrasien. Aber je mehr Studien trotz regionaler Heterogenität und Besonderheiten in ihren Befunden übereinstimmen, desto sicherer kann man sein, dass es sich um welche handelt, die nicht von lokalen und zeitspezifischen Zufälligkeiten allein bestimmt sind.

3. Kommunale Bürgerumfragen als Informationsquelle und ihre methodischen Eigenheiten

Für die 1970er Jahre liegen über die bereits genannten zwei Erhebungen hinaus keine weiteren bundesweiten Bevölkerungsumfragen mit Informationen zum Opernbesuch vor. Es gibt allenfalls aus der Markt- und Meinungsforschung Umfragen, in denen der Opernbesuch mit dem Besuch anderer Kultureinrichtungen – etwa des Theaters – in einer Frage zusammengefasst ermittelt wurde. Die Aussagekraft derartiger Fragen ist beschränkt. So in- struktiv die Befunde in mancherlei Hinsicht auch sein mögen¹³ – letztlich weiß man nicht, worauf sie sich beziehen: ob eher auf das Theater oder die Oper oder auf beides. Und man weiß nicht, welche Entwicklungen sich hinter den Veränderungen verbergen, ob es sich um parallele oder konträre Verläufe handelt. Denn auch, wenn der Besuch von Theater und Oper miteinander korreliert – wer häufig ins Theater geht, geht überproportional oft in die Oper –,¹⁴ so ist die Beziehung doch nicht perfekt. Infolgedessen sind unterschiedliche Entwicklungen und Zusammenhänge mit sozialstrukturellen Merkmalen denkbar, können sich Entwicklungsverläufe voneinander abkoppeln und unterschiedliche Richtungen einschlagen.

13 Vgl. für die 1970er Jahre Elisabeth Noelle-Neumann, *Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1976*, Wien / München / Zürich 1976, S. 52. Hier zeigt sich: Je jünger die Befragten sind, desto häufiger der Opern-/Theaterbesuch (zusammengefasst erfragt). Umfragen aus den 1990er Jahren und später – mit etwas anderer Fragekonstruktion, aber ebenfalls mit Bezug auf Opern-/Theaterbesuch (zusammengefasst erfragt) – weisen auf eine Neustrukturierung der Altersbeziehung hin. Danach verschiebt sich die Partizipation immer mehr zu den Älteren, eine Umkehr der Altersbeziehung bahnt sich an, vgl. dazu Karl-Heinz Reuband, „Der Besuch von Opern und Theatern in der Bundesrepublik. Verbreitung, Trends und paradoxe Altersbeziehungen“, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2014*, hrsg. vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Essen 2015, S. 359–374.

14 Der Opern- und der Theaterbesuch korrelieren eng miteinander, sind Bestandteil eines gemeinsamen Faktors, vgl. Karl-Heinz Reuband, „Teilhabe der Bürger an der Hochkultur. Die Nutzung kultureller Infrastruktur und ihre sozialen Determinanten“, in: *Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2005/06*, hrsg. von Alfons Labisch, Düsseldorf 2006, S. 263–283, hier S. 270 < www.uni-duesseldorf.de/Jahrbuch/2005>; Zugriff 30.4.2019.

Repräsentative Daten auf Umfragebasis zum Opernbesuch gibt es für die Zeit der 1970er Jahre über die genannten bundesweiten Erhebungen hinaus nur auf der kommunalen Ebene: in Form von Bürgerumfragen, die von den städtischen Ämtern für Statistik oder Stadtforschung (beide sind oft identisch) durchgeführt oder in Auftrag gegeben wurden. Die einzigen Städte, die bereits in den 70er Jahren in ihren Bürgerumfragen auch Fragen zum Besuch der Oper am Ort stellten und dies in einer Weise taten, welche den Opernbesuch als solches – nicht in Kombination mit dem Besuch anderer Kultureinrichtungen – erfasst, sind Hannover und Nürnberg.

Beide Städte zählen zu den Vorreitern der kommunalen Umfrageforschung in Deutschland. In Hannover kam es bereits 1969 zu einer ersten repräsentativen Bürgerumfrage, in Nürnberg 1971. Beide Städte bezogen relativ früh auch Fragen zur Nutzung der kommunalen Einrichtungen – darunter des Opernhauses am Ort – in ihr Frageprogramm mit ein. Und für beide liegen Befunde aus neuerer Zeit vor. Fehlt es auch an Daten aus der Zwischenzeit und ist auch die Frage zum Opernbesuch in ihrer Aussagekraft beschränkt – sie ermittelt lediglich global die Nutzung, geht auf weitere Details der Nutzung nicht ein –, so handelt es sich doch bei den genannten Studien um eine einzigartige Datenbasis: Für keine andere Stadt gibt es Umfragen mit Fragen zum Opernbesuch, die ähnlich weit zurückreichen und die einen ähnlich breiten Zeitraum abdecken.¹⁵ Dass mit den lokalen Bevölkerungsumfragen zwangsläufig nur der ortsansässige Teil des Publikums erfasst wird und das auswärtige Publikum ausgeblendet wird, tut der Analyse keinen Abbruch. Denn wie andere Analysen gezeigt haben, ähneln die einheimischen und auswärtigen Besucher einander in der sozialen Zusammensetzung. Man kann in dieser Hinsicht vom lokalen Publikum durchaus auf das Publikum als Ganzes schließen.¹⁶

15 Die Erhebung aus Hannover aus dem Jahr 1970 liegt nur in Form eines unveröffentlichten Berichts vor (Referat für Stadtentwicklung Hannover, *Hannover aus Sicht der Bevölkerung – Ergebnisse einer Repräsentativerhebung 1969/70*, Hannover 1970). Auswählte Ergebnisse auf der Ebene der Gesamtverteilung sind in Kurzform – ohne Differenzierung nach sozialen Merkmalen – in einer Ausgabe der Statistischen Mitteilungen der Stadt veröffentlicht (Statistisches Amt der Landeshauptstadt Hannover, „Theater in Hannover (Eine statistische Analyse)“, in: *Statistischer Vierteljahresbericht der Landeshauptstadt Hannover 70/2* (1971), S. 29–42). Dem Verfasser wurde der unveröffentlichte Bericht, aus dem im Folgenden zitiert wird, dankenswerterweise vom Amt für Statistik der Stadt Hannover zur Verfügung gestellt.

16 Besucherumfragen in der Oper, die etwas über die jeweilige lokale Herkunft der Besucher aussagen, liegen für Hannover aus den 1970er Jahren nicht vor. Es gibt dazu lediglich Angaben für die Besitzer eines Opern- und Schauspielhausabonnements. Von diesen wohnten 1973 70 % in Hannover (vgl. Statistisches Amt der Landeshauptstadt Hannover, „Die Abonnenten der Niedersächsischen Staatstheater GmbH nach Wohngemeinden“, in: *Statistischer Vierteljahresbericht der Landeshauptstadt Hannover*, Januar–Juni 1973, S. 56–59, hier S. 56). Für die jüngere Zeit liegen Angaben dazu aus einer Besucherumfrage im Opernhaus vor. Ihr zufolge lag der Anteil auswärtiger Besucher im Jahr 2015 bei 60 % (vgl. Institut für Kultur und Medienmanagement, *Besucherbefragung aus den Niedersächsischen Staatstheatern Hannover*, Berlin 2016, S. 12 (Manuskript)). Werte etwas über 50 % sind auch für andere großstädtische Opernhäuser typisch, vgl. Karl-Heinz Reuband, „Das Kulturpublikum im städtischen Kontext“, in: *Oper, Publikum und Gesellschaft*, hrsg. von dems, Wiesbaden 2018, S. 143–194, hier S. 161f.; Markus Lutz, *Besucherverbindung im Opernbetrieb*, Wiesbaden 2013, S. 290f. Ob sich einheimische und auswärtige Besucher in ihrer sozialen Struktur – etwa in Alter oder Bildung – unterscheiden, ist für Hannover ungeklärt, es gibt dazu keine Auswertungen. Nach Erhebungen an anderen Orten halten sich die Unterschiede in Grenzen. So gab es in eigenen Befragungen unter Kölner und Düsseldorfer Opernbesuchern im Jahr 2004 lediglich marginale Differenzen, denen zufolge die auswärtigen Besucher etwas älter als die einheimischen waren und etwas häufiger über eine höhere

Von Vorteil für die Analyse ist es, dass sich die beiden Städte in zentralen Charakteristika unterscheiden, in anderen – die für unsere Fragestellung bedeutsam sind – jedoch ähneln. Dies ermöglicht umso besser, lokale Besonderheiten und Gemeinsamkeiten des Opernbesuchs zu bestimmen. Die Unterschiede sind regionaler und politischer Natur: Die Städte liegen geographisch weit voneinander entfernt, in Bundesländern mit andersgearteten politischen Traditionen. Die Gemeinsamkeiten liegen in den kontextuellen Rahmenbedingungen, auf der Ebene der Ortsgröße und der kulturellen Infrastruktur: Beide Städte haben nahezu gleich viele (rund 530.000) Einwohner. Und beide verfügen über ein Opernhaus mit 1.200 bis 1.400 Plätzen, in dem nahezu täglich Operaufführungen stattfinden.

Die Umfragen stützen sich auf Zufallsstichproben der städtischen Bevölkerung ab 16 bzw. 18 Jahren und wurden als Mehrthemenumfragen durchgeführt, entweder mündlich face to face oder schriftlich-postalisch.¹⁷ Dass die Unterschiede im Befragungsmodus – face to face oder schriftlich-postalisch – einen nennenswerten Effekt auf die Antworten ausübt, ist nicht anzunehmen. Einschränkungen ergeben sich allenfalls dadurch, dass die Frageformulierungen von Erhebung zu Erhebung etwas differieren und der zeitliche Bezug nicht immer so konkret ist, wie es unter methodischen Gesichtspunkten wünschenswert wäre. Dies beeinträchtigt etwas den Vergleich, tangiert ihn aber nicht grundlegend. Die Zahl der Befragten liegt in den Erhebungen in der Regel zwischen rund 1.000 und 2.000. Die Teilnahmebereitschaft der kontaktierten Personen („Ausschöpfungsquote“ der Umfrage) ist als zufriedenstellend bis sehr gut zu bewerten.¹⁸

Von besonderer Bedeutung ist es, dass es sich bei den Erhebungen um Mehrthemenumfragen handelt, bei denen Fragen zur Kultur lediglich einen kleinen Teil des Frageprogramms darstellen. Dadurch ist die Gefahr einer thematischen Selbstselektion und Überrepräsentation Kulturinteressierter minimiert. Ein-Themen-Erhebungen, die allein die (Hoch-)Kultur zum Thema haben, unterliegen der Gefahr, bevorzugt die Kulturinteressierten zu rekrutieren und die kulturelle Partizipation in der Bevölkerung massiv zu überschätzen.¹⁹ Dass das Aus-

Bildung verfügten. In unseren Erhebungen unter Kölner Opernbesuchern im Jahr 2013 gab es diese Unterschiede nicht (vgl. dazu auch Karl-Heinz Reuband, „Der weite Weg zur Klassik. Der auswärtige Besucher von Oper und Konzert, das unbekannte Wesen“, in: *das Orchester*, Juli 2019. Zum Hannoveraner Publikum und seinem Sozialprofil siehe – auf der Basis ausgewählter Ergebnisse einer Besucherbefragung aus dem Jahr 2006 – Gunter Reus / Lars Harden, „Nicht auf verlorenem Posten. Entwicklungen des Zeitungsfeuilletons und Wünsche des Opernublikums an die Kulturberichterstattung“, in: *Oper, Publikum und Gesellschaft*, hrsg. von Karl-Heinz Reuband, Wiesbaden, S. 195–210, hier S. 205ff.

17 Eine besondere Variante schriftlicher Befragung kam in Nürnberg 1999 zur Anwendung: der Fragebogen wurde nicht postalisch zugestellt, sondern von freiwilligen Mitarbeitern des Amtes für Statistik zugestellt und wieder abgeholt.

18 Für die Befragungen aus den 1970er Jahren liegen in den Publikationen keine Angaben vor. In der Umfrage in Hannover lag 2011 die Ausschöpfungsquote (ohne Durchführung von Erinnerungsaktionen) bei 43 %, 2015 bei 36 %, in Nürnberg 1999 gar bei 61 % (was der persönlichen Zustellung der Fragebögen und Abholung geschuldet sein mag). In allen Fällen werden die Ausschöpfungsquoten, wie sie bei face to face oder telefonischen Umfragen in den Erhebungsjahren üblich waren und sind, überschritten. Von nennenswerten Verzerrungen in der sozialen Zusammensetzung gegenüber der Grundgesamtheit ist nicht auszugehen. Wie sehr die Umfrage die Grundgesamtheit reproduziert, kann man in der Regel den Berichten entnehmen, die einen Vergleich mit der Zusammensetzung der Bevölkerung nach Alter, Geschlecht (und z. T. auch Stadtteil) anstellen.

19 Vgl. zu den Effekten am empirischem Beispiel einer Erhebung in Leipzig: Rössel / Hoelscher, „Wer geht warum in die Oper?“, S. 248; zu den methodischen Problemen reiner Kulturumfragen aus neue-

maß kultureller Partizipation in der Bevölkerung etwas zu hoch angegeben wird, ist dennoch nicht ausgeschlossen: Manche Befragte neigen irrtümlich dazu, einen Besuch innerhalb des erfragten Referenzzeitraums zu verorten, der realiter länger zurückliegt. Diese Art der Datierung („telescoping effect“) ist kein Phänomen, das für Fragen zur Kulturnutzung spezifisch ist. Aber es dürfte angesichts der gesellschaftlichen Wertschätzung der Hochkultur bei dieser Thematik etwas weiter verbreitet sein und sozial erwünschte Antwortneigungen tendenziell begünstigen.

Angesichts der Datierungsprobleme und der möglichen Effekte sozialer Erwünschtheit sind die Angaben zum Opernbesuch innerhalb der letzten zwölf Monate (bzw. ein- oder mehrmals im Jahr), die im Folgenden die Berechnungsbasis darstellen, mit gewissen Unschärfen verbunden.²⁰ Gleichwohl sollte dies kein Grund sein, auf sie zu verzichten. Denn auch den Kreis der gelegentlichen, eher sporadischen Besucher, der sich in der Datierung mitunter etwas irrt, kann man durchaus noch zu den Operngängern zählen. Die Zahl derer, die mehrmals im Jahr eine Aufführung besuchen und am ehesten mit dem Publikum in Besucherumfragen vergleichbar sind (es handelt sich um die Mehrheit der jährlichen Besucher), liegt etwas niedriger.²¹ Angaben dazu, die einen Langzeitvergleich erlauben, stehen jedoch weder für Hannover noch für Nürnberg zur Verfügung, so dass wir uns im Folgenden mit den Angaben zum jährlichen Besuch begnügen müssen.

rer Zeit vgl. Karl-Heinz Reuband, „Die Bürger und die Kultur. Kommunale Umfragen zur kulturellen Teilhabe und ihre Probleme“, in: *KM. Das Magazin von Kultur Management Network* 134 (2018), S.40–46.

- 20 Der Opernbesuch in der Bevölkerung wird durchweg überschätzt, wenn man den Besuch innerhalb eines Jahres bzw. einmal im Jahr oder mehr als Maßstab wählt und mit den Besuchsstatistiken vergleicht. Am ehesten ergibt eine brauchbare Schätzung die Beschränkung auf Personen, die von sich sagen, mehrfach im Jahr in die Oper zu gehen. Sie entsprechen von ihrer sozialen Zusammensetzung auch am ehesten den Besuchern in Publikumsbefragungen. Vgl. Karl-Heinz Reuband, Partizipation an der Hochkultur und die Überschätzung kultureller Kompetenz. Wie sich das Sozialprofil der Opernbesucher in Bevölkerungs- und Besucherbefragungen (partiell) unterscheidet, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 32 (2007), S. 46–70; ders., „Entwicklungstendenzen und Struktureffekte kultureller Partizipation. Eine Analyse am Beispiel der Stadt Düsseldorf“, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16*, hrsg. vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Bielefeld 2016, S. 417–432, hier S. 422. Was die Neigung zu sozial erwünschten Antworten angeht, so ist diese in schriftlich-postalischen Befragungen gewöhnlich reduziert. Ob und wie sehr derartige Effekte bei Fragen zur Nutzung kommunaler Einrichtungen in face-to-face-Umfragen stärker wirksam werden als in schriftlich-postalischen Befragungen, ist bislang empirisch nicht geprüft worden.
- 21 Lediglich in den Nürnberger Umfragen aus den 1970er Jahren wurde nach der Häufigkeit des Besuchs gefragt. Danach waren 1972 5 % der Befragten „in diesem Jahr“ „einmal“ in der Oper, 14 % „mehrmals“, und 2 % verfügten über ein Abonnement. 1974 lagen die entsprechenden Werte bei 7 % – 11 % – 2 % und 1977 bei 9 % und 16 % (Abonnement in den mehrmaligen Besuch mit eingerechnet), vgl. Amt für Stadtforschung und Statistik, *Städtische Bühnen / Abonnentenbefragung Mai 1978*, Nürnberg 1979, S. 29, 35, 38, <<https://www.nuernberg.de/internet/statistik/umfrageergebnisse.html#23<>>; Zugriff 30.4.2019). Umfragen aus jüngerer Zeit und aus anderen Städten legen nahe, dass der Anteil der mehrmaligen Besucher unter den Besuchern inzwischen etwas niedriger liegen könnte, aber ob dies auch für Nürnberg oder Hannover gilt, muss offenbleiben. Vgl. die entsprechenden Zahlen in Karl-Heinz Reuband, „Kulturelle Partizipation als Lebensstil. Eine vergleichende Städteuntersuchung zur Nutzung der lokalen kulturellen Infrastruktur“, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2010*, hrsg. vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Essen 2010, S. 235–246, hier Tab. S. 239; Rössel / Hölscher, „Wer geht warum in die Oper?“, S. 249.

In Hannover waren Fragen zum Opernbesuch und zur Nutzung kultureller Einrichtungen erstmals 1970 in einer Umfrage des Referats für Stadtentwicklung enthalten.²² Zwei Jahre später folgte eine weitere Erhebung mit einigen Fragen dazu, diesmal durchgeführt vom EMNID-Institut.²³ In der Folgezeit blieb das Thema dann zunächst lange Zeit aus Erhebungen ausgespart: Zum einen, weil Umfragen in der Bevölkerung nur sporadisch stattfanden, zum anderen aber wohl auch, weil andere Themen mehr interessierten und Fragen zur Nutzung der lokalen Infrastruktur wenig bedeutsam schienen. Erst seit 2002 gehören Fragen zur Nutzung kommunaler Einrichtungen einschließlich des Opernhauses wieder zum regelmäßigen Bestandteil der Serie von Bürgerumfragen.²⁴

In Nürnberg ist die Situation für Langzeitvergleiche etwas ungünstiger als in Hannover. Die Zeit der 1970er Jahre ist durch Umfragen relativ gut abgedeckt (besser als in Hannover), die Gegenwart jedoch weniger gut. Die Fragen zum Besuch kommunaler Einrichtungen, einschließlich Oper, wurden in den 1970er Jahren zunächst in relativ dichter zeitlicher Abfolge gestellt (1972, 1974 und 1977).²⁵ Doch eine Forschungstradition entwickelte sich daraus nicht. Wenn später Fragen dazu gestellt wurden, dann mit einem veränderten Zeit- und Personenbezug, was die Vergleichsmöglichkeit beeinträchtigt.²⁶ An anderen Studien, auf die man ersatzweise zurückgreifen könnte, fehlt es: Umfragen, die außerhalb der statistischen Ämter in Nürnberg initiiert wurden, etwa im universitären Kontext – wie die renommierte Studie von Gerhard Schulze zur „Erlebnisgesellschaft“ –, verwenden andere Frageformulierungen.²⁷ Angesichts dessen muss man sich mit den Erhebungen begnügen, die verfügbar sind, untereinander eine annähernde Vergleichbarkeit bieten und zumindest Aussagen über die Struktur der Beziehungen und allgemeine Trends erlauben.

Die einzige Nürnberger Erhebung aus jüngerer Zeit, mit der man am ehesten einen Vergleich mit den früheren Jahren anstellen könnte, stammt von 1999. Im Vergleich zu den früheren Umfragen ist zwar der Zeitbezug ein anderer – statt von einem Jahr ist in der Umfrage von einem halben Jahr die Rede. Und statt vom Opernhaus ist von den „Städtischen Bühnen“ die Rede. Geht man aber davon aus, dass die Zahl der Besucher des Opernhauses

22 Referat für Stadtentwicklung Hannover, Hannover aus Sicht der Bevölkerung.

23 Vgl. Statistisches Amt der Landeshauptstadt Hannover, „Zur Theatersituation in Hannover“, in: *Statistischer Vierteljahresbericht der Landeshauptstadt Hannover*, April–Juni 1972, S. 84–89.

24 Vgl. Landeshauptstadt Hannover, *Repräsentativerhebung 2015. Gesamtergebnis und Vergleichsdaten aus früheren Erhebungen* (= Schriften zur Stadtentwicklung 124), Hannover 2016.

25 Amt für Stadtforschung und Statistik, *Städtische Bühnen / Abonnementbefragung Mai 1978*.

26 So wurde in Nürnberg in den 1990er Jahren nicht mehr – wie ursprünglich der Fall – der Opernbesuch innerhalb des letzten Jahres bzw. der letzten zwölf Monate erfragt, sondern der Besuch der *Städtischen Bühnen* innerhalb des letzten *halben* Jahres (vgl. z.B. Amt für Stadtforschung und Statistik, *Leben in Nürnberg. Ergebnisse der Wohnung- und Haushaltserhebung 1999*, Nürnberg 1999). In neueren Erhebungen ist sogar nur noch die Rede vom Besuch, den jemand aus dem *Haushalt* in den entsprechenden Einrichtungen im letzten Jahr tätigte (Amt für Stadtforschung und Statistik für Nürnberg und Fürth, *Bürgerbefragung. Wohnungs- und Haushaltserhebung. Leben in Nürnberg 2011*, Nürnberg 2011). Der Befragte ist damit implizit zwar eingeschlossen, aber eine individuelle Kalkulation des Opernbesuchs ist nicht mehr möglich.

27 Gefragt wurde hier nach den Einrichtungen, die man „in den letzten Jahren“ besucht hätte (Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*). Dies ohne weitere zeitliche Spezifikation zu tun, ist problematisch und für unsere Zwecke wenig brauchbar. Altersaufgliederungen zu diesen Fragen, die für unsere Zwecke von Interesse wären, sind zudem in der Publikation nicht enthalten.

ungefähr die Hälfte der Besucher der Städtischen Bühnen umfasst²⁸ und dass man den Einjahresbezug durch Verdoppelung des Halbjahresbezugs grob schätzen kann, dann kann man die vorliegenden Angaben mit der gebotenen methodischen Vorsicht in den Langzeitvergleich einbeziehen.

4. Das Beispiel Hannover

Was sind die Ergebnisse der Umfragen in Hannover, und was sagen sie über den Langzeitwandel aus? In der Umfrage von 1970 gaben 31 % der Befragten an, sie hätten im Jahr zuvor in Hannover die Oper besucht. 1972 äußerten sich 26 % in dieser Weise. Mehr als 40 Jahre später liegt der Wert bei 23 bzw. 24 %. Von 2002 an (als erstmals wieder Fragen dazu gestellt wurden) bis in die Gegenwart sind die Zahlen weitgehend stabil, liegen um die 24 %.²⁹ Im Vergleich zu anderen deutschen Städten, auch im Vergleich zu österreichischen Städten wie Wien, spiegelt sich in diesen Zahlen ein weit verbreitetes Muster kultureller Partizipation wider. Werte zwischen 23 % und 27 % sind für Großstädte in Umfragen nicht untypisch. Nur in Ausnahmefällen – wie im Fall von München oder Stuttgart – reichen die Werte an die 30 % heran.³⁰

28 1999 stellen die Besuche in der Oper 54 % der Besuche der städtischen Bühnen dar, vgl. Stadt Nürnberg, *Statistisches Jahrbuch der Stadt Nürnberg*, Nürnberg 1999, S. 197.

29 Landeshauptstadt Hannover, *Repräsentativerhebung 2015*, S. 82.

30 Reuband, „Kulturelle Partizipation als Lebensstil“. Die Werte sind vergleichbar denen in der Stadt Wien in der gleichen Zeit. Dort lag 2003 der Anteil derer, die im letzten Jahr die Oper besucht hatten, in der Bevölkerung bei 22 %. 1995 lag er bei 20 %. Vgl. IFES, *Leben und Lebensqualität in Wien*, Teilbericht Kultur, Wien 2003, S. 4. In den späteren Wien-Erhebungen, nunmehr durchgeführt vom Institut für Soziologie der Universität Wien, wurde der Opernbesuch leider nicht mehr erhoben. Zum Musiktheaterbesuch auf nationaler Ebene finden sich für Österreich Zahlen für die Jahre 1972, 1982 und 1989 (mit Werten zwischen 17 % und 21 %) zitiert bei Andreas Gebesmair, *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, Wiesbaden 2001, S. 233. Neuere Zahlen für Österreich auf nationaler Ebene sind abgedruckt bei Michael Huber, *Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*, Wiesbaden 2018, S. 141. Danach liegt der Anteil für den jährlichen Opernbesuch in der Bevölkerung bei nahezu 25 %. Damit überrundet er deutlich den bundesdeutschen Wert, der 2016 bei 10 % lag, vgl. Karl-Heinz Reuband, „Kulturelle Partizipation in Deutschland. Verbreitung und soziale Differenzierung“, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18*, hrsg. vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Bielefeld 2018, S. 377–393, hier S. 381. Allerdings liegen die von Huber genannten österreichischen Zahlen vermutlich zu hoch: Denn wenn man Ballett- und Tanzaufführungen zu den Opernaufführungen hinzuzählt, liegen die Jahreswerte – einer vergleichenden Eurobarometer-Umfrage der Europäischen Kommission zufolge – nicht höher als in der Huber-Studie (wie aufgrund der zusätzlichen Sparten zu erwarten wäre), sondern niedriger. Der Unterschied zwischen den beiden Ländern erweist sich in der Eurobarometer-Studie als minimal und weist für Österreich – entgegen einem weitverbreiteten Image – keine höheren Anteile aus. Der Eurobarometer-Umfrage aus dem Jahr 2013 zufolge hatten in Deutschland 20 % der Bevölkerung in den letzten 12 Monaten „Ein Ballett, eine Tanzaufführung oder eine Oper“ besucht, in Österreich 18 %, vgl. European Commission, *Special Eurobarometer 399, Cultural Access and Participation. Report*, Brüssel 2013, S. T1. Es gibt aus anderen Umfragen auch keine Hinweise dafür, dass die Österreicher für klassische Musik und Opern aufgeschlossener wären als die Deutschen, die Werte sind praktisch gleich, vgl. Karl-Heinz Reuband, „Musikalische Geschmacksbildung und Generationszugehörigkeit. Klassik-Präferenzen im internationalen Vergleich“, in: *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2002*, hrsg. von Armin Klein, Baden-Baden 2003, S. 5–17, hier S. 160.

Gemessen am Ausgangswert von 1970 hat sich in Hannover ein rückläufiger Trend des Opernbesuchs ereignet. Lag 1970 der Anteil der Opernbesucher bei 31 %, belief er sich 1972 auf 26 % und 2011 bzw. 2015 auf 23 % bzw. 24 %. Dem Rückgang der Besucherzahl entspricht ein Rückgang in der Zahl der Besuche. Dieser ist allerdings erheblich stärker als der Rückgang des Besucheranteils, wie ihn die Umfragen ausweisen: Zwischen 1969/70 und 2015/16 sank die Zahl der Besuche um mehr als die Hälfte. Lag sie (Opern, Operetten, Musicals und Ballett / Tanz zusammengefasst) in der Spielzeit 1969/70 bei 324.540 (darunter 248.580 Opernaufführungen), belief sie sich 2015/16 auf 155.473 (darunter 94.695 Opernaufführungen).³¹

Bedeutet der massive Rückgang der Besuchszahlen, dass die Umfragen die reale Entwicklung der Besuchspraxis nicht angemessen wiedergeben? Oder sind andere Einflussgrößen für die Diskrepanzen verantwortlich? Natürlich sind Effekte der Erhebung nicht prinzipiell ausgeschlossen: Die Frageformulierungen sind im Zeitverlauf nicht völlig identisch, der zeitliche Referenzrahmen differiert etwas. Für wahrscheinlicher halten wir jedoch eine andere Erklärung: In der gleichen Zeit, in der sich die Zahl der Besuche halbierte, hat sich ebenfalls die Zahl der angebotenen Aufführungen mehr als halbiert (aus welchen Gründen muss an dieser Stelle offen bleiben).³² Gab es in der Spielzeit 1969/70 304 Aufführungen im Opernhaus (davon 240 Opern), so waren es 2015/16 nur noch 166 (davon 104 Opern). Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, dass sich auch die Zahl der Besuche entsprechend stark reduzierte. Die Gelegenheiten zum Opernbesuch sind für Operninteressierte im Lauf der Zeit schlichtweg gesunken.

Reduziert sich das Angebot an Vorstellungen, so werden die Operninteressierten weniger Gelegenheiten und Anlässe zum Besuch haben, sie werden aber dadurch nicht notwendigerweise in ihrer Wertschätzung von Opern und klassischer Musik beeinträchtigt. Musikpräferenzen bleiben stabil, werden allenfalls in anderer Weise (z. B. durch das Hören von CDs oder andere Medien) befriedigt. Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass die Zahl der Operninteressierten und prinzipiellen Operngänger weniger von der veränderten Gelegenheitsstruktur beeinflusst wird als die Zahl ihrer Besuche. Die Operngänger werden – so vermuten wir – unter den veränderten Rahmenbedingungen seltener die Oper aufsuchen, aber

31 Deutscher Bühnenverein, *Theaterstatistik 1969/70*, Köln 1970, S. 12, 17; ders. *Theaterstatistik 2015/16*, Köln 2016, S. 49, 86.

32 Waren es in der Spielzeit 1969/70 304 Veranstaltungen, so waren es 1999/2000 234, 2010/11 191 und 2015/16 166. Der Rückgang ist längerfristig gesehen eher kontinuierlich als abrupt, wobei es offenbleiben muss, welche Ursachen dafür verantwortlich sind. Als Grund für die bundesweit rückläufigen Veranstaltungszahlen sind in der Vergangenheit u. a. genannt worden: Veränderungen der Tarifbedingungen (reduzierte Dienste der Orchestermusiker), Veränderungen in der Struktur des Opernbetriebs (Wechsel vom Repertoire- zum Stagionessystem), Ausbau von Kinderprogrammen (der Kräfte bindet). Vgl. u. a. Deutscher Bühnenverein, *Vergleichende Theaterstatistik 1949/1950–1984/1985*, Köln 1987, S. 8.; Arnold Jacobshagen, „Musiktheater“, in: *Musikleben in Deutschland*, hrsg. vom Musikinformationszentrum, Bonn 2019, S. 244–273, hier S. 266. Schaut man sich heutzutage den Spielplan von Hannover und Nürnberg an, fällt jedenfalls auf, dass nicht jeden Tag entsprechende Aufführungen stattfinden. An einem oder mehreren Tagen gibt es entweder keine Vorstellungen oder Vorstellungen für Kinder- und Jugendliche. Warum in Hannover und Nürnberg ein überproportionaler Rückgang im Vergleich zur Bundesrepublik als Ganzes stattgefunden hat, ist freilich ungeklärt. Desgleichen ist es eine offene Frage, wie sehr es eine Wechselbeziehung zwischen Veranstaltungszahl und Besuchszahl gibt: Inwiefern sinkende Veranstaltungszahlen auch eine Reaktion auf sinkende Besuchszahlen sind. Durch Reduktion der Veranstaltungszahlen ist es möglich, die Platzauslastung – die in der Kulturpolitik häufig als Qualitätskriterium gilt – konstant zu halten oder gar zu verbessern.

sie werden auf den Opernbesuch nicht notwendigerweise verzichten. Aus dieser Sicht ist die Widersprüchlichkeit der Befunde weniger paradox als es auf den ersten Blick scheint.³³

Dass es ungeachtet dessen auch einen schleichenden Erosionsprozess auf Seiten des Opernublikums gibt, kann gleichwohl nicht ausgeschlossen werden: So sank die Zahl der Besuche im Zeitraum zwischen der Spielzeit 1969/70 und 2015/16 stärker als die Zahl der Veranstaltungen. Und, wie erwähnt, dokumentieren ebenfalls die Umfragen längerfristig einen – wenn auch eher graduellen – Rückgang des Besucheranteils. Bundesweite Bevölkerungsumfragen (die allerdings den Besuch von Opern und Theater in einer Frage zusammen erfassen) legen ähnliche schleichende Entwicklungen nahe.³⁴

Wie man Tabelle 1 entnehmen kann, ist der rückläufige Trend des Besucheranteils, wie er sich in den Umfragen zwischen 1970 und 2015 abzeichnet, nicht auf eine einzige soziodemographische Gruppe beschränkt. Er findet sich bei Männern wie Frauen. Und er findet sich bei schlechter Gebildeten ebenso wie bei höher Gebildeten. Bei letzteren sogar noch etwas stärker: Lag der Anteil jährlicher Opernbesucher unter den Befragten mit Volks-/Hauptschulbildung 1972 bei 17 %, belief er sich 2015 auf 14 %. Unter den Befragten mit Realschulbildung sank der Wert von 39 % auf 16 %, und unter denen mit Fachoberschule, Abitur oder Hochschulbildung von 41 % auf 29 %.³⁵ Umgerechnet auf die Ausgangsbasis steht einem Rückgang um ein Fünftel auf Seiten der Befragten mit Volks- oder Hauptschulbildung ein Rückgang von mehr als 29 % auf Seiten der Befragten mit weiterführender Bildung (Realschule und mehr) gegenüber.³⁶

Dass sich die Bürger mit höherer Bildung verstärkt vom Besuch der Oper abgewandt haben könnten, legen auch die Ergebnisse von Besucherbefragungen im Opernhaus von Hannover nahe. Die eine Befragung von Besuchern der Oper und des Schauspielhauses wurde 2006 durchgeführt und umfasste mehrere Vorstellungen, gestreckt über einen Zweimonats-Zeitraum. Die andere fand nahezu zehn Jahre später – im Jahr 2015 – statt und schloss ebenfalls mehrere Erhebungen im Opern- und Schauspielhaus über mehrere Monate

33 Hätten wir aus den Umfragen nähere Angaben zur Besuchshäufigkeit (oder Publikumsbefragungen mit Fragen dazu), wüsste man mehr. Aber es fehlt an solchen Daten. Im Übrigen mag auch der Rückgang der Abonnentenzahlen einen Einfluss auf den Rückgang der Besuchszahlen ausgeübt haben. Denn Abonnenten tragen üblicherweise überproportional zu den Besuchszahlen bei.

34 Im Vergleich zu Hannover ist die Zahl der Besuche allerdings bundesweit weniger stark zurückgegangen, was seinen Grund auch in einem weniger starken Rückgang der Veranstaltungszahlen haben mag. Zur Entwicklung der Besucheranteile für Oper/Theater in der deutschen Bevölkerung (Oper und Theaterbesuch zusammengefasst in der Umfrage erfragt) siehe Reuband, „Der Besuch von Opern und Theatern“, S. 367. Was den Musikbetrieb und dessen Veranstaltungs- und Besuchszahlen im Langzeitvergleich angeht, so zählte man in der Spielzeit 1969/70 (noch ohne die ostdeutschen Bundesländer) bundesweit 10.706 Veranstaltungen (Opern, Operetten, Musicals und Ballett), mit zusammen 8.702.216 Besuchen. In der Spielzeit 1998/99 lag die Zahl der Veranstaltungen (nun unter Einschluss von Ostdeutschland) bei 14.776 und die Zahl der Besuche bei 9.451.999, in der Spielzeit 2015/16 lag die Zahl der Veranstaltungen bei 11.780 und die der Besuche bei 7.506.897. Dies entspricht einem Rückgang in der Veranstaltungszahl seit 1998/99 um 20,2 % und einem Rückgang der Besuchszahlen in etwa gleichem Umfang um 20,6 %. Vgl. die Statistiken in Deutscher Bühnenverein, *Theaterstatistik 1969/70*, S. 47; ders., *Theaterstatistik 1998/99*; ders., *Theaterstatistik 2015/16*, S. 255.

35 Berechnet auf der Basis der Prozentwerte der jeweiligen Subgruppen (Fachoberschule / Abitur sowie Fachhochschule / Hochschule) und ihrer Befragtenzahl in der Erhebung.

36 Die Bildungsbeziehung beim Rückgang ist keine lineare: Unter den Befragten mit Realschulbildung ist der Rückgang seit 1972 stärker ausgeprägt als unter den Befragten mit Fachoberschule, Abitur oder Hochschulbildung. Der Kontrast zu den Befragten mit niedriger Bildung bleibt freilich bestehen.

	1970	1972	2011	2015
Mann	26	23	20	20
Frau	34	29	26	28
Volks-/Hauptschule	18	17	15	14
Realschule	} 47	39	19	16
FOS, Abitur		} 41	27	22
Hochschule			30	33
Insgesamt	31	26	23	24

Basis: Bevölkerung mit deutscher Staatsangehörigkeit ab 16 bzw. 18 Jahren in der Stadt Hannover (1972: Hannover und drei angrenzende Gemeinden); Erhebungsmodus: 1970 und 1972 mündlich face to face, 2011 und 2015 schriftlich-postalisch; Zahl der Befragten: 1970=1513, 1972= 950, 2011= 3807, 2015 =1368

Frageformulierungen: 1970: „Ich habe hier noch einmal eine Liste. Darauf stehen verschiedene Einrichtungen, die man hier in Hannover besuchen kann. Welche dieser Einrichtungen haben sie schon einmal besucht?“ [Frage bezieht sich auf das Jahr 1969, Erhebung im November 1969–Januar 1970], 1972: „Haben Sie im Jahr 1971 das Opernhaus ... besucht?“ [Erhebung durch das EMNID Institut im Mai 1972]; 2015: „Im Folgenden ist eine Reihe von Einrichtungen und Veranstaltungsorten aufgeführt, die man hier in Hannover besuchen kann. Bitte kreuzen Sie diejenigen an, die Sie innerhalb der letzten 12 Monate besucht haben“ [Erhebung im September /Oktober 2015]

Quelle: (1970) Referat für Stadtentwicklung Hannover, *Hannover aus Sicht der Bevölkerung – Ergebnisse einer Repräsentativerhebung 1969/70*. Hannover 1970 (Manuskript); (1972) Statistisches Amt der Landeshauptstadt Hannover, *Zur Theatersituation in Hannover*, in: Statistischer Vierteljahresbericht der Landeshauptstadt Hannover, April–Juni 1972, S. 84–89, hier S. 88; (2011) Landeshauptstadt Hannover, *Repräsentativerhebung 2011* (= Schriften zur Stadtentwicklung 115). Hannover 2012, S. 12; (2015); Landeshauptstadt Hannover. *Repräsentativerhebung 2015* (= Schriften zur Stadtentwicklung 126), Hannover 2015, S. 181

Tabelle 1: Hannover: Besuch der Oper ein- oder mehrmals im Jahr in Abhängigkeit von Geschlecht, Bildung und Erhebungsjahr (Besucheranteil in Prozent)

gestreckt in die Untersuchung mit ein. 2006 verfügten von den Besuchern der Operaufführungen 69 % über Abitur oder Hochschulabschluss, 2015 lag der Anteil unverändert bei 69 %.³⁷ Bedenkt man, dass zwischenzeitlich das Bildungsniveau der Bevölkerung weiter gestiegen ist, so bedeutet diese Konstanz eine (leichte) Reduzierung der Überrepräsentation der höher Gebildeten im Opernpublikum.³⁸

37 Ähnlich die Werte für die höchste Bildungsqualifikation: 2006 hatten 50 % der Besucher ein Hochschulstudium, 2015 waren es ebenfalls 50 %. Vgl. Reuss / Harden, „Nicht auf verlorenem Posten“, S. 205; Institut für Kultur und Medienmanagement, *Besucherbefragung aus den Niedersächsischen Staatstheatern Hannover*, Tab. S. 13 (hier: Spalte Opernbesucher).

38 Klammert man aus der Berechnung die Schüler aus (= Personen, die noch oder noch nicht in schulischer Ausbildung sind), kommt man in Niedersachsen gemäß Mikrozensus für 2007 für Personen mit Fachhochschul- oder Hochschulreife auf einen Anteil von 22 %, 2012 von 26 % und 2017 von 29 %

Dass der Rückgang bei Personen mit weiterführender Bildung stärker ausgeprägt ist als in den anderen Bildungsgruppen, erstaunt, steht doch der Opernbesuch traditionell in einem engen Zusammenhang mit der Bildung: Je höher das Bildungsniveau, desto weiter verbreitet ist der Opernbesuch.³⁹ Natürlich könnte es sich im vorliegenden Fall um einen lokal- oder zeitspezifischen Sonderfall handeln. Auch könnte es sein, dass sich aufgrund des Zusammenhangs zwischen Bildung und Alter in dem Befund vor allem Veränderungen in den jüngeren Altersgruppen niederschlagen, es sich also weniger um einen Bildungs- als um einen Alterseffekt handelt.

Der Frage kann mangels verfügbarer Daten an dieser Stelle nicht nachgegangen werden. Aber aus anderen Erhebungen sprechen mehrere Hinweise dafür, dass das kulturelle Interesse und die kulturelle Teilhabe unter den höher Gebildeten in den letzten Jahren in der Tat stark gesunken sind, z. T. noch stärker als in anderen Bildungsgruppen. So ist nach bundesweiten Umfragen des Instituts für Demoskopie in jeder Altersgruppe die Wertschätzung klassischer Musik unter den besser Gebildeten überproportional zurückgegangen.⁴⁰ Desgleichen gibt es aus einer Analyse für Nordrhein-Westfalen Hinweise dafür, dass sich – gemessen an der Prozentpunktdifferenz – der regelmäßige oder gelegentliche Besuch von „Theater, Oper oder Schauspielhaus“ (eine Differenzierung nach Spielstätte ist nicht möglich) unter den Bürgern mit höherer Bildung stärker verringert hat als unter denen mit weniger hoher Bildung.⁴¹

Dass die Überrepräsentation der besser Gebildeten im Opernublikum, gemessen an der Bevölkerung in der Bundesrepublik, abgenommen hat, dafür gibt es im Vergleich der Jahre 1979 und 2012 des Weiteren Hinweise aus der eingangs erwähnten, von uns durchgeführten Opernstudie in Nordrhein-Westfalen. Ihr zufolge stieg der Anteil höher Gebildeter in der Bevölkerung stärker an als der entsprechende Anteil im Opernublikum. Dass die Kölner Opernbefragung kein vergleichbares Ergebnis erbrachte, mag dem spezifischen Beobachtungszeitraum – die Jahre zwischen 2004/05 und 2013 – geschuldet sein. Er ist nicht nur kürzer, sondern deckt auch nicht die Zeit des größten Wandels in der Alterszusammensetzung ab. Der größte Wandel in der Alterszusammensetzung, wie er sich in den Kölner Besucherbefragungen darstellt, liegt in Jahren davor. Wie es sich in dieser Zeit mit der Bildungszusammensetzung verhalten hat, musste aufgrund fehlender Vergleichsdaten ungeklärt bleiben.⁴²

vgl. Landesamt für Statistik Niedersachsen, *Statistisches Taschenbuch 2018*, Hannover 2018, S. 72 (eigene Berechnungen).

39 Vgl. u. a. Reuband, „Teilhabe der Bürger an der Hochkultur“; ders., „Entwicklungstendenzen und Struktureffekte kultureller Partizipation“.

40 Vgl. Tabellen in Steffen de Sombre, *Bildungsbürgertum und Massenkultur. AWA 2017*, Allensbach 2017 <<https://www.ifd-allensbach.de/awa/ergebnisse/2017.html>>; Stand 30.4.2019.

41 Danach ist in NRW unter den Bürgern mit Volks- oder Hauptschulbildung der Anteil derer, die „regelmäßig“ oder „gelegentlich“ das Theater, die Oper oder das Schauspielhaus besuchen, zwischen 1994 und 2015 von 34,1 % auf 26,4 % zurückgegangen, unter den Bürgern mit mittlerer Reife von 54,7 % auf 41,0 % und unter den Bürgern mit Fachhochschulreife, Abitur oder Hochschule von 73,8 % auf 58,2 %; vgl. Karl-Heinz Reuband, *Kulturelle Partizipation: Verbreitung, Struktur und Wandel. Eine Bestandsaufnahme auf der Basis repräsentativer Bevölkerungsumfragen für die Kulturpolitische Gesellschaft – Landeskulturbericht Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf 2016, Tab. auf S. 37. <<https://www.mfkjks.nrw/landeskulturbericht>> Zugriff 30.4.2019.

42 Die Opernbesucherbefragung in NRW erbrachte 1979 im Publikum einen Anteil von Personen mit Fachhochschulreife und mehr von 50 %, 2012 von 60 %. In der gleichen Zeit stieg in der bundesdeutschen Bevölkerung (für NRW liegen keine Daten des Mikrozensus für 1979 vor) der entsprechende

Dass sich der Stellenwert der Hochkultur und der Stellenwert klassischer Musik in der deutschen Gesellschaft (besonders unter den höher Gebildeten) verändert haben könnte, dafür gibt es – wenn auch bruchstückhaft – mehrere empirische Indizien. So erbrachten Inhaltsanalysen der Zeitungsberichterstattung für die Zeit ab 1955, dass die traditionelle Hochkultur in den Elite-Zeitungen (Frankfurter Allgemeine, Süddeutsche Zeitung) in der Gegenwart nicht mehr den Stellenwert wie in früheren Jahrzehnten einnimmt und die Populärkultur an Bedeutung gewonnen hat. Hinzu kommt (wie man den Tabellen entnehmen kann) ein relativer Bedeutungsverlust klassischer Musik gegenüber den anderen Künsten: Spätestens seit den 1970er Jahren wird in den Zeitungen den bildenden Künsten mehr Beachtung geschenkt als der klassischen Musik.⁴³

Des Weiteren legen die Selbstbeschreibungen von Angehörigen der Wirtschaftselite eine sinkende Wertschätzung der Hochkultur im Generationsgefüge nahe: Wer den jüngeren Generationen angehört, weist in seiner biographischen Selbstdarstellung seltener als die Älteren entsprechende Hinweise auf. Die Befunde der Untersuchung sind zwar bruchstückhaft und in ihrer Aussagekraft begrenzt⁴⁴ – aber sie könnten im Einklang mit den oben genannten Ergebnissen bedeuten, dass die Wertschätzung von Opern und klassischer Musik unter den höher Gebildeten und den gesellschaftlichen Eliten, den Angehörigen des Bildungs- und Wirtschaftsbürgertums (mithin den maßgeblichen Trägern des Opernbesuchs), im Lauf der Jahrzehnte an Bedeutung verloren hat. Träfe dies zu, so dürfte dies nicht ohne Auswirkungen sein auch auf den (möglichen) Stellenwert des Opernbesuchs als Mittel sozialer Distinktion.⁴⁵

Bildungsanteil von 8 % auf 30 %, vgl. Reuband, „Konstanz und Wandel“, S. 414. Für Köln siehe Reuband, „Wie hat sich das Opernpublikum verändert?“, S. 249.

43 Vgl. Susanne Janssen, Marc Verbood und Giselinde Kuipers, „Comparing cultural classification: high and popular arts in European and U.S. elite newspapers, 1955–2005“, in: *Lebensstilforschung*, hrsg. von Jörg Rössel und Gunnar Otte, Wiesbaden 2011, S. 139–168, hier Tab. S. 162ff.; Basis der Analyse ist die Berichterstattung in den Zeitungen als Ganzes einschließlich des Feuilletonteils. Eine Analyse des Feuilletons Jahren findet sich ebenfalls in Reus / Harden, „Nicht auf verlorenem Posten“ sowie in Ekkehard Jürgens, „Marke Feuilleton – Kulturausbau trotz Kriseneinschnitt“, in: *Starke Marken im Kulturbetrieb*, hrsg. von Armin Klein, Baden-Baden 2007, S. 221–238 (freilich in letzterem Fall ohne nähere Ausdifferenzierungen zum Thema Opern oder klassische Musik).

44 Es handelt sich nicht um eine Längsschnittstudie, sondern um eine Auswertung biographischer Selbstportraits von Personen unterschiedlichen Alters. Inwiefern sich darin neben Generationseffekten auch Alterseffekte widerspiegeln, ist eine offene Frage. Auch stellen sich die Befunde als etwas weniger eindrucksvoll dar, wenn man die Personen mit fehlenden Angaben aus der Berechnung ausklammert und neu prozentuiert. Zur Studie vgl. Michael Hartmann, „Wodurch gehört man dazu? Beobachtungen zur Kultur der deutschen Wirtschaftselite“, in: *Kultur für alle oder Produktion der „feinen Unterschiede“? Wozu kulturelle Bildung dient*, hrsg. von Karl Ermert, Wolfenbüttel 2012, S. 30–53.

45 Zum Umgang mit klassischer Musik / Besuch von Aufführungen mit klassischer Musik als herausgehobenes Mittel sozialer Distinktion vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982, S. 41, 142.

	1970		1972		2011	2015
16–29	39	16–20	31	18–29	19	17
30–44	29	21–44	26	30–44	18	18
45–64	31	45–59	28	45–64	26	26
65+	24	60–64	31	65–74	32	33
		65+	22	75+	23	29

Quellen: wie Tabelle 1. Die Altersangaben für die 30- bis 44-Jährigen im Jahr 1970, die im Bericht offensichtlich falsch ausgewiesen sind, wurden von uns unter Rückgriff auf andere Tabellen des Berichts, in denen eine Aufgliederung nach Alter enthalten ist, korrigiert.

Tabelle 2: Hannover: Besuch der Oper ein- oder mehrmals im Jahr nach Altersgruppen und Erhebungsjahr (Besucheranteil in %)

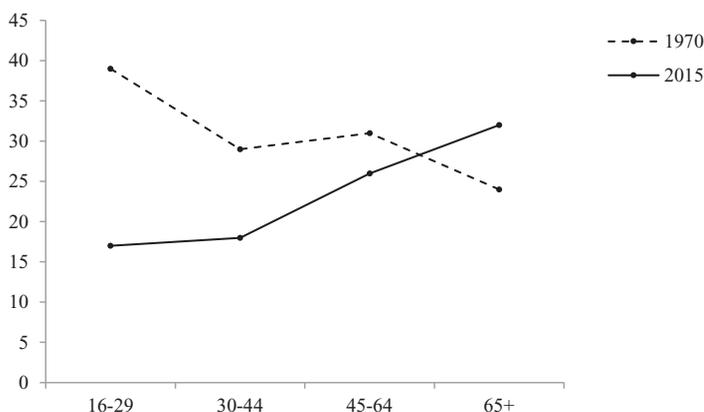
Von besonderem Interesse in unserem Zusammenhang sind die Altersbeziehungen und ihre Veränderungen. Die Alterskategorisierungen in den Veröffentlichungen zu den einzelnen Erhebungen differieren zwar zum Teil, aber man kann sie zu übergreifenden Kategorien neu zusammenfassen und dadurch Vergleichsmöglichkeiten schaffen. Im vorliegenden Fall ist für Hannover eine Zusammenfassung möglich in die Kategorie der unter 29-Jährigen, der 30- bis 44-Jährigen (bzw. der unter 44-Jährigen), der 45- bis 64-Jährigen und der Befragten 65 Jahre und älter. Es zeigt sich dann (vgl. Tabelle 2): 1970 ist der Opernbesuch unter den 16- bis 29-Jährigen am weitesten verbreitet. Die 30- bis 44-Jährigen und die 45- bis 64-Jährigen, die einander in der Verbreitung des Opernbesuchs ähneln, nehmen eine Mittelstellung ein. Den Endpol bilden die über 65-Jährigen. Sie sind es, die sich am seltensten in Operaufführungen begeben.

Die Erhebung von 1972 ergibt ein weniger klares Bild. Dies hat auch damit etwas zu tun, dass in der Veröffentlichung eine etwas andere Altersausdifferenzierung als 1970 gewählt wurde. Wie es sich mit den 16- bis 29-Jährigen verhält, die aus Gründen des Vergleichs mit 1970 von Interesse wären, kann man der Publikation aufgrund der anderen Kategorisierung leider nicht entnehmen. Sicher ist nur: die 45- bis 64-Jährigen unterscheiden sich kaum von den unter 45-Jährigen. Die über 65-Jährigen jedoch treten als die Altersgruppe mit der niedrigsten Beteiligung am Opernbesuch hervor. Der Opernbesuch stellt, daran gemessen, einmal mehr ein Verhalten dar, das überproportional häufig unter Personen in jüngerem und mittlerem Alter verbreitet ist.

Dass die Altersbeziehung nicht mehr so trennscharf ist wie noch zwei Jahre zuvor, könnte etwas mit zeitspezifischen Faktoren zu tun haben: So könnte z. B. ein anderes Publikum durch Operaufführungen angezogen worden sein und dies (vorübergehend) die Altersstrukturen modifiziert haben. Es könnte aber auch Zeichen für einen schleichenden Wandel sein, der die bisherigen Altersbeziehungen aufhebt und in neue Strukturen überführt. In einem solchen Fall würde sich in der Altersbeziehung ein Zwischenstadium zwischen der alten und der neuen Altersstruktur abbilden. Doch gerade für die Folgezeit – die 1970er, 1980er und 1990er Jahre –, in der sich die weitere Transformation vollzieht und die deshalb von besonderem Interesse ist, liegen keine Daten vor. Dementsprechend kann auch nicht

bestimmt werden, wann und in welchem Umfang sich der maßgebliche Wandel in den Altersstrukturen vollzog.⁴⁶

Wie stellen sich die Verhältnisse heutzutage dar? Wie man den Angaben für 2011 und 2015 entnehmen kann, hat sich in der Zwischenzeit eine deutlichere Altersbeziehung herausgebildet. Sie steht im Gegensatz zu der in früheren Jahren. Es gilt nunmehr: je älter jemand ist, desto häufiger ist der Opernbesuch. Und wenn man die Ausgangswerte von 1970 bzw. 1972 in den einzelnen Altersgruppen in neu gruppierter Weise mit denen aus dem Jahre 2015 in Beziehung setzt (eine annähernde Vergleichbarkeit unterstellt), erkennt man (vgl. dazu auch Abbildung 1): Während sich unter den Personen in jüngerem und mittlerem Alter der Opernbesuch reduzierte, hat er sich unter den Älteren (65 Jahre und mehr) erhöht. Die Altersbeziehung hat sich in ihr Gegenteil verkehrt, und nicht nur die Jüngeren, sondern auch die Älteren tragen dazu bei.



Zusammenstellung auf der Basis der Angaben in Tabelle 1.

Abbildung 1: Hannover: Besuch der Oper in den letzten zwölf Monaten bzw. ein- oder mehrmals im Jahr nach Altersgruppen und Erhebungsjahr (Besucheranteil in Prozent)

5. Das Beispiel Nürnberg

Wie sehr ähneln die Nürnberger Verhältnisse und Entwicklungen denen in Hannover? Den Umfragen zufolge hat sich zwischen den Jahren 1972 und 1974 der Anteil der Opernbesucher in der Bevölkerung praktisch nicht verändert, er scheint in den Folgejahren dann leicht gestiegen zu sein und 1977 mit 25 % einem Wert zu entsprechen, der dem von Hannover in dieser Zeit vergleichbar ist. Der Wert für 1999 (es handelt sich, wie zuvor erwähnt, um eine grobe Schätzung) unterscheidet sich davon nicht in nennenswertem Maße. Damit scheint insgesamt eher Stabilität als Wandel in diesen Jahren zu überwiegen.

⁴⁶ In der Untersuchung des Kölner Opernpublikums, die sich auf Erhebungen in den Jahren 1979/80, 2004/05 und 2013 stützte, zeigte sich, dass der größte Wandel in der Alterszusammensetzung – gemessen am Altersdurchschnitt – auf die Zeit zwischen 1979/80 und 2004/05 entfiel. Vgl. Reuband, „Wie hat sich das Opernpublikum verändert?“, S. 247. Für NRW lässt sich hingegen auch nach 2004 noch ein erheblicher Wandel bis 2012 konstatieren. vgl. ders, Konstanz und Wandel, S. 415.

Ein Vergleich mit den Jahren nach 1999 kann aufgrund der andersgearteten Frageformulierungen späterer Erhebungen leider nicht angestellt werden. Und damit bleibt offen, ob und wie sich der Anteil der Besucher weiter verändert hat. Aus den Besuchsstatistiken ist zumindest bekannt, dass in der Zeit, in der Umfragedaten vorliegen, die Zahl der Opernbesuche stark, um mehr als die Hälfte, gesunken ist und dass später sich nur noch wenig verändert hat. Ähnlich wie in der anderen Stadt lässt sich der Rückgang der Besuchszahlen nicht aus einem Rückgang der Einwohnerzahl herleiten.⁴⁷ Er geht vielmehr, wie in Hannover, mit einem starken Rückgang der Veranstaltungszahlen einher und dürfte primär daraus seine Dynamik herleiten.

So gab es in der Spielzeit 1969/70 281 Aufführungen (Oper, Operette, Musical, Ballett/ Tanz), 1998/99 waren es nur noch 168 und 2015/16 161. Parallel dazu sank die Zahl der Besuche: von 295.076 in der Spielzeit 1969/70, auf 138.508 in der Spielzeit 1998/99 und schließlich auf 136.423 2015/16. Dass gelegentlich – wie in jüngerer Zeit – die Besuchszahlen trotz sinkender Veranstaltungszahl zeitweise auch wieder steigen können, zeigt andererseits zugleich, dass von einer vollständigen Determiniertheit der Besuchszahlen durch die Zahl der Veranstaltungen nicht die Rede sein kann. Auch die jeweiligen Veranstaltungsangebote – seien es die Oper, die Sänger, Dirigenten oder Inszenierungen – können Einfluss auf die Nachfrage nehmen, ebenso wie spezifische Maßnahmen der Publikumswerbung (wie sich in der Vergangenheit bei Opernhäusern gezeigt hat). Entscheidender für unsere Fragestellung ist hier: Umgerechnet auf den Ausgangszeitpunkt (1969/70) beläuft sich der Rückgang in der Veranstaltungszahl (bis 2015/16) auf 43 % und der Besuchszahl auf 54 %.⁴⁸

Der größte Wandel entfällt auf die Zeit zwischen den 1970er und den 1990er Jahren. Und einmal mehr geht die Entwicklung der Besuchszahlen in dieser Zeit nicht konform mit der Entwicklung der Besucheranteile, wie sie die Umfragen ausweisen. Der Grund, so vermuten wir, dürfte der gleiche sein wie in Hannover: Die Reduktion des Veranstaltungsangebots beeinflusst die Besuchsfrequenzen der Opernbesucher, nicht aber den Anteil der Opernbesucher selbst. Die Opernliebhaber bleiben ihrer Praxis des Opernbesuchs treu, aber sie machen aufgrund externer Zwänge seltener davon Gebrauch. Welche Gründe für den längerfristigen Rückgang des Veranstaltungsangebots verantwortlich sind, muss – ähnlich wie in Hannover – offenbleiben.

Wie sich die Sozialstruktur der Besucher in den einzelnen Jahren darstellt und ob sie sich verändert hat, kann für Nürnberg in Bezug auf die Merkmale Geschlecht und Bildung nicht oder nur begrenzt geprüft werden. Die Angaben für Männer und Frauen fehlen in den Publikationen aus den 1970er Jahren, und in der Frage der Bildungszusammensetzung differieren die verwendeten Kategorien in den Erhebungsjahren. So wurde in den 1970er Jahren bei der Frage zur Schulbildung die Kategorie Berufsschule gleichgewichtig neben die

47 In Nürnberg lag die Bevölkerungszahl 1970 bei rund 480.000, bis 2014 war sie auf 501.000 gestiegen. Die Zahl der Einwohner mit deutscher Staatsangehörigkeit – sie stellen nahezu ausschließlich das Publikum – war hingegen leicht rückläufig: Sie sank von rund 443.500 im Jahr 1970 auf rund 408.000 im Jahr 2014 – was einem Rückgang um lediglich 10 % entspricht und nicht die Stärke des Rückgangs in der Zahl der Opernbesuche zu erklären vermag.

48 Vgl. Deutscher Bühnenverein, *Theaterstatistik 1969/70*, S. 12, 17; ders. *Theaterstatistik 1998/99*, S. 31, 54; ders. *Theaterstatistik 2015/16*, S. 57, 102; vgl. auch Stadt Nürnberg, *Statistisches Jahrbuch der Stadt Nürnberg 2000*, Nürnberg 2000, S. 189; ders. *Statistisches Jahrbuch der Stadt Nürnberg 2015*, Nürnberg 2015, S. 119.

Kategorien für die allgemeine Schulbildung aufgeführt und damit eine eindeutige Zuordnung unmöglich gemacht. In späteren Erhebungen wurde beides voneinander getrennt.⁴⁹

Ein Vergleich über die Zeit hinweg kann angesichts dessen lediglich auf der Ebene der höchsten Bildungskategorie, der Kategorie Abitur oder Hochschulbildung, in hinlänglich stringenter Weise angestellt werden (die anderen Bildungsgruppen sind der Vollständigkeit halber – ohne die „Berufsschule“ – gleichwohl in die Tabelle 3 mit aufgenommen).⁵⁰ Für die Befragten mit Abitur/Hochschulbildung zeigt sich: ihr Anteil liegt mit 40 % im Jahr 1972 auf praktisch dem gleichen Niveau wie in Hannover. In den Folgejahren sinkt er ab, beläuft sich 1974 noch auf 41 %, 1977 auf 37 % und 1999 auf 31 %.⁵¹

Damit scheint sich unter den höher Gebildeten ein sukzessiver Rückgang des Opernbesuchs vollzogen zu haben. Und dies – wie der Vergleich mit den Werten für die Bevölkerung als Ganzes („Gesamt“ in der Tabelle) nahelegt – in überproportionalem Maße. Inwieweit es sich um ein vorübergehendes Phänomen handelt oder um einen längerfristigen Trend, muss hier ungeklärt bleiben. Und ebenso muss ungeklärt bleiben, ob sich in den Veränderungen weniger ein Bildungs- als vielmehr ein Generationeneffekt niederschlägt: erwachsend aus der Tatsache, dass sich die höher Gebildeten überproportional aus den Angehörigen der jüngeren Generationen zusammensetzen und der Rückzug der Jüngeren aus dem Opernpublikum daher zwangsläufig auch Änderungen im Anteil der höher Gebildeten nach sich ziehen muss.⁵²

49 Unter diesen Umständen finden sich in der Kategorie Berufsschule sowohl Personen mit Volks- als auch Realschulbildung, eine Trennung ist nicht möglich.

50 Der Besucheranteil bei den Befragten, die in der Veröffentlichung mit „Berufsschule ausgewiesen“ sind, liegt 1972 bei 15 %, ist also eher der Kategorie „Volksschule“ (mit 11 %) als der Kategorie mittlere Reife (mit 29 %) angenähert. Ähnlich die Situation 1974 und 1977, wo der Besucheranteil in der Kategorie Berufsschule bei 14 % bzw. 18 % liegt. Dass 1977 und 1999 der Besucheranteil unter den Befragten mit Volksschulbildung höher liegt als 1972 und 1974 mag aufgrund der komplexen Erfassung dieser Bildungskategorien (= partiell in der Kategorie Berufsschule enthalten) eher methodische als substantielle Gründe haben und ist aus diesem Grund auch nicht zwingend als Anstieg des Besucheranteils zu interpretieren. Gleichwohl ist dies nicht völlig ausgeschlossen – weniger, weil sich weniger Gebildete stärker für Opernbesuche interessieren als vielmehr aufgrund des zunehmenden Anteils Älterer unter den Besuchern, die aufgrund ihrer Generationszugehörigkeit über eine schlechtere Bildung verfügen als Jüngere.

51 Der Wert von 1999 unterliegt einer gewissen Unschärfe, insofern er sich auf die Besucher der städtischen Bühnen in ihrer Gesamtheit und nicht speziell auf die Opernbesucher und sich der zeitliche Referenzrahmen auf ein halbes Jahr statt – wie in den Erhebungen zuvor – auf ein Jahr bezieht. Letzteres ist vermutlich in den Konsequenzen wenig bedeutsam. Bedeutsamer dürfte die Einbeziehung der Schauspielhaussparte in die Berechnung sein: In Erhebungen, wo die beiden Sparten getrennt ausgewiesen sind (vorhanden u. a. für Düsseldorf, Hannover, Frankfurt) verfügen die Besucher des Schauspielhauses über eine etwas höhere Bildung als die Besucher der Oper. Was im vorliegenden Fall bedeuten würde, der Anteil der höher Gebildeten ist in der Erhebung von 1999 realiter noch etwas niedriger anzusetzen als es die obigen Zahlen nahelegen. Dies würde das Argument eines Rückzugs besser Gebildeter eher noch verstärken. Vgl. zu den Befunden in Düsseldorf, Frankfurt, Hannover: Reuband, „Das Kulturpublikum im städtischen Kontext“, S. 165; Reus / Harden, „Nicht auf verlorenem Posten“, S. 205; Institut für Kultur- und Medienmanagement, *Besucherbefragung*, S. 13; Frank-Olaf Brauerhoch, „Theater, Publikum und Image – eine Studie über die Theaterlandschaft in Frankfurt am Main“, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*, hrsg. vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Essen 2005, S. 141–151.

52 Die Originaldaten der frühen Umfragen, die man einer Sekundäranalyse unterziehen könnte, stehen nicht (mehr) zur Verfügung. Daher kann man dieser Fragestellung empirisch nicht näher nachgehen.

	1972	1974	1977	1999*
Volks-/Hauptschule	11	11	17	17
Mittlere Reife	29	31	39	28
Abitur/Hochschule	40	41	37	31
Gesamt	21	20	25	24

* Besuch der Städtischen Bühnen im letzten halben Jahr

Ergänzende Informationen zur Bildung: In den Tabellen für 1972–1977 ist in den Originalveröffentlichungen in der Rubrik „schulische Bildung“ neben den obigen Rubriken die „Berufsschule“ aufgeführt (oben nicht mit aufgeführt). Sie dürfte in erster Linie Befragte mit Volksschulbildung, partiell aber auch mit Mittelschulbildung umfassen. Die Angaben für Volksschule und mittlere Reife sind angesichts dessen – anders als „Abitur, Hochschule“ – mit methodischem Vorbehalt zu betrachten.

Frageformulierungen: 1972: „Wie oft waren Sie in diesem Jahr schon im Theater, Oper oder Konzert? ... Oper“; 1974: „Es gibt in Nürnberg verschiedene Einrichtungen, die man besuchen kann. Sie sind hier auf einer Liste verzeichnet; bitte sagen Sie mir für jede Einrichtung, ... ob Sie sie in diesem Jahr besucht haben“; 1977: (wie 1974) „...ob Sie sie im Laufe dieses Jahres mehrmals, einmal oder gar nicht besucht haben“; 1999: „In welcher der folgenden Einrichtungen sind Sie im letzten halben Jahr gewesen? ... Städtische Bühnen“ [Erhebungszeitpunkte in dem jeweiligen Bericht, mit Ausnahme 1999, nicht mitgeteilt].

Quelle: (1972, 1974, 1979) Amt für Stadtforschung und Statistik, *Städtische Bühnen / Abonnentenbefragung Mai 1978*, Nürnberg 1979, S. 29, 35, 38 <<https://www.nuernberg.de/internet/statistik/umfrageergebnisse.html#23>>; Zugriff 30.4.2019); (1999) Amt für Stadtforschung und Statistik, *Leben in Nürnberg. Ergebnisse der Wohnungs- und Haushaltserhebung 1999*, Nürnberg 1999, S. 102. <https://www.nuernberg.de/imperia/md/statistik/dokumentel.../wohaus1999_kultur.pdf>; Zugriff 30.04.2019).

Tabelle 3: Nürnberg: Besuch der Oper ein- oder mehrmals im Jahr (1972–1977) bzw. Besuch der Städtischen Bühnen im letzten halben Jahr (1999) nach Bildung und Erhebungsjahr (Besucheranteil in %)

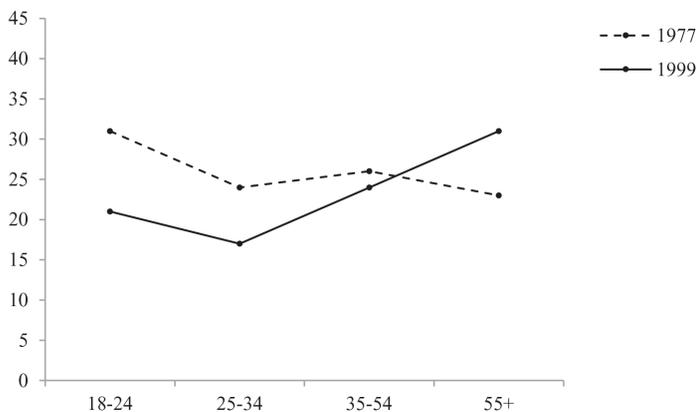
Bezüglich der Alterszusammensetzung ist die Vergleichsmöglichkeit ebenfalls nicht sonderlich optimal. So wurde in der Nürnberger Erhebung eine andere Altersaufteilung gewählt als in Hannover, und sie ist in den frühen 1970er Jahren (die hier besonders interessieren) in den höheren Altersgruppen weitaus weniger differenziert: Die über 55-Jährigen sind zu einer Gruppe zusammengefasst, statt intern weiter ausdifferenziert zu sein. Vergleiche zwischen den Städten auf der Ebene identischer Altersgruppen sind unter diesen Bedingungen nicht möglich. Aber was von unserer Fragestellung von größerer Bedeutung ist und der Betrachtung unterzogen werden kann, ist die Art der Altersbeziehung. Und diese ergibt in allen drei Nürnberger Erhebungen aus den 1970er Jahren ein ähnliches Bild wie es zuvor für Hannover beschrieben wurde: Je jünger die Befragten sind, desto weiter verbreitet der Opernbesuch (vgl. Tabelle 4).

	1972	1974		1977		1999*
18–34	24	23	18–24	31	18–24	21
35–54	19	22	25–34	24	25–34	17
55+	15	16	35–54	26	35–44	21
			55+	23	45–54	28
					55–64	33
					65+	28
Gesamt	21	20		25		24

* Besuch der Städtischen Bühnen im letzten halben Jahr
Quelle: wie Tabelle 3

Tabelle 4: Nürnberg: Besuch der Oper ein- oder mehrmals im Jahr (1972–1977) bzw. Besuch der Städtischen Bühnen im letzten halben Jahr (1999) nach Altersgruppen und Erhebungsjahr (Besucheranteil in Prozent)

Und wie stellt sich die Altersbeziehung in jüngerer Zeit dar? Die Antwort fällt schwerer als in Hannover, weil die Frageformulierung der späteren Jahre von der Formulierung der früheren Jahre abweicht. Geht man jedoch (wie zuvor dargelegt) von einer annähernden Äquivalenz aus, so wird offenbar, dass es auch in Nürnberg eine Umkehr der Altersbeziehung gegeben hat. Und dass diese Umkehr – ähnlich wie in Hannover – auf eine Erosion unter den Jüngeren und auf einen Zuwachs unter den Älteren zurückgeht (vgl. Abbildung 2)



Zusammenstellung auf der Basis der Angaben in Tabelle 2.

Abbildung 2: Nürnberg: Besuch der Oper in den letzten zwölf Monaten (1977) bzw. der Städtischen Bühnen im letzten halben Jahr (1999) nach Altersgruppen und Erhebungsjahr (Besucheranteil in Prozent)

Des Weiteren kann man der Umfrage entnehmen, dass die Jüngeren seltener als die Älteren äußere Zwänge – wie Zeit- oder Geldknappheit⁵³ – und häufiger ein mangelndes Interesse als Grund ihres Nichtbesuchs der Städtischen Bühnen anführen. Je jünger sie sind, desto häufiger äußern sie sich in dieser Weise. Und je älter die Befragten sind, desto häufiger bringen sie als Begründung vor: sie wären nicht gegangen, obwohl es sie interessiere.⁵⁴ Was bedeutet: Das Potential ist in den höheren Altersgruppen, die ohnehin schon am Besuch der Städtischen Bühnen überproportional beteiligt sind, noch größer als es die Zahl der Nutzer aussagt.

6. Veränderungen in der Verbreitung des Opernbesuchs als Symptom eines grundlegenden kulturellen Wandels?

Wie sehr ist die Umkehr der Altersbeziehungen, die sich in den beiden Städten so deutlich zeigt, ein Alleinstellungsmerkmal des Opernbesuchs? Bezieht man die anderen kulturellen Einrichtungen in die Betrachtung mit ein, so wird deutlich, dass es – wie es schon frühere Analysen nahelegten⁵⁵ – nicht nur bei der Oper, sondern auch bei Theater und Museen zu einer Umkehr der Altersbeziehung auf Seiten der Besucher gekommen ist.⁵⁶

So gaben in Hannover in der Erhebung von 1970 46 % der 16- bis 29-Jährigen an, im letzten Jahre im „Theater am Aegi“ gewesen zu sein. Unter den 30- bis 44-Jährigen waren es 38 %, den 45- bis 64-Jährigen 35 % und den über 65-Jährigen 22 %. Im Theater „Ballhof“ – bis 1992 Hauptspielstätte des Schauspielhauses – erwiesen sich die 16- bis 29-Jährigen ebenfalls überproportional als Besucher und die über 65-Jährigen als diejenigen, die am seltensten vom Theaterangebot Gebrauch machten. Im Hinblick auf Museen bekundeten die 16- bis 29- und die 30- bis 44-Jährigen häufiger als die 45- bis 64- und die über 65-Jährigen, das Landes- und das Historische Museum zu besuchen.

Die Altersbeziehung erweist sich in den beschriebenen Fällen nahezu durchgängig als eine mehr oder minder kontinuierliche Beziehung. Sie lässt sich nicht auf Besonderheiten der jüngsten Altersgruppe reduzieren, und sie stellt – wie die Erhebung des EMNID Insti-

53 Zur Bedeutung von Zeit und Geld in der subjektiven Begründung für fehlenden oder seltenen Opernbesuch siehe Karl-Heinz Reuband, „Warum manche Opernliebhaber keine Operngänger sind“, in: *Musikforum* 3 (2008), S. 55–57. Damit ist nicht gesagt, dass die genannten Aspekte keine Bedeutung haben. Es bedeutet lediglich, dass sie im vorliegenden Fall keine zentrale Erklärung des Alterszusammenhangs darstellen.

54 Amt für Stadtforschung und Statistik, *Leben in Nürnberg*, Tabelle auf S. 102.

55 Karl-Heinz Reuband, *Besucherstudien: Probleme, Perspektiven und Befunde. Eine Bestandsaufnahme für die Kulturpolitische Gesellschaft – Landeskulturbericht Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf 2016, <<https://www.mfkjks.nrw/landeskulturbericht>>, Zugriff 30.4.2019; ders., „Neustrukturierung der Altersbeziehung“. Eine Umkehr der Altersbeziehung ist ebenfalls in einer Hamburger Studie erkennbar, die einen Vergleich des Besuchs von „Theater / Oper“ (zusammengefasst erfragt) in den Jahren 1976, 2001/02 und 2011 unternimmt und mehrheitlich die Entwicklungen im Theaterbereich abbildet. Vgl. Karl-Heinz Reuband, „Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Erscheinungsbild kultureller Partizipation. Der Opern- und Theaterbesuch der Hamburger Bevölkerung, 1976–2011“, in: *Sociologia Internationalis* 1 (2017), S. 39–78

56 Vermutlich gilt dies ebenfalls für den Besuch klassischer Konzerte – nur sind die Aussagen in den Hannoveraner und Nürnberger Umfragen ungenau, da im Fragebogen lediglich von Konzerten die Rede ist oder von den Orten, in denen diese stattfinden, ohne dass spezifiziert wird, um welche Art von Musik es sich handelt.

tuts zwei Jahre später belegt – auch keinen zeitspezifischen Sonderfall dar.⁵⁷ Mehr als vierzig Jahre später, im Jahr 2015, ist die Altersbeziehung nun eine andere. Sie hat sich in ihr Gegenteil verkehrt: je höher das Alter (mit Ausnahme der über 75-Jährigen), desto verbreiteter der Theaterbesuch. Das „Theater am Aegi“ besuchten nun von den 18- bis 29-Jährigen 17 %, den 30- bis 44-Jährigen 21 %, den 45- bis 64-Jährigen 28 %. Die 65- bis 74-Jährigen (25 %) und die über 75-jährigen (28 %) liegen mit ihren Werten praktisch auf dem gleichen Niveau. Desgleichen lässt sich zeigen, dass der Besuch des Schauspielhauses mit steigendem Alter zunimmt, bis in der Altersgruppe der 45- bis 64-Jährigen schließlich ein Plateau erreicht wird.⁵⁸

Eine Ausnahme bildet das Theater am Ballhof. Die Beziehung ist unsystematischer Art, sie ähnelt weder den Verhältnissen der früheren noch der jüngeren Zeit. Damit wird der beschriebene neue Altersbezug jedoch nicht in Frage gestellt. Es handelt sich vielmehr um einen Sonderfall. Er dürfte der Tatsache geschuldet sein, dass der Ballhof seit 1992 primär von der jungen Sparte des Schauspielhauses genutzt wird, mit Stücken neuer Autoren und mit speziellem Fokus auf junges Publikum. Damit dürften sich zwei Altersstrukturen überlagern: die neu entstandene Struktur der Altersbeziehung, welche die Älteren als überproportional häufige Theaterbesucher ausweist, und die spezifische, angebotsorientierte Struktur des Spielplans, welche die Jüngeren besonders stark mobilisiert.

Nicht nur in den Sparten Oper und Theater machen die Älteren heutzutage überproportional von den Veranstaltungen Gebrauch. Ähnliches gilt für die Museen. So nimmt sowohl beim Sprengel Museum als auch beim Historischen Museum, beim Landesmuseum, Museum Kastner und Wilhelm-Busch-Museum die Nutzung mit steigendem Alter zu. Lediglich in der ältesten Altersgruppe (75 und älter) sinkt der Wert (wie in manchen Fällen zuvor) wieder leicht ab. Er liegt jedoch nach wie vor über dem der 18- bis 29- und der 30- bis 44-Jährigen.⁵⁹

Setzt man die Altersgruppen im Zeitverlauf in Beziehung, so wird beim „Theater an der Aegi“ deutlich, was schon beim Opernbesuch zu beobachten war: eine Erosion des Besucheranteils im zeitlichen Verlauf auf Seiten der Jüngeren (bis 29 Jahre 1970: 46 %, 2015 17 %) und ein Anstieg auf Seiten der Älteren (65 und älter 1970: 22 %, 2015: 27 %). Ähnlich der Verlauf beim Schauspielhaus, 1970 noch unter „Theater am Ballhof“ firmierend, seit 1992 als „Schauspielhaus“ (bis 29 Jahre 1970: 30 %, 2015: 11 %; 65 und älter 1970: 11 %, 2015: 14 %). Und ähnlich der Verlauf beim (naturwissenschaftlich ausgerichteten) Landesmuseum (bis 29 Jahre 1970: 28 %, 2015: 15 %; 65 und älter 1970: 16 %, 2015: 31 %). Für die übrigen Museen lassen sich keine Vergleiche anstellen. Entweder existierten sie 1970 noch nicht, wurden in der Umfrage ausgelassen oder zu übergreifenden Kategorien zusammengefasst.

57 1972 gaben 46 % der Befragten im Alter von 21 bis 45 Jahren an, in den letzten zwölf Monaten im „Theater am Aegi“ gewesen zu sein, unter den 45- bis 59-Jährigen sagten dies 32 %, den 60- bis 64-Jährigen 23 % und den über 65-Jährigen 17 %. Ähnliche Altersbeziehungen finden sich in Bezug auf den Besuch des „Neuen Theater“. Lediglich die 16- bis 21-Jährigen weichen davon etwas ab, weisen mit 36 % beim „Theater am Aegi“ einen etwas niedrigeren Wert auf als die folgende Altersgruppe. Vgl. Statistisches Amt der Landeshauptstadt Hannover, *Zur Theatersituation in Hannover*, Tab. 1.

58 Der Höhepunkt liegt bei den 45- bis 64-Jährigen (18 %), dicht gefolgt von den 65- bis 74-Jährigen (16 %). Bei den über 75-Jährigen liegt der Wert wieder etwas niedriger. Gesundheitsgründe und eingeschränkte Mobilität dürften daran einen ursächlichen Anteil haben. Landeshauptstadt Hannover, *Repräsentativerhebung 2015*.

59 Vgl. ebd., S.181f.

Was sich in Hannover an Umstrukturierung der einstigen Altersbeziehung ereignet hat, lässt sich in Nürnberg wiederfinden. Auch hier trifft für die 1970er Jahre zu: je jünger die Bürger sind, desto häufiger ihr Theaterbesuch. Des Weiteren nimmt der Besuch von „Museen (außer dem Germanischen)“ mit sinkendem Alter zu.⁶⁰ 1999 ist die Beziehung bereits eine andere, sie hat sich komplett in ihr Gegenteil verkehrt. Und davon betroffen sind nicht nur die Städtischen Bühnen, sondern ebenfalls die privaten (Sprech-)Theater [„Freie Theater (z.B. Kleine Komödie)“] sowie die „Städtischen Museen“: Der Besucheranteil nimmt mit steigendem Alter zu.⁶¹

7. Schlussbemerkungen

Im vorliegenden Beitrag wurde auf der Basis repräsentativer Bevölkerungsumfragen der Opernbesuch auf der Großstadtebene einer Langzeitanalyse unterzogen. Was sich für Hannover und Nürnberg zeigte (nur für sie sind Langzeitanalysen über mehrere Jahrzehnte auf kommunaler Ebene möglich), bestätigt die Befunde früherer Analysen. Während in den 1970er Jahren galt: je jünger die Bürger sind, desto verbreiteter der Opernbesuch, gilt heutzutage das Gegenteil. Infolgedessen sind die derzeitigen Opernbesucher nicht mehr überproportional jung, sondern überproportional alt.

Dass der Wandel aus veränderten Modalitäten des Kartenerwerbs und anderer Rekrutierung erwächst, ist unwahrscheinlich. Zwar ist der Anteil derer, die sich durch ein Abonnement oder durch die Mitgliedschaft in einer Besucherorganisation festlegen, im Lauf der Jahrzehnte erheblich gesunken – in Hannover z. B. von 73 % in der Spielzeit 1969/70 auf 23 % 2015/16.⁶² Aber der Kreis der Personen, die dadurch vermehrt entfallen, dürfte überproportional aus älteren Operngängern – und nicht etwa aus jüngeren – bestehen. Die Älteren sind unter den Abonnenten und Mitgliedern von Besucherorganisationen üblicherweise stärker vertreten als unter den Besitzern einer Kaufkarte.⁶³ Gleichgültig, ob man die Abon-

60 So gaben unter den 18- bis 34-Jährigen im Jahr 1972 28 % an, in diesem Jahr schon im Theater gewesen zu sein, unter den 35- bis 54-Jährigen waren es 21 % und unter den Befragten 55 Jahre und älter nur noch 14 %. Ähnlich der Alterszusammenhang 1974 und 1977. Vgl. Amt für Stadtforschung und Statistik, *Städtische Bühnen / Abonnentenbefragung*, S. 29, 32, 35, 38.

61 Amt für Stadtforschung und Statistik, *Leben in Nürnberg*, S. 102, 104, 112.

62 Deutscher Bühnenverein, *Theaterstatistik 1969/70*, ders., *Theaterstatistik 2015/16*; eigene Berechnung. Würde man die Karten mit Ermäßigungen für Kinder / Schüler / Studenten ausklammern, käme man auf kein grundsätzlich anderes Ergebnis, Rückgang von 75 % auf 26 %.

63 Zur Altersstruktur der Abonnenten, siehe für Nürnberg: Amt für Stadtforschung und Statistik, *Städtische Bühnen / Abonnentenbefragung*, S. 2. Dass in den Bevölkerungsumfragen in Nürnberg in den frühen 1970er Jahren die Inhaber eines Abonnements im Gegensatz dazu eher unter den Jüngeren vertreten sind (vgl. Tabelle auf S. 29, 35), mag dem zwischenzeitlichen Wandel geschuldet sein (die Abonnentenbefragung fand 1978 statt). Auffällig ist ebenfalls, dass auch in den frühen 1970er Jahren in Hannover die Besitzer eines Abonnements / Mitglied einer Theater-Besucherorganisation in Bevölkerungsumfragen eher unter den Jüngeren als den Älteren anzutreffen waren (hier auf Theater insgesamt bezogen, nicht speziell auf die Oper), vgl. Statistisches Amt der Landeshauptstadt Hannover, „Zur Theatersituation in Hannover“, S. 88. Dass Ältere unter den Abonnenten und Mitgliedern von Besucherorganisationen heutzutage überrepräsentiert sind, lässt sich Besucherbefragungen in Düsseldorf und Köln entnehmen, vgl. Karl-Heinz Reuband, „Die soziale Stellung der Opernbesucher. Krise der Oper oder des Klassikpublikums?“, in: *Stadtforschung und Statistik* 1 (2007), S. 15–21, hier Tabelle S.16; ders. (mit neueren Zahlen) in einem demnächst erscheinenden Beitrag in: *das Orchester*, Dezember 2019. In Nürnberg ging ähnlich wie in Hannover in der Besuchsstatistik der Anteil derer zurück,

nennten, Mitglieder von Besucherorganisationen oder Erwerber einer Kaufkarte zugrundelegt: Dass in beiden Gruppen heutzutage die Älteren im Vergleich zur Gesamtbevölkerung überrepräsentiert sind, daran besteht kein Zweifel.

Die Neustrukturierung der Altersbeziehung stellt keinen regionalen Sonderfall dar, der nur für Hannover oder Nürnberg Geltung hat. Es handelt sich vermutlich auch um kein deutsches Spezifikum. Ähnliche Entwicklungen könnten sich – den spärlich verfügbaren Daten zufolge – in anderen Ländern ereignet haben, wie den USA oder Frankreich. Dass sich in den USA der Altersdurchschnitt der Operngänger lediglich parallel zum Altersdurchschnitt der Bevölkerung verändert hat und keiner überproportionalen Alterung unterliegt – wie manche Autoren meinen⁶⁴ – stimmt in dieser Form jedenfalls nicht. Im Langzeitvergleich des Klassikpublikums ist hier ebenfalls eine Umkehr der Altersbeziehung und ebenso ein differentieller Wandel je nach Altersgruppe unverkennbar.

Die Neustrukturierung der Altersbeziehung ist nicht auf einen Rückzug der Jüngeren allein zurückzuführen, sondern – wie unsere Analyse erbrachte – als die Folge zweier gegenläufiger Prozesse anzusehen: eines rückläufigen Trends in der Verbreitung des Opernbesuchs seitens der Jüngeren und eines Anstiegs seitens der Älteren. Dass durch den Rückgriff auf lokale Bevölkerungsumfragen die auswärtigen Besucher des Opernhauses ausgeklammert sind, dürfte dieses Ergebnis nicht grundsätzlich beeinträchtigen. Zum einen gibt es aus anderen Untersuchungen keine Hinweise für nennenswerte Unterschiede in der sozialen Zusammensetzung zwischen einheimischen und auswärtigen Besuchern. Zum anderen haben bundesweite Erhebungen (die naturgemäß das einheimische und das auswärtige Opernpublikum gleichermaßen einbeziehen, da der Opernbesuch als solcher, nicht der am Ort erfragt wurde) ähnliche Alterszusammenhänge und Entwicklungen im Zeitverlauf erbracht.⁶⁵

Über die Gründe der Neustrukturierung und die andersgeartete Altersbeziehung in der Gegenwart kann man vorerst nur spekulieren. Die Veränderungen in der Zusammensetzung des Opernpublikums sind über einen Wandel des Musikgeschmacks jedenfalls nur bedingt erklärbar. Zwar dürfte die längerfristig abnehmende Wertschätzung von klassischer Musik und Opern mit zu den Erosionsprozessen unter den Jüngeren beigetragen haben.⁶⁶ Doch reicht dies als Erklärung nicht aus. So waren bereits in den späten 1970er Jahren, als die Bür-

die über ein Abonnement verfügen oder Mitglied in einer Besucherorganisation sind: von 69 % in der Spielzeit 1969/70 auf 27 % in der Spielzeit 2015/16. (Eigene Berechnungen nach Deutscher Bühnenverein, *Theaterstatistik 1969/70*, ders. *Theaterstatistik 2015/16*). An diesem Befund würde sich dann nichts ändern, wenn man aus der Gesamtberechnung die Kinder- / Schüler- / Studentenkarten (deren Anteil gestiegen ist) ausklammert.

64 So in Bezug auf die USA Bonita M. Kolb, *Marketing for cultural organizations: new strategies for attracting and engaging audiences*, New York (N.Y.) 2013, S. 37. Dieses Urteil erweist sich als Fehleinschätzung, erwachsend aus der Beschränkung auf einen zu kurzen Zeitraum. Im Langzeitvergleich existieren sehr wohl Anhaltspunkte dafür, dass in den 1950er und 1960er Jahren das Publikum von Opern und klassischen Konzerten überproportional jüngeren Alters war. Für den Theater- und Museumsbesuch in der DDR lassen sich ebenfalls Hinweise für ähnliche Konstellationen finden. Die verstreut vorliegenden Befunde für die USA, Frankreich und die DDR sind näher dargestellt in Reuband, „Wie hat sich das Opernpublikum verändert?“, S. 258f.; ders., *Neustrukturierung der Altersbeziehung*, S. 47.

65 Damit entfällt auch die Möglichkeit, dass die stark gesunkene Zahl der Veranstaltungen, die mit einer Halbierung der Besuchszahlen einhergeht, in den beiden Städten für die beschriebene Entwicklung verantwortlich sein könnte. Auf der Bundesebene existiert der Rückgang der Besuchszahlen zwar ebenfalls, aber er ist weitaus schwächer. Und dennoch ist die Neustrukturierung der Altersbeziehung vergleichbar.

66 Reuband, „Musikpräferenzen und Musikpublika“.

ger jüngeren und mittleren Alters noch überproportional zum Opernpublikum zählten, die Jüngeren seltener als die Älteren für klassische Musik und Opern aufgeschlossen.⁶⁷ Ob sich die jüngeren Klassikliebhaber damals häufiger als die Älteren dem Opernbesuch zuwandten oder sich die weniger klassikaffin Jüngeren damals häufiger als heutzutage in Aufführungen begaben, ist eine offene Frage.

Statt die Änderungen allein im Wandel der Musikpräferenzen zu verorten, ist es realitätsnäher, sie in erster Linie als Bestandteil eines allgemeinen sozialen und kulturellen Wandels zu begreifen: eines Wandels, der in analoger Weise – nur etwas zeitversetzt – ebenfalls in anderen Bereichen der Kunst stattgefunden hat und sich weiterhin ereignet. Er schlägt sich im Theaterbesuch ebenso nieder wie im Museumsbesuch, und er geht – wie beim Opernbesuch – mit einem Erosionsprozess auf Seiten der Jüngeren und einem gleichzeitigen Zuwachs an Partizipation auf Seiten der Älteren einher.

Was sind die Gründe für diese Entwicklung? Die Jüngeren haben in den letzten Jahren in überproportional starkem Maße das Interesse an Kunst und Kultur verloren, wie bundesweite Umfragen belegen.⁶⁸ Dazu könnten maßgeblich Veränderungen in der Mediennutzung beigetragen haben: Im Vergleich zu den Angehörigen der früheren Generationen sind die Jüngeren in ihrer Informationsaufnahme weniger auf die etablierten Massenmedien – wie Zeitungen oder das öffentlich-rechtliche Fernsehen – ausgerichtet. Stattdessen beziehen sie ihre Informationen häufiger aus dem Internet. Sie sind dadurch in der Lage, zielgerichtet das zu rezipieren, was sie interessiert und anderes auszublenden. Damit laufen sie Gefahr, in eine „Filterblase“ zu geraten, in der sie nur noch das wahrnehmen und rezipieren, was sie interessiert. Das Interessensspektrum ist entsprechend weniger breit ausgerichtet.⁶⁹

Es wäre jedoch übertrieben, das sinkende Interesse der Jüngeren an Kunst und Kultur allein auf das Aufkommen des Internets zurückzuführen. Die Tatsache, dass die Nürnberger Erhebung bereits 1999 eine Umkehr der Altersbeziehung erbrachte (wobei aufgrund der Unterschiede in der Frageformulierung unklar bleibt, welcher Anteil des Wandels dabei den Älteren zukommt), ist dafür ein deutlicher Hinweis.⁷⁰ 1997 nutzten in der Bundesrepublik unter den 14- bis 19-Jährigen gerade mal 6 % gelegentlich das Internet und unter den 20- bis 29-Jährigen 13 %. Heutzutage benutzen es von den 20- bis 29-Jährigen täglich 98 %, und sie tun dies täglich mehrere Stunden lang, beiläufig oder intentional, ununterbrochen oder sporadisch.⁷¹ Weitert man den Blick freilich auf andere Medien als das Internet aus, so ist besonders unter den Jüngeren schon vor dem Internet-Zeitalter ein Wandel der medialen

67 Vgl. Institut für Demoskopie, *Die Deutschen und die Musik. Eine Umfrage für den STERN*, Allensbach 1980 (Manuskript); Angaben dazu ebenfalls in Elisabeth Noelle-Neumann / Edgar Piel, *Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1978–1983*, München [u. a.] 1983, S. 34.

68 Vgl. de Sombre, *Bildungsbürgertum und Massenkultur*; Renate Köcher, *Die junge Generation als Vorhut gesellschaftlicher Veränderungen. AWA 2008*, Allensbach, <https://www.ifd-allensbach.de/fileadmin/AWA/AWA_Praesentationen/2008/AWA2008_Koecher_Junge_Generation.pdf>, Zugriff 30.4.2019.

69 Vgl. dazu Renate Köcher, „Mehr Internet, weniger Orientierung“, in: *FAZ* vom 25.1.2018, S. 8; Thomas Petersen, „Beginn einer Blasenbildung“, in: *FAZ* vom 24.12.2018, S. 8.

70 In einer Bevölkerungsumfrage in Köln aus dem Jahr 1991/92 ließ sich ebenfalls schon zeigen, dass die Älteren eher Operaufführungen besuchten als Jüngere: Ein- oder mehrmals im Jahr taten dies 15 % der 18- bis 29-Jährigen, 15 % der 30- bis 44-Jährigen, 25 % der 45- bis 59-Jährigen und 22 % der über 60-Jährigen. Dazu vgl. auch Karl-Heinz Reuband, „Kulturelle Partizipation im Langzeitvergleich. Eine empirische Analyse am Beispiel der Stadt Köln“, in: *Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012*, hrsg. von Sigrid Bekmeier-Feuerhahn [u. a.], Bielefeld 2012, S. 229–264, hier S. 249f.

71 Beate Frees / Wolfgang Koch, „ARD/ZDF-Onlinestudie 2018: Zuwachs bei medialer Internetnutzung und Kommunikation“, in: *Media Perspektiven* 9 (2018), S. 398–413, hier S. 399, 405. Welche Dyna-

Rezeption unverkennbar: So sank bei ihnen die Zahl der täglichen Leser von Tageszeitungen bereits zuvor überproportional stark. Und damit ist auch die Chance vertan, kultureller Ereignisse am Heimatort und anderswo gewahr zu werden, die Bestandteil der Zeitungsberichterstattung sind.⁷²

Was den Zuwachs kultureller Partizipation auf Seiten der Älteren angeht, dürften sowohl Veränderungen im Lebensstil⁷³ als auch Generationsprägungen eine Rolle spielen. So gibt es aus bundesweiten Umfragen Hinweise dafür, dass der Besuch von „Schauspielhaus, Theater und Oper“ ein relativ stabiles, generationsgebundenes Muster darstellt, das auch mit fortschreitendem Alter seine Prägung beibehält. Vermutlich gilt dies – wie Umfragen aus Düsseldorf nahelegen – ebenfalls für den Opernbesuch.⁷⁴

Hinzu kommen mag bei den Älteren im Rentenalter, dass sie nicht nur im Vergleich zu früheren Generationen materiell besser ausgestattet sind und sich auch eher teure Opernkarten erlauben können, sondern auch ein aktiveres Selbstbild und Rollenselbstverständnis pflegen. Sie sind sportlicher als die Angehörigen früherer Generationen und nehmen eher am gesellschaftlichen Leben teil. Nicht Rückzug ist typisch für sie, sondern eine Hinwendung zur Alltagswelt.⁷⁵

mik sich hinter der Ausbreitung des Internets verbirgt, zeigt sich u. a. daran, dass im Jahr 2000 bereits 49 % der 14- bis 19-Jährigen und 55 % der 20- bis 29-Jährigen das Internet gelegentlich nutzten.

- 72 Vgl. Elisabeth Noelle-Neumann / Renate Köcher, *Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1993–1997*, München / Allensbach 1997, S. 432. Eine verstärkte Einengung des Fokus auf das, was einen interessiert, hat sich beim Fernsehen auch schon vorher vollzogen: durch die Erweiterung der Programmzahl, den Besitz einer Fernbedienung etc. – was bedeutet, man kann bequem und schneller zu einem anderen Programm wechseln, wenn es einen nicht interessiert.
- 73 Zum Lebensstil als mögliche Einflussgröße auf die kulturelle Partizipation vgl. Reuband, „Neustrukturierung der Altersbeziehung“, S. 42ff. Danach haben die Älteren, die in den 1950er und 1970er Jahren weniger aktiv waren als die Jüngeren, in der Folgezeit ihr Aktivitätsniveau überproportional gesteigert.
- 74 Hinweise für Generationseffekte lassen sich – in Bezug auf den Besuch von Theater / Oper (als Kombination erfragt) – im Zeitraum 1992–2014 den bundesweiten Umfragen des Instituts für Demoskopie aus der AWA-Serie entnehmen (vgl. Reuband, „Der Besuch von Opern und Theatern“, S. 369). Im Hinblick auf den Opernbesuch gibt es analoge Hinweise aus Befragungen in der Düsseldorfer Bevölkerung im Zeitraum 2000–2014 (vgl. Reuband, „Entwicklungstendenzen und Struktureffekte kultureller Partizipation“, S. 424, Anm. 17). Zur Frage der Generationsprägung des Musikgeschmacks vgl. Reuband, „Musikpräferenzen und Musikpublika“. Eine Präzisierung des Gewichts, das den einzelnen Effekten zukommt, ist bei den oben verwendeten Umfragen aus Hannover und Nürnberg an dieser Stelle nicht möglich: Der zeitliche Abstand zwischen den Erhebungen ist zu groß, um Veränderungen auf Kohortenebene näher nachverfolgen zu können. Die in den Publikationen ausgewiesene Alterskategorisierung macht Kohorten-Vergleiche zudem unmöglich. Man könnte in Hannover ansatzweise allenfalls die jüngste Altersgruppe von 1970 mit der ältesten Altersgruppe von 2015 in Beziehung setzen.
- 75 Vgl. zum Altersbild u. a. Generali Zukunftsfonds, *Generali Altersstudie 2013. Wie ältere Menschen leben, denken und sich engagieren*, hrsg. von Generali, Frankfurt 2012; Institut für Demoskopie, *Altersbilder der Gesellschaft. Eine Repräsentativbefragung der Bevölkerung ab 16 Jahren*, Allensbach 2012, <http://www.seniors4success.at/images/Artikel/der_deutsche_alterspreis_altersbilder_bericht.pdf>, Stand 30.4.2019. Zu den Auswirkungen des Altersselbstbildes auf die kulturelle Partizipation gibt es bislang keine Untersuchungen. Aus zwei von uns durchgeführten Erhebungen in der Düsseldorfer Bevölkerung aus den Jahren 2004 und 2014 lassen sich zumindest jedoch indirekte Hinweise dafür entnehmen. Danach ist unter den über 60-Jährigen (im Gegensatz zu den anderen Altersgruppen) der Zusammenhang zwischen der Wertschätzung von Opern und Opernbesuch im Lauf der Zeit etwas enger geworden ($r = .56$ im Jahr 2004. $r = .62$ im Jahr 2014). Entsprechend ist in dieser Altersgruppe der Anteil der Opernbesucher unter den Befragten mit Wertschätzung von Opern („sehr gut / gut“)

Und was bedeutet die beschriebene Entwicklung für den Anstieg des Durchschnittsalters auf Seiten des Opernpublikums? Durch den Zuwachs kultureller Partizipation seitens der Älteren hat sich das Durchschnittsalter der Opernbesucher stärker nach oben hin verlagert als es allein aufgrund der Erosionsprozesse unter den Jüngeren zu erwarten wäre. Die gestiegene Überalterung des Opernpublikums ist damit weniger dramatisch als es auf den ersten Blick scheint. Am längerfristigen Abwärtstrend der Besuchszahlen kann aufgrund der überproportionalen Erosionsprozesse unter den Jüngeren sowie des demographischen Wandels, der – in absoluten Zahlen gerechnet – eine sinkende Größe der nachwachsenden Generationen beinhaltet, dennoch nicht gezweifelt werden. Der Zuwachs seitens der Älteren kann den längerfristigen Trend abbremsen, aber nicht aufhalten.

Inwiefern die speziellen Kinder- und Jugendprogramme, die seit einigen Jahren verstärkt von Opernhäusern angeboten werden,⁷⁶ die Entwicklung aufzuhalten vermögen und längerfristig neue Opern- und Klassikliebhaber gewinnen werden, die schließlich den Weg in das Opernhaus finden, ist eine offene Frage. Denn wenn der Erosionsprozess auf Seiten der Jüngeren nicht nur durch die musikalischen Vorlieben bestimmt wird, bedarf es in umfassenderer Weise Maßnahmen kultureller Bildung, die den Bereich der klassischen Musik miteinschließen, sich aber nicht darauf beschränken. Sicher ist jedenfalls: Selbst wenn die Maßnahmen musikalischer Sozialisation und kultureller Bildung erfolgreich sein sollten, werden sie sich erst längerfristig auf das Publikum auswirken können. Das Durchschnittsalter des Publikums wird daher zunächst weiter steigen, ohne dass dies zwingend als ein Zeichen des Niedergangs der Oper gewertet werden muss.⁷⁷

parallel dazu gestiegen: von 52 % auf 58 %. Ob die in der gleichen Zeit vorfindbare leichte Schrumpfung des Anteils von Opernliebhabern unter den über 60-Jährigen einen Einfluss auf die Stärke des Zusammenhangs ausübt (im Sinne einer Konzentration auf die engagierten Opernliebhaber), ist eine offene Frage.

76 Vgl. dazu u. a. Hartmut Karmeier / Gerd Mertens: „Schulen, Schüler und Konzerte“, in: *das Orchester* 2/4 (2004), S. 22–26.

77 Eine offene Frage ist auch, inwieweit neue Formate der Vermittlung eine Änderung der Alterszusammensetzung bedingen. Nicht immer erbringen Maßnahmen, so plausibel sie auf den ersten Blick sein mögen, die erwarteten Resultate. Dafür ist die Übertragung von Opern in Kinos ein Beispiel, auch das Regietheater wirkt anders als oft unterstellt, vgl. Karl-Heinz Reuband, „Junges Publikum für Puccini? Opern im Kino und ihre Zuschauer: empirische Befunde und offene Fragen“, in: *das Orchester* 12 (2018), S. 20–23; ders., „Erneuerung der Oper aus dem Geist der Moderne? Das Regietheater und sein Publikum“, in: ders. (Hrsg.), *Oper, Publikum und Gesellschaft*, Wiesbaden 2018, S. 287–354, hier S. 325. Zu Open-Air-Festivals vgl. Jörn Hering, „Open-Air Veranstaltungen als Einstieg in das Opernerlebnis – das Beispiel der Bayerischen Staatsoper München“, in: *Oper, Publikum und Gesellschaft*, hrsg. von Karl-Heinz Reuband, Wiesbaden 2018, S. 355–373.

Abstract:

This article focuses on the changes in opera attendance based on representative population surveys in the German cities of Hannover and Nurnberg from the 1970s onwards. It can be demonstrated that the relationship between age and opera attendance has reversed over time: whereas in the 1970s attendance decreased with increasing age, it nowadays increases with increasing age. The reversal is the result of a decrease in opera attendance on the part of younger audiences and an increase on the part of older audiences. Due to the latter development the increase of the average age of opera audiences has been greater than one would have expected on the basis of the decline in the younger generation alone, and it is also greater than the increase in average age of the general population. At the same time, there are indications that people with higher academic qualifications (Abitur and university degrees) have become less likely to attend opera than in the 1970s. These trends are not characteristic of opera attendance alone. Similar processes have occurred in other areas of participation in "high" culture, such as theater and museums. Changes in musical preferences can only partially explain the reversal of opera attendance. The changes observed in Hannover and Nurnberg reflect a general reversal in age relationship that has affected (high-) cultural life in Germany as a whole.

Kleiner Beitrag

Matthias Pasdziorny (Berlin), Daniel Rösenstrunk (Paderborn) und Dörte Schmidt (Berlin)

Nationale Forschungsdateninfrastruktur, die Initiative NFDI4Culture und die Musikwissenschaft

Materielle und immaterielle Kulturgüter in einer nationalen Forschungsdateninfrastruktur

Im April 2017 hat der Rat für Informationsinfrastrukturen (RfII) mit der Veröffentlichung des Diskussionspapiers *Schritt für Schritt – oder: Was bringt wer mit?*¹ (das seinerseits die Impulse des umfangreicheren Papiers *Leistung aus Vielfalt*² aufnimmt und weiterführt) einen „wissenschaftsweiten Diskurs“ über geeignete Wege zur Schaffung einer vernetzten nationalen Forschungsdateninfrastruktur angeregt und die wissenschaftlichen Communities bzw. Fachgemeinschaften ausdrücklich zur Mitwirkung aufgerufen.³

Dass die Gesellschaft für Musikforschung (GfM) sich am Prozess der Entwicklung einer nationalen Forschungsdateninfrastruktur aktiv beteiligt, ist vor diesem Hintergrund ebenso folgerichtig, wie wenig selbstverständlich. So ist das Engagement eine logische Konsequenz aus der Tatsache, dass das Fach nicht nur innerhalb der deutschen Geisteswissenschaften, sondern auch international bereits sehr involviert ist in Debatten über die Möglichkeiten, die das Digitale für die Forschung eröffnet (die Musikwissenschaft war u. a. bereits an TextGrid und in der ersten Phase von DARIAH-DE beteiligt). Überdies ist die Musikwissenschaft auch im DFG-Förderformat der Fachinformationsdienste mit dem Fachportal musiconn (FID Musikwissenschaft) und dessen Vorläufern sowie den im Akademienprogramm geförderten internationalen Quellenportalen RISM und RiDIM engagiert. Auch deshalb wurde die Initiative des BMBF innerhalb der Musikwissenschaft relativ früh aufgegriffen und die GfM konnte als Verband nicht nur an drei vom BMBF finanzierten und von DARIAH-DE, CLARIN-D und der Union der deutschen Akademien der Wissenschaft initiierten Workshops zu „Wissenschaftsgeleiteten Forschungsinfrastrukturen für die Geistes- und Kulturwissenschaften in Deutschland“⁴ aktiv vertreten sein, sondern bereits im Vorfeld dazu mit einem Memorandum einen klaren Standpunkt formulieren.⁵ Darüber hinaus trägt das Engagement der Erkenntnis Rechnung, dass ganz unabhängig von den Forschungsmethoden heute jeder Daten erzeugt (und seien es „nur“ die Textdateien der resultierenden Publikationen), das Thema also letztlich jeden angeht. Wie wichtig die Debatten über den Umgang mit Forschungs-

1 Rat für Informationsinfrastrukturen, *Schritt für Schritt – oder: Was bringt wer mit? Ein Diskussionsimpuls zu Zielstellung und Voraussetzungen für den Einstieg in die Nationale Forschungsdateninfrastruktur (NFDI)*, Göttingen 2017.

2 Rat für Informationsinfrastrukturen, *Leistung aus Vielfalt. Empfehlungen zu Strukturen, Prozessen und Finanzierung des Forschungsdatenmanagements in Deutschland*, Göttingen 2016.

3 <<http://www.rfii.de/de/themen/>>, 14.7.2019

4 <<http://forschungsinfrastrukturen.de>>, 14.7.2019.

5 <<https://www.musikforschung.de/index.php/memoranda/schaffung-nationaler-forschungsdateninfrastrukturen-nfdi/langfassung>>, 14.7.2019.

daten in der GfM sind, hat auch die engagierte und kritische Mitwirkung aller Fachgruppen an einem Positionspapier hierzu gezeigt.⁶

Im Verlauf der Debatten über die NFDI wurde auch mehr als klar, dass die Digitalisierung die Aufgaben einer Fachgesellschaft ändern und erweitern wird, dass hier der Bedarf einer aktiven und vernetzten Vertretung der Fach-Communities auf forschungspolitischen Ebenen entsteht, den es so vorher nicht in gleichem Maße gegeben hatte. Aus diesen Communities heraus lassen sich Bedarfe forschungsnah und breit ausgerichtet formulieren und in den verschiedenen fachlichen und politischen Ebenen vertreten. Die GfM hat sich angesichts dieser Herausforderungen von Anfang an mit anderen geisteswissenschaftlichen Fachverbänden abgestimmt. Gemeinsam mit dem Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V. (VDK) hat die GfM vor über einem Jahr begonnen, einen fachübergreifenden Verständigungsprozess über die spezifischen Bedarfe und bereits vorhandenen Angebote an Infrastrukturmaßnahmen, Diensten etc. im Bereich der materiellen und immateriellen Kulturgüter zu moderieren. In diesem Rahmen fanden mehrere von GfM und VDK initiierte, breit angelegte Workshops statt, darunter im Dezember 2018 in Paderborn in Kooperation zwischen dem Zentrum Musik – Edition – Medien (ZenMEM) und der GfM ein spezifisch auf die Bedürfnisse der musikwissenschaftlichen Community ausgerichtetes zweitägiges Treffen.⁷ Aus diesen Workshops ging schließlich die Initiative NFDI4Culture hervor.⁸ Ihr Ziel ist der Aufbau einer dezentralen, interdisziplinären, aber fach- und forschungsnahen Infrastruktur für Forschungsdaten aus diesem Bereich.

Die Forschungsgegenstände, mit denen NFDI4Culture umgeht, sind sehr vielfältig. Ihre materialen wie medialen Bedingungen sind selbst zentral. Sie tragen einen kulturellen Eigenwert, der einerseits nicht immer in der ins Digitalisat übertragenen Information aufgeht, andererseits aber auch im Digitalen selbst liegen kann. Der kulturellen, medialen und materialen Vielfalt der Gegenstände steht eine breite institutionell wie interdisziplinär bereits jetzt stark vernetzte Forschungslandschaft gegenüber, die von Bibliotheken und Archiven über Museen und Denkmalpflege bis hin zu universitären und außeruniversitären Forschungseinrichtungen verschiedenster Trägerschaften von Bund, Ländern, Kommunen und zu privaten Trägern reicht. In NFDI4Culture kooperiert deshalb ein Netz aus Forschungsprojekten, Gedächtnis-, Forschungs- und Infrastrukturinstitutionen sowie Fachverbänden. Die Musikwissenschaft ist in diesem Netz sehr breit und vielfältig vertreten.⁹ Die Initiative bildet in enger Abstimmung mit den anderen geisteswissenschaftlichen Initiativen¹⁰ den Ausgangspunkt für eine dynamische und jederzeit erweiterbare Infrastruktur, die die für unseren Bereich spezifische Vielfalt der Körperschaften bis hin zu den Einzelforscher*innen einbinden kann. Der Ver-

6 <<https://www.musikforschung.de/index.php/memoranda/positionspapier-der-gesellschaft-fuer-musikforschung-zum-umgang-mit-forschungsdaten>>, 14.7.2019.

7 <<https://nfdi.edirom.de/>>, 14.7.2019.

8 <<https://nfdi4culture.de/>>, 14.7.2019.

9 Die Beispiele für Forschungsdatenlebenszyklen und User-Stories im von NFDI4Culture publizierten Kompendium geben hiervon einen ersten Eindruck: Reinhard Altenhöner, Katrin Bicher, Christian Bracht, ... Barbara Wiermann, *Fokusthemen und Aufgabenbereiche für eine Forschungsdateninfrastruktur zu materiellen und immateriellen Kulturgütern. Living Document der NFDI-Initiative NFDI4Culture*, <<https://zenodo.org/record/2763576>>, 14.7.2019.

10 Sabine Brünger-Weilandt, Kai-Christian Bruhn, Alexandra W. Busch, Erhard Hinrichs, Wolfram Horstmann, Martin Grötschel, ... Holger Simon, *Memorandum of Understanding by NFDI initiatives from the humanities and cultural studies. Zenodo* (2019, July 2), <<http://doi.org/10.5281/zenodo.3265763>>, 14.7.2019.

band Digital Humanities im deutschsprachigen Raum (DHd) hat begleitend zum Aufbau spezifischer Konsortien ein Geisteswissenschaftliches Forum NFDI¹¹ ins Leben gerufen, in dem Fachverbände und weitere Vertreter*innen der Forschung mit den Sprecher*innen der Konsortien gemeinsam in einen Diskurs zur NFDI treten können. Schließlich tragen materielle wie immaterielle Kulturgüter spezifische und teilweise komplexe und derzeit äußerst dynamische Rechtesituationen mit in die aus ihnen generierten digitalen Daten: Urheber- und Persönlichkeitsrechte, Provenienz- und ethische Fragen etc. stellen sich. Überdies steht unsere Forschung in produktiver Verbindung zu einer Kunst-, Medien- und Kulturwirtschaft, die unsere Ergebnisse verwertet. Diese durchaus auch ökonomische Nutzung ist ebenso Teil des von der Musikwissenschaft beforschten Feldes und erzeugt spezifische Bedingungen im Bereich der Verwertung. Ein Rechtemanagement, das nicht nur technisch, sondern auch juristisch und ethisch dimensioniert sein muss, wird zu einer zentralen Aufgabe für NFDI-4Culture.

Eine zentrale Anlaufstelle: Zentrum Musik – Edition – Medien

Eine der größten Herausforderungen für den NFDI-Prozess besteht somit darin, die vom Rat für Informationsinfrastrukturen formulierte und von der GfM stark unterstützte Forderung, eine Forschungsdateninfrastruktur forschungs- und fachnah – aus den wissenschaftlichen Communities heraus – aufzubauen, mit der Notwendigkeit in Einklang zu bringen, Infrastruktur von kompetenten Partnern entwickeln zu lassen und danach in Projektkontexte überdauernden Strukturen zu betreiben. So waren auch die ersten beiden der drei bereits erwähnten Initial-Workshops in den Geisteswissenschaften auf die Themenfelder „Disziplinäre Perspektive“ und „Anbieterperspektive“ aufgeteilt.¹² Bereits im Rahmen des ersten Workshops im Februar 2018 hat das Zentrum Musik – Edition – Medien (ZenMEM) seine Schnittstellenfunktion zwischen Forschung und Infrastruktur verdeutlicht, um dieser scheinbaren Dichotomie der zwei Perspektiven entgegenzuwirken. ZenMEM forscht und entwickelt zusammen mit dem Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) seit über 15 Jahren in Projektkontexten, die sowohl genuin musikwissenschaftlicher Forschung als auch der Etablierung von Standards und digitalen Infrastrukturen gewidmet sind. So werden zum Beispiel im Rahmen des DFG-Projekts „Detmolder Hoftheater“¹³ ein auf den internationalen Standards der Music Encoding Initiative (MEI)¹⁴ und der Text Encoding Initiative (TEI)¹⁵ basierendes Modell und die dazugehörigen Softwarewerkzeuge für die verknüpfte Erschließung von Musikalienbeständen gemeinsam von Musikwissenschaftler*innen, Informatiker*innen und Bibliotheks- und Informationswissenschaftler*innen erarbeitet.

Eine der zentralen Aufgaben der Musikwissenschaft innerhalb einer NFDI wird im (Weiter-)Entwickeln, Propagieren und Verbreiten solcher Standards bestehen. Dies erstreckt sich von Standards für die Erfassung von musikbezogenen Metadaten über die Kodierung

11 <<https://nfdi.hypotheses.org/>>, 14.7.2019.

12 Der dritte Workshop wurde zur „Politischen Perspektive“ durchgeführt, <<https://forschungsinfrastrukturen.de/>>, 14.7.2019.

13 Entwicklung eines MEI- und TEI-basierten Modells kontextueller Tiefenerschließung von Musikalienbeständen am Beispiel des Detmolder Hoftheaters im 19. Jahrhundert (1825–1875), <<https://hoftheater-detmold.de/>>, 14.7.2019.

14 <<https://music-encoding.org/>>, 14.7.2019.

15 <<https://tei-c.org/>>, 14.7.2019.

von Musiknotation bis hin zu Standards für die Langzeitverfügbarkeit von Forschungsergebnissen. Ebenso besteht in den Geisteswissenschaften generell ein enger Zusammenhang zwischen den Daten und den Werkzeugen und Tools, die damit operieren und diese visualisieren. Daher sind die Standardisierung von Forschungssoftware und das Bemühen um Standards für die Visualisierung bzw. Publikation von Forschungsergebnissen ebenso von zentraler Bedeutung. Die Grundsätze der FAIR-Prinzipien,¹⁶ die im Rahmen der NFDI vorausgesetzt werden, können weitestgehend durch den Einsatz von Standards unterstützt werden. Durch eine Beschreibung musikbezogener Informationen mit standardisierten Metadaten und die so ermöglichte maschinelle Erfassung in Recherchewerkzeugen wird die Auffindbarkeit (FindableAIR) von Forschungsgegenständen und -ergebnissen sichergestellt. Die Zugänglichkeit (FAccessibleIR) von Informationen muss durch standardisierte Protokolle gesichert werden. So müssen Datensätze über ihre Identifikatoren (z. B. PID, DOI etc.) verlässlich erreichbar sein. Für den Fall, dass Daten nicht vorhanden sind oder aufgrund von Rechten Dritter (temporär) nicht zugänglich gemacht werden können, sollen zumindest die Metadaten der Datensätze nutzbar sein. Eine Einigung auf eine gemeinsame Sprache für die Abbildung von Wissen im digitalen Medium ist für die Interoperabilität (FAInteroperableR) von großer Bedeutung. Die gemeinsame Sprache beinhaltet nicht nur die Nutzung eines gemeinsamen Datenformats wie etwa MEI zur Kodierung von Musiknotation, sie umfasst vielmehr auch den Diskurs und die Einigung über die darin enthaltenen Konzepte, ebenso die Frage, wie diese in Relation zu anderen Datenformaten, Normdaten und der Verknüpfung verschiedenster Forschungsobjekte stehen. Die Music Encoding Initiative trägt dieser Forderung dadurch Rechnung, dass sie neben der Spezifikation des XML-basierten Kodierungsformats auch die auf einem stetigen Austausch innerhalb der Community basierenden Guidelines bereitstellt. Ein dritter Schritt der Unterstützung der Interoperabilität erfolgt dann durch die Kodierungsrichtlinien (bzw. Editionsrichtlinien) innerhalb von Projekten und Repositorien, die die Spezifika in deren Nutzung der Standards darlegen, wie sie zum Beispiel im Rahmen der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe aufgebaut werden. Die Interoperabilität ist Voraussetzung für die Nachnutzbarkeit (FAIReusable) von Forschungsdaten und -ergebnissen. Für die Nachnutzbarkeit müssen zusätzlich – im Idealfall den Open Access fördernde – Nutzungslizenzen bereitgestellt werden, für die es ebenfalls Standards zu entwickeln gilt bzw. Beratung zu etablierten Standards erfolgen muss. Auch muss die Provenienz von Daten ersichtlich und in einem Datenformat standardisiert abbildbar sein. Eine Abstimmung von Standards über die Grenzen einzelner Disziplinen und Gegenstandsbereiche hinaus und eine Transformation bzw. Möglichkeit der Verknüpfung von Daten unterschiedlichster Formate und Provenienzen ist ebenfalls unerlässlich.

Das Zentrum Musik – Edition – Medien unterstützt die Entwicklung und Verbreitung der für das Fach Musikwissenschaft einschlägigen Standards. Durch eine starke Beteiligung in der Music Encoding Initiative konnten bereits verschiedene aus der Forschung kommende Erweiterungen und Verbesserungen des Formats vorgenommen werden. Durch eine enge Kooperation mit Gedächtnisinstitutionen können Forschungsgegenstände leichter in Forschungswerkzeuge integriert und Ergebnisse leichter an Gedächtnisinstitutionen zurückgegeben werden. Auch auf einer technischen Ebene kooperiert ZenMEM mit verschiedenen Partnern, um z. B. den Austausch und die Einbettung von Bildern in digitale Editionen über IIIF¹⁷ zu ermöglichen. Als wichtiges Kriterium für die Standardisierung von Metho-

16 <<https://www.go-fair.org/fair-principles/>>, 14.7.2019.

17 International Image Interoperability Framework, <<https://iiif.io/>>, 14.7.2019.

den, Formaten und Technologien im Rahmen digital unterstützter Forschung sieht ZenMEM die Erweiterbarkeit und Veränderbarkeit von Standards an. Auch wenn es zunächst ein Widerspruch zu sein scheint, ist die Notwendigkeit der kritischen Reflexion und der sich daraus ergebenden Veränderung der Standards durch die Vielfalt unserer Forschungsmethoden und -perspektiven und die nicht gegebene Prädiktion der Phänomene innerhalb unserer Forschungsgegenstände deutlich. ZenMEM unterstützt diese Veränderungen und Erweiterungen strukturiert und moderiert, so dass sie wieder durch Diskurs und Konsens Teil des Standards werden können.

Das Zentrum bündelt Kompetenzen auf der Schnittstelle zwischen musikwissenschaftlicher Forschung, angewandter Informatik und Informationswissenschaft und ist durch gemeinsame Projekte eng mit Forschungsstellen, Verlagen, Kunstschaffenden und Gedächtnisinstitutionen verbunden. Innerhalb der Konsortiumsinitiative NFDI4Culture möchte ZenMEM diese Expertise beratend und standardbildend einbringen. Ziel des ZenMEM innerhalb der NFDI ist es, Forschende an die bereits etablierten, meist generischen Infrastrukturen, Werkzeuge und Standards heranzuführen, notwendige Anpassungen und Erweiterungen der Infrastrukturen und Formate in Absprache mit den musikwissenschaftlichen Communities vorzunehmen, fachspezifische Tools und Werkzeuge bereitzustellen, weiterzuentwickeln und ihren dauerhaften Betrieb sicherzustellen, sowie über geeignete Weiterbildungsformate (z. B. die jährlich durchgeführte Edirom Summer School¹⁸) und Dokumentationen die Kompetenz im Umgang mit Daten und Software zu fördern.

Die Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe als Anwendungsfall

Als interakademisches Forschungsvorhaben der Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften ediert die Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe (BAZ-GA) die musikalischen Werke, Schriften und auszugsweise die Korrespondenz Zimmermanns und stellt in vielfacher Hinsicht einen anschlussfähigen Anwendungsfall im Kontext der NFDI dar. Nicht nur die Rechtelage – Zimmermanns Werke sind noch bis 2040 urheberrechtlich geschützt – sondern auch einige der Besonderheiten von Zimmermanns Schaffen bieten dem als Hybridausgabe angelegten Vorhaben, das analoge und digitale Publikationsformen verbindet, mit Blick auf den Umgang mit Forschungsdaten komplexe Herausforderungen auf den verschiedenen Stufen im Datenlebenszyklus. So führt die BAZ-GA umfangreiche Digitalisierungsmaßnahmen von Kulturgütern sehr unterschiedlicher Beschaffenheit durch, darunter Notenautographe, Schriften und Korrespondenz Zimmermanns, aber etwa auch Zuspeltonbänder, die in einigen der Kompositionen einen integralen Bestandteil der plurimedialen Werkanlage bilden. Die Digitalisate liegen als hochauflösende und mit Metadaten (neben Kameradaten, Farbwerten usw. etwa Angaben zu Autor, Werk und Archivstandort und -signatur) versehene tiff- und jpg-Dateien vor.¹⁹ Die Textquellen (Schriften und Korrespondenz) konnten in Kooperation mit dem an der BBAW angesiedelten Projekt OCR-D²⁰ durch automatische Texterkennungsverfahren zu großen Teilen in volltextdurchsuchbare Transkripte im Format der TEI überführt werden, die auch als Grundlage für die Brief- und Schriftenedition dienen. Hier ergibt sich eine Anschlussstelle zur NFDI-Initiative Text+, die maßgeblich die Bedarfe

18 <<https://ess.uni-paderborn.de>>, 14.7.2019.

19 In der bisherigen Projektlaufzeit wurden bereits 12.922 Blatt Notenautographe, 4.434 Blatt Korrespondenz und 997 Blatt Schriften von einem Drittanbieter digitalisiert.

20 <<http://www.bbaw.de/forschung/ocr-d/uebersicht>>, 14.7.2019.

der Philologien und Sprachwissenschaften adressiert. Die Digitalisierung der Zuspiltenbänder wird derzeit in Kooperation mit dem Westdeutschen Rundfunk, dem Studio MIRAGE der Universität Udine²¹ und dem Tonmeister-Studiengang der Universität der Künste Berlin vorbereitet. Eine erste zentrale Aufgabe der BAZ-GA und auch ein daraus resultierender Bedarf entstehen vor diesem Hintergrund aus der Notwendigkeit, Standards für die Digitalisierung des sehr umfangreichen und heterogenen Quellenmaterials und die anschließende Anreicherung mit Metadaten festzulegen bzw. überhaupt erst zu entwickeln, um auf diese Weise eine langfristige Sicherung und Verfügbarhaltung der Quellendigitalisate zu gewährleisten. In mehrfacher Hinsicht als voraussetzungsreich und zeitintensiv erweist sich dabei die bei Quellendigitalisierungen oft unabdingbare Zusammenarbeit mit kommerziellen Drittanbietern, deren Verständnis von Metadatenstandards mitunter stark von den Bedürfnissen wissenschaftlicher Vorhaben abweicht, was teilweise aufwändige Nachbearbeitungen notwendig macht. Auch die zeitnah zur Digitalisierung durchzuführenden Qualitätsprüfungen der erstellten Digitalisate erfordern nicht nur aufgrund der Umfänge, sondern auch wegen der komplexen Dateibenennungen ebenso effiziente wie etwa auch für Hilfskräfte ausführbare Workflows. Im Bereich der Audio-Digitalisierung und -Restauration wiederum greifen rein technische und weit reichende (medien)philologische Entscheidungen unmittelbar ineinander, so dass hier die Digitalisierung einen wichtigen Bestandteil des Forschungsprozesses selbst darstellt und daher nicht an Drittanbieter vergeben wurde. Für alle genannten Bereiche der Digitalisierung könnten etwa von der NFDI erarbeitete und bereitgestellte Musterpflichtenhefte und -Workflows bereits die Beantragung, aber auch die Durchführung zukünftiger ähnlicher Vorhaben erheblich erleichtern.

Im Zuge der Editionsarbeit selbst werden die entstandenen Digitalisate über die Edirom Tools²² direkt in die jeweiligen Editionen eingebunden, erschließbar gemacht und mit den Editions- bzw. Werkdatensätzen (textkritische Anmerkungen, Verweise aus Vorworttexten, Verlinkung mit den MEI-Datensätzen des digitalen Werkverzeichnisses der BAZ-GA etc.) verknüpft. Da sich Zimmermanns Œuvre durch einen hohen Grad von Vernetzung der Werke untereinander auszeichnet, etwa durch direkte Zitate früherer Werke, Form- und Strukturübernahmen oder Verwendung gleicher Reihen, ist es zudem ein ausdrückliches Ziel des Vorhabens, derartige Bezüge sicht- und durchsuchbar zu machen. An die Strukturierung und Modellierung der entstehenden Forschungsdaten werden dabei insgesamt hohe Anforderungen gestellt, um Noten-, Brief- und Schriftenedition und die zugrunde liegenden Quellendigitalisate unmittelbar miteinander vernetzen zu können. Entsprechend müssen sehr frühzeitig Editionsrichtlinien übergreifend für Noten-, Brief- und Schriftenedition diskutiert und in die digitale Arbeitsumgebung implementiert werden, etwa als eigens entwickelte Frameworks für den verwendeten XML-Editor und mit sogenannten ODD-Spezifikationen (One Document Does it All),²³ die gleichsam als automatisierte digitale Redaktionsinstrumente bereits beim Erstellen der XML-Datensätze zu weiten Teilen die Einhaltung der Editionsrichtlinien sowie die angestrebte Strukturiertheit der Daten gewährleisten. Im Endergebnis liefert die BAZ-GA auf diese Weise als Komplement zu den gedruckten Bänden keine getrennt vorliegenden digitalen Einzeleditionen, sondern stellt vielmehr eine übergreifende und vernetzte digitale Editions- und Forschungsplattform bereit, die eine Vielzahl von Abfragen und und zudem die Interoperabilität und Nachnutzbarkeit durch die Einbindung von Normdaten (bspw. GND,

21 <<http://mirage.uniud.it/>>, 14.7.2019.

22 <<https://zenmem.de>> und <<https://github.com/Edirom/>>, 14.7.2019.

23 <<https://wiki.tei-c.org/index.php/ODD>>, 14.7.2019.

Geonames) und Webdiensten (bspw. [correspSearch](https://correspsearch.net/)²⁴) gewährleistet. Eine Visualisierung des sogenannten Datenlebenszyklus der BAZ-GA findet sich im Kompendium der Initiative NFDI4Culture.²⁵

Die heterogenen Forschungsdaten-Korpora der BAZ-GA werfen allerdings mit Blick auf ihre Langzeitverfügbarkeit und die Interoperabilität der verwendeten Metadatenformate zahlreiche Fragen auf. Eine besondere Herausforderung stellen dabei die durch die Digitalisierung der Zuspeltonbänder gewonnenen Audio-Dateien dar, denn eine Annotation solcher Daten ist bisher in den Edirom Tools nicht vorgesehen, entsprechende Lösungen müssen daher gemeinsam mit dem ZenMEM erst entwickelt werden. Auch für die geschilderte Anlage der Edition als übergreifende Online-Plattform müssen in Zusammenarbeit mit dem ZenMEM die bestehenden Möglichkeiten der Edirom Software und Technologien erweitert werden. Die BAZ-GA erhofft sich daher von der NFDI nicht nur die Bereitstellung von über die Projektlaufzeit hinaus dauerhaft verfügbarer Infrastruktur (etwa für das langfristige Hosting der Edition), sondern vor allem auch die Anregung und Moderation einer breit geführten Diskussion über die hierfür benötigten Datenstandards sowie Hilfe bei der Entwicklung, Sicherung und Nachnutzbarkeit der technischen Tools und Software. Diese Aufgabe stellt sich als umso dringlicher dar, als derzeit hierfür genutzte Softwareentwicklungsplattformen jederzeit von Unternehmen aufgekauft und kommerzialisiert werden können (im konkreten Fall GitHub im Sommer 2018 durch Microsoft), was ein dauerhaftes Ablegen der im Vorhaben entwickelten Software und zugehörigen Kommunikationsvorgänge auf derartigen Plattformen sehr problematisch macht. Eine zumindest ambivalente Situation ergibt sich zudem aus der Verwendung von bestimmter Open-Source-Software im Vorhaben, etwa eXist als zugrunde liegender Datenbank und darauf basierenden weiteren X-Technologien. Zwar ist die Nutzung und Weiterentwicklung freier Software in derartigen Vorhaben grundsätzlich erstrebenswert, allerdings müsste hierfür dauerhaft sehr viel mehr wissenschaftliches Personal in deren Anwendung und Weiterentwicklung geschult werden. Entsprechende, im Rahmen der NFDI geförderte Ausbildungsmaßnahmen wären vor diesem Hintergrund sehr begrüßenswert.

Schließlich ergibt sich eine weitere Herausforderung der BAZ-GA aus den noch laufenden Urheberrechten an den edierten Werken. Überdies wird das Werk Zimmermanns über Nutzungsrechte von einem Verlag vertreten, der den Satz sowie die Herstellung und Distribution der Aufführungsmaterialien übernimmt. Für die Arbeit und die Veröffentlichungen des Vorhabens wird daher ein ebenso zuverlässiges wie flexibles Rechtemanagement sowie zugehörige technische Infrastruktur (Nutzer- und Lizenzverwaltung) benötigt, mit dem Ziel, zwischen Open Access und in Subskription zu erwerbendem Vollzugang mehrfach abgestufte Publikationsformen bereitzustellen und auch die Langzeitarchivierung, -verfügbarhaltung und Nachnutzung digitaler Satzdateien aus den Verlagsproduktionen in für alle Beteiligten produktiver Weise regelbar zu machen. Auch auf diesem Gebiet könnte im Rahmen der Initiative NFDI4Culture ein moderierter Austausch zwischen Vorhaben mit ähnlichen Forschungsgegenständen und Rechtelagen sowie etwa die Formulierung von Musterverträgen angestoßen werden.

Bei all diesen, schon aus gegenwärtiger Sicht drängenden Aufgaben muss man sich stets vor Augen halten, dass mit dem Projekt der NFDI Langzeitaufgaben angegangen werden sollen, die angesichts heute kaum absehbarer technischer Neu- und Weiterentwicklungen außerordentlich flexible methodische und organisatorische Rahmenbedingungen erfordern.

24 <<https://correspsearch.net/>>, 14.7.2019.

25 <<https://zenodo.org/record/2763576>>, 14.7.2019.

Besprechungen

Shakespeare, Music and Performance. Hrsg. von Bill BARCLAY und David LINDLEY. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2017. XV, 286 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit Blick auf den Buchtitel hatte ich eine Art Handbuch mit Überblicksartikeln erwartet, die den Stand der Forschung darlegen. Stattdessen handelt es sich um einen Sammelband, der aus einem Symposium 2013 hervorgegangen ist und teilweise sehr spezialisiert Teilaspekte des Themas darstellt. Dennoch kann man ihn als eine wertvolle Ergänzung zu den Forschungsfeldern Shakespeare und Musik, historisch informierte Aufführungspraxis, Theatermusik sowie Filmmusik einordnen und durchaus als Forschungsausgang nehmen. Der Band umfasst Beiträge zu zeitgenössischen und nachfolgenden Aufführungspraktiken in England sowie zur Musik in Shakespeare-Verfilmungen. Dabei wird weder der Begriff „Performance“ im Titel theoretisiert – sondern stillschweigend als Aufführungspraxis und ihre historische Bedingtheit gesetzt – noch handeln alle Beiträge ausschließlich von Shakespeare und Musik. Linda Phyllis Austern untersucht in ihrem Beitrag beispielsweise *Knight of the Burning Pestle* (UA 1607) von William Shakespeares Zeitgenossen Francis Beaumont. Der sehr informative Beitrag gibt vielfältige Informationen zu den Theatern und der Praxis der Zeit und sogar eine Liste der Funktionen von Musik im Theater der frühen Neuzeit – allerdings letzteres ohne Nachweise. Eher den Sound Studies als der Musikwissenschaft würde ich das Thema Glocken in London um 1600 einordnen, auch wenn Katherine Hunt in ihrem Beitrag argumentiert, Glockengeläut sei unter Umständen als musikalischer Klang gehört worden. Zugegeben, analysiert werden auch die Dramentexte auf die Bedeutung von Glockenmetaphern hin, doch der kulturwissenschaftliche

Zugang hätte auch auf die Studie von Alain Corbin verweisen können, die seit 1998 in englischer Übersetzung zugänglich ist. Insofern bleiben die Beiträge in ihrem hauptsächlich englischsprachigen Umfeld, was bei der Shakespeare-Forschung nahe liegt, bei darüber hinaus gehenden methodischen Ansätzen jedoch nicht mehr. Ausnahme ist die dokumentarische Auswertung des internationalen *Globe-to-Globe* Shakespeare-Festivals 2012, für das 37 Produktionen aus aller Welt eingeladen wurden. (Sie sind übrigens gegen Entgelt online abrufbar: <https://globeplayer.tv/>.) Deren Musikeinsatz wird aufgelistet und verglichen. Bill Barclay rubriziert in „durchkomponiert“, „Hintergrundmusik mit Bezug zur Musiktradition des Herkunftslandes“, „aufgenommene Musik“, „keine oder sehr wenige Musik und Geräusche“ und „andere“. Die Inszenierung von *Henry V* unter der musikalischen Leitung von Claire van Kampen aus dem *Globe*-Theater ist hier einer unter vielen Ansätzen.

„Original Practise“ oder zeitgenössische Adaptation – zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die musikalische Theaterpraxis in Shakespeare-Inszenierungen heute. Laut Claire van Kampen (S. 42 f.) ist „Original Practise“ mit einer Debatte um Authentizität verbunden: Wenn Musik auf historischen Instrumenten gespielt wird, hat das heutige Publikum dennoch nicht die gleiche Erfahrung, denn das Publikum um 1600 kannte die populären Melodien, Signale und resultierenden Anspielungen; für das heutige Publikum ist es eine exotische Klangwelt. (Dabei ist das Theater durchaus eine Institution, welche die musikalische historisch informierte Aufführungspraxis vorantrieb, wie die Erläuterungen von Arnold Dolmetsch über William Poels *Elizabethan Stage Society* ab 1894 zeigen [S. 5].) Für die Musik im Shakespeare Theater bedeutet „Original Practise“ u. a. den Verzicht auf Elektroakustik, seien es Musikwiedergabe, Verstärkung oder Effekte, sowie das zumeist sichtbare Musizieren (van Kampen, S. 42). Die Erfahrung im rekonstruier-

ten Theaterbau zeigt, dass ein „Underscoring“, also Musikbegleitung der Dialoge im Theater unter freiem Himmel, nur mit sehr leisen Instrumenten wie Lauten möglich ist. Die Theatermusikerin Claire van Kampen ist mit dem rekonstruierten *Globe*-Theater seit seinem Bau 1997 vertraut und konnte die sich im Laufe der letzten Jahre verändernde Akustik nachverfolgen: Das Holz wurde härter, und die Akustik verbesserte sich für historische Musikinstrumente (S. 47). Ein ähnlich überraschendes Ergebnis aus der Praxis ist ihre Bemerkung, dass die Zinken im Open-Air-Theater lauter klangen als in einem konventionellen Theaterbau. Van Kampen veröffentlicht auch eine Liste der von ihr ausgewählten Kompositionen aus der Zeit um 1600.

In einem früheren Aufsatz vermutete sie schon, dass in Theatern unter offenem Himmel, wie dem *Globe*, andere Musik und Instrumente gespielt wurden als in geschlossenen Räumen. Lucy Munro bezweifelt die strikte Trennung in laute und leise Instrumente, da erst in den 1630er Jahren unterschiedliche Stücke für das Innen- (*Blackfriars* ab ca. 1609) und das Außentheater (*Globe*) der King's Men gespielt wurden (S. 101). William Lyons geht in seinem Beitrag nicht nur der Frage nach, wer die Musik im Theater spielte (u. a. die City Waits) und was (Consort Musik von Thomas Morley u. a.), sondern er stellt auch fest, dass die Musikaufführungen als Teil des Theaters zu den besten der Stadt gehörten (S. 25). Ein Theaterbesuch beinhaltete also auch ein Konzert. Wo im Theater die Musiker positioniert waren, untersucht Simon Smith.

Letztlich geht es in vielen Beiträgen um den Theaterbau, also das *Globe*-Theater unter freiem Himmel, das 1997 in London nachgebaut wurde. In den dortigen Inszenierungen wurden eigene Aufführungsdetails entwickelt und verstetigt, beispielsweise wird am Ende jedes Theaterstücks eine Jig getanzt (S. 53f., 264, 19). Während es sich um 1600 offenbar um komische Nachspiele handelte,

haben sie sich in der historisch informierten Aufführungspraxis am *Globe* zu Abschlusschoreographien für das gesamte Ensemble entwickelt.

Nach den sechs Beiträgen zu Musik und der Theaterpraxis zu Shakespeares Lebzeiten folgen fünf Texte zu den späteren Jahrhunderten bis zur Entwicklung eines neuen hybriden Genres (S. 177) von Musiktheater im 19. Jahrhundert, in dem Shakespeare mit Orchestereinlagen aus Opern und Hunderten von Statisten gespielt wurde, wie Val Brodie zeigt. Die Gegenwart ist u. a. durch drei Beiträge zu Filmmusik repräsentiert: Einem Interview mit dem Filmmusik- und Theaterkomponisten Stephen Warbeck, der mit einem Oscar für seine Musik zu *Shakespeare in Love* ausgezeichnet wurde; Peter Holland schreibt über die Filmmusiken von Walton und Schostakowitsch und Ramona Wray über neuere Filmmusiken. Jon Trenchard und Carol Chillington Rutter beschreiben schließlich die musikalische Praxis der *Propeller Company*, die Shakespeare-Stücke in einer wechselnden, immer männlichen Besetzung aufführt, bei der die Schauspieler selbst musizieren. Für die Frage nach historischer Aufführungspraxis und zeitgenössischer Interpretation aufschlussreich ist der Beitrag *The Politics of Popular Music in Contemporary Shakespearean Performance* von Adam Hansen. Wenn dreißig Jahre alte Popsongs in einer Inszenierung eingesetzt werden, ist das keine aktuelle Musik, stattdessen kann der Song als popkulturelle Ikone bestimmte Kontexte aufrufen (S. 236). Letztlich sind alles Aneignungen: „[A]t what point and why did it become appropriate to appropriate popular music in appropriations of Shakespeare?“ (Hansen, S. 237).

(März 2019)

Julia H. Schröder

CHIARA BERTOGLIO: *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*. Berlin/Boston: De Gruyter 2017. XXXV, 836 S.

Auf knapp siebenhundert Seiten Text, ergänzt um noch einmal 150 Seiten Anhänge, legt Chiara Bertoglio in diesem dicken Buch eine insgesamt sehr wertvolle und hilfreiche Übersicht über die Bedeutung der Reformation bzw. katholischen Reform für die Musik des 16. Jahrhunderts vor. Auch für den musikhistorischen Laien fast immer nachvollziehbar, werden hier wesentliche Leitlinien und entscheidende Grundzüge der musikalischen Entwicklung im 16. Jahrhundert vorgestellt, insofern als diese mit den religiösen Veränderungen zu tun hatten. Damit ist auch gesagt, dass es Bertoglio im Wesentlichen um „geistliche Musik“ geht, eine Kategorie, die sie vornehmlich durch Bezug auf die zum Klang gebrachten Texte präzisiert – „geistliche“ Musik ist, was mit „geistlichen“ Texten zu tun hat. Reine Instrumentalmusik, auch solche „geistlicher“ Natur, wird nur am Rande behandelt.

Der Band ist in zwölf Kapitel eingeteilt. Kapitel 1 bis 3 dienen dazu, Grundlagen zu legen. Kapitel 1 (S. 1–48) bietet einen historischen Überblick über wesentliche Entwicklungen des Jahrhunderts in theologischer, kultur- und musikhistorischer Perspektive. Kapitel 2 (S. 49–100) bringt allgemeine Hinweise zu den Grundstrukturen der Musikgeschichte des Jahrhunderts. Hier werden insbesondere zentrale Themen musiktheoretischer Debatten vorgestellt, darunter auch die Gedanken der Humanisten. Kapitel 3 (S. 101–163) schließlich charakterisiert den anhaltenden, von der Reformation durchaus unabhängigen (und ihr auch chronologisch vorausgehenden) Reformdiskurs um die Musik.

Ab Kapitel 4 werden dann die verschiedenen konfessionellen musikalischen Welten behandelt. Kapitel 4 widmet sich den musiktheoretischen bzw. konzeptionellen

Überlegungen der Reformatoren zur Musik (S. 164–235), während Kapitel 5 bis 9 die lutherische (S. 236–297), calvinistisch-reformierte (S. 298–332), anglikanische (S. 333–381) und katholische Praxis (S. 382–428; Trient; S. 429–519; posttridentinische Praxis) behandeln. Ein letzter Block von drei Kapiteln enthält stärker thematische Zugriffe. Kapitel 10 behandelt die Indienstnahme der Musik für bzw. ihre Prägung durch konfessionalisierende Tendenzen (S. 519–566) und umfasst Phänomene von konfessioneller musikalischer Polemik über Schlachtgesänge bis hin zur Rolle von Musik beim Martyrium. Kapitel 11 (S. 567–624) behandelt das gegenteilige Phänomen, die konfessionsübergreifenden Parallelen, Austauschvorgänge und Übernahmen. Kapitel 12 schließlich (S. 625–684) widmet sich der Rolle von Frauen in der Musik des 16. Jahrhunderts.

Das Buch zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass es explizit die Frage nach der Beziehung zwischen konfessioneller Dynamik und musikhistorischer Entwicklung stellt – und nicht einfach voraussetzt, dass eine solche Beziehung „selbstverständlich“ existiert. Auch wenn man anmerken mag, dass es aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive noch sehr viel weitergehende Diskussionen um die kulturellen Prägungen der religiösen Spaltungen des 16. Jahrhunderts gibt, als Bertoglio erkennen lässt, so ist diese Darstellung dennoch direkt an aktuelle Fragestellungen einer allgemeinen Christentumsgeschichte des 16. Jahrhunderts anschlussfähig. Dazu passt insbesondere Bertoglios klare Betonung der Tatsache, dass wesentliche Elemente der musikbezogenen Reformdiskussionen, die nach 1517 neue Virulenz erhielten, letztlich bereits durch die humanistische Perspektive auf Musik geprägt waren – das gilt, so zeigt Bertoglio, beispielsweise für die Themen der Textverständlichkeit, aber auch für die komplexen Diskussionen um die genaue Gestaltung der Text-Musik-Beziehung.

Auf dieser Grundlage kann das Buch zu einer nuancierten Bewertung von „Eigenarten“ der diversen konfessionellen musikalischen Praktiken gelangen. Ein ums andere Mal zeigt Bertoglio, dass sich Kontinuitäten bzw. Gemeinsamkeiten und konfessionelle Spezifika bzw. Alleinstellungsmerkmale die Waage hielten. Manche liebgewonnene Stereotype – Katholiken kannten keine volkssprachigen Kirchengesänge; Psalmengesänge seien ein reformiertes Phänomen – werden durch einen solchen Zugang in Frage gestellt und differenzierter gefasst: Volkssprachigen Psalmengesang gab es auch in den anderen Konfessionen, und doch wurde er zu einem spezifischen Identifikationsmerkmal der Reformierten. Durch diesen vergleichenden und historischen Zugang schafft es dieses Buch durchgängig, ein vielfach schattiertes Bild von den konfessionellen Identitäten der Musik und der musikalischen Gestaltung konfessioneller Identitäten zu zeichnen. Dies kulminiert in den beiden Kapiteln 10 und 11, in denen ausdrücklich die konfessionalisierenden Funktionen der Musik und die gegenläufigen, gesamtchristlichen Tendenzen einander gegenübergestellt werden.

Hieran wird die aktuelle kulturhistorisch vorgehende Konfessionsgeschichtsschreibung zukünftig anschließen können, in der die Frage danach, wie konfessionelle Identitäten hergestellt werden, intensiv diskutiert wird. Immer deutlicher zeigt sich, dass die meisten Kulturtechniken sehr viel weniger eindeutig konfessionell konnotiert waren, als oft unterstellt wird. Konfessionelle Markierungen bestimmter Objekte, Inhalte und Praktiken werden mittlerweile als konstruiert und oft nur kontextbezogen wirksam erkannt. Auf der Basis der von Bertoglio gelieferten Einschätzungen dürfte es zukünftig besser möglich sein, auch die Rolle der Musik in eine solche Kulturgeschichte konfessioneller Identitätsbildung noch stärker einzubeziehen. Bertoglios Befunde können dabei zweifellos aktuelle Überzeugungen weiter bestärken, denen zufolge bei weitem

nicht alle Lebensbereiche gleichermaßen tief konfessionalisiert wurden bzw. konfessionalisierbar waren. Heute rücken interkonfessionelle Austauschprozesse, das Weiterwirken vorkonfessioneller Überzeugungen und Argumentationsgänge und generell die Strukturparallelen der diversen konfessionellen Kulturen immer stärker ins Zentrum, so dass die traditionelle Vorstellung einer strikten Opposition der verschiedenen Konfessionen immer stärker fragwürdig wird – Bertoglios Ergebnisse und Thesen weisen in genau dieselbe Richtung.

Am insgesamt sehr positiven Lektüreindruck dieses Buchs kann auch die Tatsache nicht entscheidend rütteln, dass der Text erheblich zu lang geraten ist – schade, dass der Verlag hier nicht ins Lektorat investiert hat. Zahllose Wiederholungen erlauben es zwar, das Werk im Stile eines Handbuchs nachschlagsweise zu lesen – die wichtigsten Thesen der vorhergehenden Abschnitte werden derart oft rekapituliert, dass man stets auf dem Laufenden ist. Wer den Text jedoch fortlaufend lesen möchte, auf den werden diese dauernden Rekapitulationen ebenso befremdlich wirken wie die andauernden Vor- und Zurückverweise und die große Zahl an einleitenden und ankündigenden Textpassagen, in denen die Autorin mit ermüdender Deutlichkeit auf die Darstellungsabsichten der folgenden Seiten eingeht. Doch trotz dieser redaktionellen Unschönheiten handelt es sich hier um eine beeindruckende Synthese, die auch und gerade in der Geschichtswissenschaft hoffentlich weite Rezeption erhalten wird.

(März 2019)

Markus Friedrich

EVA NEUMAYR, LARS E. LAUBOLD: *Dommusikarchiv Salzburg (A-Sd). Thematischer Katalog der musikalischen Quellen, Reihe A. Wien: Hollitzer Verlag 2018. XIX, 952 S., Nbsp. (Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg. Band 17.)*

EVA NEUMAYR, LARS E. LAUBOLD, ERNST HINTERMAIER: *Musik am Dom zu Salzburg. Répertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult. Wien: Hollitzer Verlag 2018. III, 415 S., Abb. (Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg. Band 18.)*

Nach dem *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg* (1992) hat es mehr als ein Vierteljahrhundert gedauert, bis nun auch der Katalog der übrigen Quellen zur Kirchenmusik aus dem Salzburger Domarchiv vorliegt. Er bildet den Abschluss von Erschließungsarbeiten, die Ernst Hintermaier in den frühen 1970er Jahren als Zettelkatalog begann, und umfasst die Musikalien der Signaturenreihe A aus der Zeit vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis 1841, dem Gründungsjahr von Dommusikverein und Mozarteum. Bei diesen Quellen handelt es sich zum weit überwiegenden Teil um Aufführungsmaterialien aus der Kirchenmusikpraxis des Salzburger Domes; darunter befinden sich zahlreiche Kompositionen von Stefano Bernardi, Johann Stadlmayr, Heinrich Ignaz Franz und Karl Heinrich Biber, Antonio Caldara, Johann Ernst Eberlin, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Domenico Fischiotti, Joseph und Michael Haydn, Anton Cajetan Adlgasser, Luigi Gatti und vielen anderen. Der vorgelegte Band übernimmt die Tiefenerschließung des erhaltenen Materials von RISM (die dort natürlich auch elektronisch zur Verfügung steht) und ergänzt sie um Register zu Personen, Titel und Textincipits, Signaturen und Wasserzeichen. Angesichts des Umfangs von knapp 1.000 Seiten stellt sich für manche Technikfetischisten sicherlich – und wieder einmal –

die Frage nach dem Sinn eines gedruckten Bandes. Die überregionale Bedeutung dieses Quellenbestandes und die beeindruckende Geschlossenheit seiner Überlieferung bilden dabei nur die anfänglichen Argumente. Wer als Forscher mit den verzweigten Fragen der Manuskriptüberlieferung solcher Sammlungen zu tun hat oder Zuschreibungsfragen diskutieren will, wird nicht nur die haptische Qualität solcher Bände, sondern auch die Fixierung des Wissens auf einem bestimmten Stand und die erkennbare „Handschrift“ der Verfasser zu schätzen wissen. Beide zusammen – gedruckte Bände und ergänzbare Datenbanken (bei denen aber die unterschiedliche Kompetenz der späteren Verwalter immer einkalkuliert werden muss) – bilden dann auch einen sinnvollen Ausgangspunkt für weitere Forschungen.

Das eigentliche Ereignis der an sich bereits imposanten Katalogisierung ist aber der begleitende Kommentarband *Musik am Dom zu Salzburg. Répertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult*. Was ursprünglich als ein etwas umfangreicheres Vorwort zum Katalog gedacht war, wuchs im Laufe der Arbeit zu einer eigenständigen Darstellung mit einem Umfang von mehr als 400 Seiten an. Hier findet der Leser umfassende und schlüssig aufbereitete Informationen zur Sammlungsgeschichte sowie zu den Schreibern und verwendeten Papiersorten. Die alten handschriftlichen Kataloge werden hinsichtlich ihrer Bedeutung untersucht und mit dem erhaltenen Material verglichen. Weil der Salzburger Dom seit 1635 nicht nur Metropolitankirche, sondern auch Stadtpfarrkirche war, finden die entsprechenden Unterschiede in der Kirchenmusikpraxis genauso Berücksichtigung wie die Veränderungen der lokalen Aufführungspraxis einschließlich der verwendeten Instrumente. Am Ende wird auch die Rolle des Domes bei der überregionalen Verbreitung handschriftlicher Quellen zur Kirchenmusik thematisiert. Einige der genannten Problemfelder tauchten vor allem

in der bisherigen Mozart-Forschung bereits auf, erlaubten aber ohne eine umfassende Untersuchung des gesamten Materials keine abschließende Beurteilung. Hier haben die Verantwortlichen eine Chance sinnvoll genutzt, die sich so schnell nicht wieder bieten wird. Wenn Ernst Hintermaier, dem der Katalogband als dem Nestor der Salzburger musikwissenschaftlichen Regionalforschung gewidmet ist, im Kommentarband selbst als Autor mitwirkte, unterstreicht das den generationenübergreifenden Charakter der geleisteten Arbeit. Im Übrigen wird der Anschluss an die neueren Forschungen zur Salzburger Musikgeschichte ausdrücklich gesucht: Viele Ergebnisse korrespondieren mit den dort gewonnenen Informationen und Einsichten. Zugleich wird sichtbar, dass ein Kommentarband wie der vorliegende die angemessene Präsentationsform für solche Forschungsergebnisse ist. Eine elektronische Datenbank schafft zwar wichtige Voraussetzungen für die weitere Arbeit, erreicht aber nicht die nötige Bündelung der Informationen und Konzentration auf das Wesentliche. Eine vorrangig narrative Darstellung würde dagegen ihrer eigenen Logik folgen und vermutlich wichtige Eigenarten des Gegenstandes – hier des kirchenmusikalischen Repertoirebetriebs – verfehlen. So könnte man den vorgelegten Kommentarband sinnvoll als „Faktenkompendium mit narrativer Komponente“ bezeichnen, der zu weiteren Detailforschungen geradezu einlädt.

Mit dem nun gewonnenen Überblick verbinden sich einige grundlegende Weichenstellungen, an die hier in aller Kürze noch einmal erinnert werden soll. Die Quellen zur gleichzeitigen weltlichen Musikpraxis des fürstbischöflichen Hofes sind bis auf geringe Reste nicht erhalten, so dass die Salzburger Kirchenmusik schon aufgrund der umfangreichen Quellenbestände zwangsläufig den Schwerpunkt künftiger Forschung bilden wird. Trotzdem wäre ein entsprechender Katalog der nichtkirchlichen Musik samt Kommentar auch für diesen Bereich zu wünschen.

Anders als in der älteren Literatur dargestellt, erweisen sich außerdem die Jahrzehnte nach dem Ende der fürstbischöflichen Hofhaltung in Salzburg keinesfalls als provinziell – ebenfalls ein Feld für weitere Forschungen. Insgesamt bilden Katalog und Kommentarband einen Markstein nicht nur für die Darstellung der Musikgeschichte Salzburgs, sondern ebenso für die gesamte Erforschung höfischer Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert.

(Mai 2019)

Gerhard Poppe

ALBERTO BASSO: *Johann Sebastian Bach. Manuale di navigazione. 3 Bde. Torino u. a.: Nino Aragno Editore 2015. LIX, 1454 S. (Biblioteca Aragno.)*

Dieses dreibändige Werk ist nicht die erste von Alberto Basso Johann Sebastian Bach gewidmete umfangreiche Studie. Basso ist der Autor von *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, ein umfassendes „Leben und Werk“ von Bach in zwei Bänden, das beim EDT-Verlag in Turin veröffentlicht wurde. Der erste Band erschien 1979 und betraf die Lebensjahre Bachs von 1685 bis 1723, der zweite erschien 1983 und betraf die Jahre von 1723 bis 1750. *Frau Musika* war von der Zeit ihrer Erscheinung bis zur Veröffentlichung dieses neuen und noch größeren Werkes von demselben Basso das musikwissenschaftliche Referenzwerk in Italien über Johann Sebastian Bach. Mit seiner neuen Arbeit bestätigt sich Basso daher nach vielen Jahren als Hauptfigur der Bach-Forschung in Italien. Seine neue Studie, trotz der unterschiedlichen Struktur im Vergleich mit dem vorherigen *Frau Musika*, erzeugt tatsächlich eine Kontinuität beider Publikationen.

Basso selbst erklärt im Vorwort zu *Johann Sebastian Bach. Manuale di navigazione* die Beziehung zwischen diesem Werk und seinem Vorgänger. Basso konzipierte seinen neuen monumentalen Text über Bach nicht nur als „necessario aggiornamento, di *Frau Musika*, ma anche come una vera e propria

pars altera (o ‚fase seconda‘) di quel lavoro“ (Band 1, S. XII) [„notwendige Aktualisierung von *Frau Musica*, sondern auch als eine echte *pars altera* (oder ‚zweite Phase‘) dieses Werks“]. Kurz zuvor, noch im einführenden Text zum gesamten Werk, der im ersten Band zu finden ist, weist Basso jedoch auf einen wesentlichen Unterschied zwischen seinen beiden Bach-Studien hin, der hauptsächlich mit der Art (oder „Gattung“) der wissenschaftlichen Veröffentlichung, zu der jede der beiden Studien gehört, verbunden ist. *Frau Musica* war eine kritische Biographie Bachs, als „esercizio di ricognizione e riconoscimento del *monumentum* eretto da Bach, sublimazione assoluta della civiltà musicale“ (Ebd.) [„Aufklärungs- und Anerkennungsübung des von Bach errichteten Denkmals, die absolute Sublimation der musikalischen Zivilisation“] konzipiert. Das *Manuale di navigazione* entspricht anderen, aber nicht weniger traditionellen Typen wissenschaftlicher Veröffentlichungen im Vergleich zur Biographie. Wie sein Untertitel schon verdeutlicht, ist es ein Handbuch, das in seinem mittleren und folgenden Teil die Form eines Lexikons annimmt. Das Ziel von Basso ist es, „uno strumento pratico e sistematico di informazione, consultazione e guida, [...] munito delle coordinate necessarie per ben navigare in quell’oceano di eventi situazioni, opere, luoghi persone e altro ancora che nella storia della musica, e della musicologia, costituisce sicuramente un *unicum*“ (Ebd.) [„ein praktisches und systematisches Informations-, Konsultations- und [...] Anleitungsmittel anzubieten, das die notwendigen Koordinaten besitzt, um in diesem Ozean von Ereignissen, Situationen, Werken, Orten, Menschen und mehr, das in der Geschichte der Musik und der Musikwissenschaft sicher ein Unikum ist, gut zu navigieren“].

Das Nachdenken über die wissenschaftlichen Veröffentlichungsarten, auf die sich die Bach-Studien Bassos beziehen, ermöglicht, einige grundlegende Zusammenhänge zwischen *Frau Musica* und dem *Manuale di*

navigazione zu verstehen. Die Grundlage der beiden großen Veröffentlichungsinitiativen, die sich über einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren erstrecken und sich anscheinend sehr unterschiedlich in der Struktur zeigen – als ob der Autor nicht nur ein früheres Werk ergänzen, entwickeln oder aktualisieren wollte, sondern er mit der Form seiner ersten Studie unzufrieden war und sie durch einen radikalen Wandel verbessern möchte – belegen ein stark einheitliches Denken von Basso über Bach. Bei näherer Betrachtung scheint es bei Basso die Wahl der wissenschaftlichen Veröffentlichungsart als aktiver Bestandteil eines Nachdenkens über Bach zu sein, die ihre Orientierung zu einer rigorosen und respektvollen historiographischen Untersuchung der Kunst Bachs über die Zeit nicht verliert.

Basso behauptet, er habe in seinem *Manuale di navigazione* vermieden, „di scendere a patti con le categorie dell’interpretazione, della critica e dell’estetica“ (Ebd.) [„die Auseinandersetzung mit den Kategorien der Interpretation, Kritik und Ästhetik“]. Solche Kategorien konnten in einer kritischen Biographie wie *Frau Musica* nicht vermieden werden. Ein hermeneutischer Ansatz um die Rolle, die Bach in der Geschichte (nicht nur der Musik) spielte und um die Eigenschaften und die Bedeutung seiner Musik überwog aber schon in der ersten umfassenden Bach-Studie Bassos nicht. Wesentlich war bei *Frau Musica*, ähnlich wie im *Manuale di navigazione*, vor allem der Wunsch, möglichst umfassend über alles zu informieren, was von Bach als historischer Individualität, aber auch als komplexes historisches „Beziehungssystem“ handelt und ihn als Autor eines Katalogs von musikalischen Werken zu würdigen, die alle die gleiche hohe Aufmerksamkeit verdienen, da jedes dieser Werke eine Einheit ist, die zum Aufbau des „monumentum“ beiträgt. Dieser grundlegende Wunsch brachte bereits in *Frau Musica* das Vorhandensein von „Zentrifugalkräften“ in Bezug auf die Achse der biographischen Rekonstruktion und „Erzählung“

mit sich. Insbesondere waren solche Kräfte mit dem Anspruch an eine detaillierte katalogische Darstellung der Werke Bachs und an eine sorgfältige Schilderung des bibliographischen Zustands in allen Bereichen der Bach-Forschung verbunden.

Solche „Zentrifugalkräfte“ scheinen in dem *Manuale di navigazione* zu überwiegen. Dabei wird die kritische und interpretative Orientierung zugunsten von informativer Fülle und Präzision endgültig aufgegeben. Um dieses Ziel zu erreichen, wird außerdem die Form der Biographie zugunsten der eines Lexikons vermieden, das aus einer Vielzahl von kurzen Einträgen besteht. Bereits in *Frau Musika* schien das *Bach-Werke-Verzeichnis* in seiner historischen Entwicklung ein stärkerer Bezugspunkt als die wichtigsten Bach-Biographien zu sein. Dieser Ansatz ändert sich nicht, sondern manifestiert sich deutlicher in dem *Manuale di navigazione*, der nun als Referenztext auch das unvollendete *Bach-Compendium* annimmt. Wie jedoch die im Titel des Werkes enthaltene Metapher der Navigation d. h. von einer in Raum und Zeit gerichteten Bewegungsmöglichkeit zeigt, verzichtet Basso auch in seiner zweiten umfassenden Bach-Studie nicht gänzlich auf eine Darstellung von Bachs Leben und Werk. Basso verweist auf die „dispositio“ in der klassischen Rhetorik und gliedert sein Werk in drei Abschnitte. Der zweite Abschnitt, der Haupt- und größte Teil des Werks, heißt bedeutend „Narratio“ und enthält das Lexikon der Welten Bachs in Artikeln, die den Hauptperioden von Bachs Leben, seinen musikalischen Werken sowie Menschen, Orten und Institutionen gewidmet sind, mit denen Bach in Kontakt stand.

Frau Musika war ein „Leben und Werk“ Bachs, bot aber auch eine Übersicht über den historischen Verlauf der Bach-Studien. Ähnlich bleibt der *Manuale di navigazione* im Wesentlichen ein musikwissenschaftliches Werk, das sich auf Leben und Werk Bachs konzentriert. Neben dem „Denkmal“ von Bachs Leben und Werk bietet aber dieses

Manuale durch Artikel über die führenden Bach-Forscher, die wichtigsten Forschungsinstitutionen und -initiativen, zu Werkverzeichnissen und Bibliographien sowie die periodischen Veröffentlichungen, die dem Komponisten gewidmet sind, auch eine Würdigung der Bach-Forschung als „monumentum“. Ein narrativer Ansatz fehlt dann auch im ersten Teil des Werkes („Exordium“) nicht ganz, in dem sich Basso auf das Leben Bachs im Kontext der Familiengeschichte des Komponisten von der ersten bekannten Komponente bis zum letzten direkten Nachkommen konzentriert. Das Thema ist in drei Sektionen unterteilt: Chronologie, Genealogie und *Famiglia Bach*, die Einträge für alle Familienmitglieder enthält. Der dritte und letzte Teil des *Manuale di navigazione* trägt den Titel „Egressus“ und besteht aus elf Kataloganhängen, vom Gesamtkatalog der Werke Bachs bis zur „Concordanza“ zwischen dem unvollständigen *Bach-Compendium* und dem *Bach-Werke-Verzeichnis* nach der Auflage von 1998.

Die Suche nach einem Gleichgewicht zwischen Kohärenz in der biographischen Rekonstruktion und der Genauigkeit des Katalogs wie der Bibliographie ist ein zentraler Aspekt des *Manuale di navigazione*, wie schon zuvor in *Frau Musika*. Dies ist jedoch nicht ohne Schwierigkeiten, wie schon die Tatsache zu zeigen scheint, dass der Autor nach vielen Jahren auf seine eigene Recherche zurückgreift und nicht nur eine Aktualisierung, sondern eine vollständige Umstrukturierung des Werkes nach einem völlig anderen Modell schafft. In Bassos Bestrebungen, dem unbegrenzten musikhistoriographischen Thema von Bachs Figur und Werk eine für das Publikum der italienischsprachigen Musikwissenschaftler und Musikliebhaber plausible und praktikable Form zu geben, spiegelt sich mehr noch als in den Bestrebungen nach inhaltlicher Aktualisierung das Hauptproblem einer solchen Unternehmung wider. Es besteht aus der unüberwindlichen Schwierigkeit, auf eine völlig erschöpfende

und konsequente Weise den Stand der Bach-Forschung in einem Kontext wie dem italienischen darstellen zu können, in dem es keine eigene Bach-Forschung gibt. Auf jeden Fall war Bassos Einsatz gleichermaßen gigantisch und beeindruckend für *Frau Musica* wie für den *Manuale di navigazione*, und dieses letzte Werk Bassos repräsentiert heute für Italien zweifellos das neue Standardwerk zu Bach und zur Kenntnis über den Stand der Bach-Forschung bis 2015.

(Mai 2019)

Matteo Giuggioli

Historia de la música en España e Hispanoamérica. Band 4: La música en el siglo XVIII. Hrsg. von José Máximo LEZA. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014. 685 S.

Die 2009 mit dem von Maricarmen Gómez Muntané herausgegebenen Band *De los orígenes hasta c. 1470* eröffnete Reihe einer Musikgeschichte Spaniens und „Hispanoamerikas“ – eines im Deutschen eher ungewöhnlichen Begriffs für die spanisch-sprechenden Länder Lateinamerikas – wird hier mit einem Band zum 18. Jahrhundert fortgeführt. Mit dem Generaltitel verzichtet die Reihe zwar auf die lange übliche Propagierung einer genuin „spanischen“ Musik. Die Einbeziehung „Hispanoamerikas“ wirft jedoch dennoch die Frage der kulturellen Verbindung zwischen dem Mutterland und seinen Kolonien auf. Für die Zeit nach der Unabhängigkeit der früheren Kolonien, also das 19. und 20. Jahrhundert, sieht die Reihe jeweils eigene Bände für die Musik „Hispanoamerikas“ vor. Im vorliegenden Band ist dem Generaltitel allein dadurch Rechnung getragen, dass sich an 552 Seiten zur Musik in Spanien noch ein ca. 100 Seiten langes Kapitel von Leonardo Waisman über „La música en la América española“ anschließt. So gelungen dieses mit seiner Verbindung ethnologischer und historischer Aspekte auch ist, so steht es doch allein schon von seiner

Methodik her völlig unverbunden neben dem Rest des Bandes.

Der Band vermag die von dem oben erwähnten ersten Band geweckten Erwartungshaltungen denn auch nicht zu erfüllen. Das liegt vor allem daran, dass er stets etwas sein will, was er nicht sein kann, und das, was er sein sollte, nämlich eine Geschichte der Musik in Spanien, nicht ist.

Gleich in der vom Herausgeber José Máximo Leza verfassten „Introducción“ und dem ersten Kapitel „El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos“ wird ständig der Geist von Carl Dahlhaus aus dessen – vermeintlich von ihm verfassten und in Lauber (sic) erschienenen (S. 24 u. 119) – Band *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Laaber 1995) beschworen. Dass in diesem von Dahlhaus herausgegebenen Band Spanien kaum einmal erwähnt ist (die einzige Ausnahme scheint ein kleiner Absatz über Farinelli in Madrid auf S. 150 zu sein), ist dabei unerheblich, da ohnehin gar nicht erst der Versuch unternommen wird, irgendeine konkrete Aussage mit der Musikgeschichte Spaniens in Verbindung zu bringen (was wohl nicht nur ein Sprachproblem ist). So ist auch die chronologische Gliederung keineswegs aus dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* übernommen. Gliedert Dahlhaus 1720–1740, 1740–1763, 1763–1789 und 1789–1814, so ist der Band zur Musik in Spanien untergliedert in 1700–1730 (Kapitel II: „Nuevas músicas para un siglo nuevo“), 1730–1759 (III: „La asimilación del escenario europeo“), 1759–1780 (IV: „La renovación ilustrada“) und 1780–1808 (V: „Ecos hispanos del Clasicismo“). Genau dies hätte man nun thematisieren können: In welchem Maße und warum unterscheidet sich die Musikgeschichte Spaniens von der in anderen europäischen Ländern? Trotz eines vielversprechenden Unterkapitels „La cuestión de la periodización: una visión del siglo XVIII“ (S. 31–40) wird dies leider nicht eingelöst. Weder die Jahreszahlen noch Begriffe wie „la renovación ilustrada“ und das mit ihnen musikalisch Gemeinte werden

erläutert. Dabei sind nur wenige dieser Jahreszahlen unmittelbar nachvollziehbar. 1700 stirbt in der Tat Karl II., der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron, was während des anschließenden Erbfolgekrieges bis zur Kaiserkrönung Karls VI., der sich zeitlebens als legitimer König Spaniens sah, zu zwei parallelen Höfen führte: einem bourbonischen Philipps V., des Enkels Ludwigs XIV. von Frankreich, in Madrid und einem habsburgischen in Barcelona. 1759 stirbt Ferdinand VI., was in enger zeitlicher Nähe zum Erdbeben von Lissabon 1755 und dem Tod der Königin Bárbara de Braganza 1758 tatsächlich folgenreich für die von Farinelli geleitete Madrider Hofoper war. Das Jahr 1808 schließlich ist von der Abdankung Karls IV., dem Volksaufstand in Madrid und der Proklamation von Napoleon Bonapartes Bruder Joseph zum König von Spanien geprägt. Die übrigen Jahreszahlen – 1730 und 1780 – erschließen sich auch einem Kenner der spanischen Musikgeschichte nicht und werden auch nicht erläutert.

Ein ähnliches Missverhältnis zwischen gesuchten Bezügen zu nicht-spanischer Fachliteratur und dem eigentlichen Anliegen einer Musikgeschichte Spaniens findet sich auch innerhalb der Kapitel. So wird in Kapitel IV unter Bezugnahme auf Bathia Churgins Artikel „Did Sammartini influence Mozart's Earliest String Quartets?“ (Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991, hrsg. von Rudolph Angermüller u. a., Kassel u. a. [nicht Schott in Mainz, wie auf S. 434 angegeben] 1992, S. 529–539) mit Notenbeispielen ausführlich „belegt“, dass sich Wolfgang Amadeus Mozart in seinem ersten Streichquartett KV 80 auf eines der Streichtrios aus Luigi Boccherinis Opus 1 bezogen habe (S. 385f.). Ganz unabhängig davon, ob dies nun zutrifft – wobei stets die Frage zu klären wäre, was ein solcher thematischer Bezug denn nun aussagen soll –, bleibt der schlichte Sachverhalt bestehen, dass beide Werke in Italien, fernab von Spanien, komponiert wurden. Wozu also überhaupt die-

ses Beispiel? Ob sich der spätere „spanische“ Boccherini von dem früheren „italienischen“ unterscheidet, wird nicht diskutiert. Die über 40 Streichquartette Gaetano Brunettis, der jahrzehntelang am spanischen Hof tätig war, sind gerade einmal „en passant“ erwähnt (S. 378–380).

Hier wird exemplarisch das Hauptdefizit des Bandes deutlich: Statt den Vergleich mit anderen europäischen Ländern fruchtbar zu machen, indem die Musikgeschichte Spaniens zu jenen in ein Verhältnis gesetzt würde, dienen solche Hinweise eher der Zurschaustellung von Bildung. Es ist ja grundsätzlich zu begrüßen, wenn Titel angeführt werden, die in Spanien wie in Deutschland kaum rezipiert werden, beispielsweise Lydia Goehrs *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford 1992), auch wenn sich der Bezug zum Gegenstand nicht ohne weiteres ergibt (S. 220). Die Kehrseite ist jedoch, dass Literatur, die tatsächlich relevant wäre, als eine Vorlage, mit der man sich kritisch auseinandersetzt, ausgeblendet wird. Das eklatanteste Beispiel dürfte wohl das Kapitel „Music theatre in Spain“ in der von Simon Keefe herausgegebenen *Cambridge History of Eighteenth-Century Music* (Cambridge 2009, S. 402–419) sein. Ganz unabhängig davon, für wie gelungen man dieses Kapitel halten mag, verbieten schon sein Titel und der des Bandes ein völliges Ausblenden. Wenn dann noch eine Übersicht über die Operaufführungen von 1731 bis 1746 in Madrid (*The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, S. 408–410) weitgehend wörtlich übernommen ist (S. 333–340; ergänzt um „serenatas“ und chronologisch fortgeführt bis „1760“, wobei es nach 1758 keine Einträge mehr gibt), drängt sich der Eindruck auf, die Quelle solle gezielt verschleiert werden (vgl. die *Referencias bibliográficas* auf S. 341–350, in denen weder das konkrete Kapitel noch der Band erwähnt sind).

Auch die spanische Literatur ist nur selektiv berücksichtigt, wobei anscheinend akribisch zwischen „amigos“ und anderen

unterschieden wird, und auch andere Disziplinen werden konsequent ausgeblendet. So ist beispielsweise – um nur ein signifikantes Beispiel zu nennen – die von Guillermo Carnero herausgegebene zweibändige *Historia de la literatura española: Siglo XVIII* (Madrid 1995) nicht ein einziges Mal erwähnt.

Dies alles kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Band zahlreiche nützliche Informationen enthält. Vieles wird der Leser mit Gewinn zur Kenntnis nehmen. Da die vergleichsweise wenigen Fußnoten überwiegend den oben erwähnten Zwecken des Umgangs mit Literatur dienen, sind eine Überprüfung der Angaben und weiterführende Lektüre allerdings nur selten möglich, zumal aufgrund der zahllosen Fehler und Verballhornungen (siehe beispielsweise die Fußnote auf S. 375) das Vertrauen in die Genauigkeit der Angaben ohnehin schon erschüttert ist.

Das 18. Jahrhundert ist auch in Spanien eine Zeit lebendigen Wandels. Es beginnt mit einem Nebeneinander einer aus dem 17. Jahrhundert stammenden spanischen Tradition der Kirchenmusik und des Musiktheaters (Comedia und Zarzuela), französischen Musikern, die mit Philipp V. nach Madrid kommen, und Aufführungen italienischer Opern am Hof Erzherzog Karls in Barcelona. Es endet mit einer lebendigen Instrumentalmusik und Werken im Stile italienischer *Drammi giocosi* und französischer *Opéras comiques*. Entgegen früheren Vorurteilen fand Aufklärung in Spanien durchaus statt, nicht nur in konkreten Projekten Karls III., der zuvor König von Neapel und Sizilien gewesen war, sondern auch im Musiktheater. Dies zu erzählen wäre eine verdienstvolle Aufgabe gewesen.

(Februar 2019)

Rainer Kleinertz

JULIANE BRANDES: Ludwig Thuille und die Münchner Schule. Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts und die „Harmonielehre“. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 317 S., Abb., Nbsp., Tab. (sinefonia. Band 28.)

Erst in jüngerer Zeit hat die musiktheoriehistorische Forschung auch dem jeweiligen soziokulturellen Umfeld künstlerischen Handwerks intensivere Aufmerksamkeit geschenkt, wurden institutioneller Kontext und pädagogische Ziele historischer Quellen eingehender thematisiert, die sich ihrerseits wiederum als grundlegend erweisen konnten für die Herausbildung von „Schulen“, wie es für das 19. Jahrhundert mit seinen großen systematischen musiktheoretischen Entwürfen geradezu bezeichnend war.

Die Arbeit von Brandes widmet sich der *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille, die – 1907 zwar erst postum nach Thuilles frühem Tod erschienen, allerdings noch zu seinen Lebzeiten fertiggestellt – „postwagnerisches“, womöglich auch „postromantisches“ Komponieren in München am Ende des langen 19. Jahrhunderts repräsentiert.

Die intensive Auseinandersetzung mit diesem musiktheoretisch-didaktischen Werk ist dabei eng verwoben mit der Fragestellung nach der Handwerkspraxis der „Münchner Schule“. Brandes kreist ihre Fragestellung sehr umsichtig und aus den verschiedensten Blickwinkeln ein, wobei auch die jeweils für sich genommen sehr ertragreichen und detaillierten Kapitel nochmals in zahlreiche Einzelfacetten untergliedert sind, die geeignet sind, der Vielschichtigkeit der Problemstellung gerecht zu werden. Die einzelnen Kapitel entwickeln sich dramaturgisch sehr schlüssig aufeinander aufbauend, um die Leser sinnvoll und logisch durch das Netzwerk der Zusammenhänge zu führen. Strukturierend wirken in der Fülle der herausgearbeiteten Details und logischen Fäden die jeweiligen, zumeist als „Fazit“ oder „Zwischenfazit“

bezeichneten, zusammenfassenden Absätze, die einzelne Kapitel – oft sogar auch Unterkapitel beschließen und nochmals Klarheit schaffen: Dieses schrittweise Vorgehen erweist sich tatsächlich als sehr geeignet, die stichhaltige Entwicklung der Argumentation nachzuvollziehen.

Das erste große Kapitel ist Ludwig Thuille selbst gewidmet, wobei die „Harmonielehre“ den weitaus größten Raum einnimmt: Brandes hebt sowohl deren zentrale, „Schule bildende“ Funktion für die „Münchener Schule“ und deren „Gruppenstil“ (S. 22) heraus, als auch wird die Rezeption und Positionierung der „Harmonielehre“ innerhalb des europäischen Gesamtkontextes eingehend aufgezeigt (S. 28ff.) Wesentliche Beachtung kommt innerhalb dessen der Frage nach der Riemann-Kontroverse zu, wobei Brandes den aufgezeigten Diskurs schlüssig zum Anlass nimmt, daraus ihre nächsten Fragestellungen, etwa nach der Rolle des Generalbasses in der Handwerkslehre des 19. Jahrhunderts zu entwickeln. Folgerichtig wird nun für Italien, Frankreich, Wien und Deutschland die Generalbasspraxis thematisiert, unterschieden nach Partimento und Präludierpraxis, wobei Brandes das Versprechen historischer Kontextualisierung stets einlöst, etwa wenn sie eine Diskrepanz feststellt zwischen einer „wenig erschlossenen deutschen Handwerkslehre des 19. Jahrhunderts“ und dem im Gegensatz dazu „erkenntnistheoretisch ausgerichteten Diskurs“ der von ihr als solche bezeichneten „bürgerlichen Harmonielehren“ (S. 61). Das folgende Kapitel 3 *Kompositorische Handwerkslehre in der Münchener Schule* enthält zunächst eine quellengestützte Untersuchung zu Ludwig Thuilles eigener Ausbildung – insbesondere dem Unterricht bei Josef Pembaur sen. und dessen *Harmonie- und Melodielehre* kommt dabei eine Schlüsselrolle zu (S. 79ff). Anschließend zeichnet Brandes im Detail die Entwicklung der Münchener Harmonielehrpraxis nach (S. 112ff.), zieht Vergleiche, prüft Abhängigkeiten von Rheinberger, Pe-

ter Cornelius (S. 116) u. a., um sich anschließend auch der Kontrapunkt-Lehre gleichermaßen akribisch zuzuwenden (siehe z. B. die vergleichende Tabelle S. 121). Schlüssig entwickelt sie nun Thuilles eigene Lehrtätigkeit, sowohl Studierende als auch das Curriculum betreffend, ergänzt mit Hilfe von Briefen wie auch Studierenerinnerungen einer Thuille-Schülerin, auch schlaglichthaft Persönliches, Anekdotisches (S. 141ff.), das gleichwohl auch sehr ernsthafte inhaltliche Gesichtspunkte des Unterrichtes hinzufügt, über das bloß Atmosphärische hinausgehend. Thuilles eigener Kontrapunktunterricht wird folgerichtig wiederum sowohl an dessen eigenen Studienheften wie auch an nachgelassenem Material seiner Schüler Clemens von Frankenstein, Hermann von Waltershausen und Walter Braunfels aufgezeigt. Insgesamt verdichtet Brandes in ihrer akribisch-genauen Vorgehensweise, die jede Art von Quelle mit einbezieht, ein sehr differenziertes Bild des Musiktheorieunterrichtes an der Münchener Akademie, das es ihr ermöglicht, im Zwischenfazit des Kap. 3 eine Einheitlichkeit der Münchener Hochschullehre festzustellen, die „durchaus plausibel“ (S. 171) den Begriff einer „Münchener Schule“ verdiene, in der „Rheinberger die Rolle eines Initiators und Thuille die einer zentralen Lehrerpersönlichkeit zukam“. Im folgenden Kapitel wird endlich die Harmonielehre von Louis / Thuille konkret-inhaltlich untersucht, wobei insbesondere auch die didaktisch-pädagogische Qualität dieses Lehrwerks – und damit auch deren Rezeption in Form von Neuauflagen und Folgepublikationen in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt werden (S. 179ff.). Die Frage nach der Autorschaft wird damit ebenfalls verknüpft – mit einer interessanten Hypothese zu der Louis bevorzugenden Tantiemensituation (S. 173/74) –, aber vor allem inhaltlich diskutiert mit Hilfe nachgelassener Skizzen von Thuille (S. 175ff). Es folgt dann endlich eine Darstellung der Harmonielehre selbst, deren Aufbau aufgezeigt und reflektierend-kommentierend begleitet wird. Nach

diesem kann sich Brandes nun endlich der Ausgangsfrage nach den „Traditionen und Einflüssen, die der Harmonielehre zugrunde liegen“, zuwenden. So zieht sie nun, nach eingehender Diskussion, vielfältige Schlüsse etwa hinsichtlich deren Anknüpfens an die speziell süddeutsch-österreichische Partimentopraxis (S. 221) oder auch in Bezug auf ein stimmführungsgeprägtes Denken, das der Riemann'schen Funktionstheorie nun eben gerade so nicht entspricht (S. 225). In einem eigenen längeren Abschnitt widmet sich Brandes sodann ganz besonders der Frage nach dem „Schichtendenken“ und zeigt hierfür die komplexe Diskussion um die Frage nach der (gegenseitigen) Abhängigkeit von Schenker und Louis / Thuille (S. 238ff.), bis sie letztlich zu dem Schluss kommt, über ein „generelles Schichtendenken hinaus“ (S. 243) seien der Stufenbegriff bei Louis / Thuille und Schenker nicht „deckungsgleich“ zu sehen. Das Geflecht enger Verbindungen zwischen Neudeutscher Theorie, der Harmonielehre von Louis / Thuille und der „Münchener-Schule-Praxis“ (S. 253) wird thematisiert, und Brandes kann nun daraus ableiten, die Harmonielehre letztlich als „zusammenfassende, systematisierende Darstellung von sowohl Münchner als auch Neudeutscher Lehre“ zu deuten. Zuletzt fragt sie nochmals nach der Kontroverse Rudolf Louis – Hugo Riemann und kommt nach reiflicher, quellengestützter Überlegung zu dem Schluss, Thuille hier Eigenständigkeit zuzusprechen. „Man kann Munter und Louis Glauben schenken, wenn sie behaupten, Thuille habe Riemanns Theorie nicht gekannt.“ (S. 258). Im letzten Schritt erprobt Brandes in Kap. 6 die Anwendbarkeit der herausgearbeiteten „Prämissen Münchener Handwerkslehre“ als Arbeitsmittel historisch informierter Analyse. Dabei geht es ihr tatsächlich vorrangig um Aspekte der Satztechnik wie auch der Harmoniebehandlung, nicht um ästhetische Fragen: „die künstlerische Qualität von Thuilles Schaffen wird als gegeben vorausgesetzt“ (S. 259), und mit den beiden Beispielen, dem

Klavierlied *Die Nacht*, op. 12/2 und dem Klavierquintett op. 20, gelingen ihr sehr überzeugende Demonstrationen der Möglichkeiten dieser Analysemethode.

Die Studie erweist sich als sehr ertragreich in mehrfacher Hinsicht: Nicht nur werden Genealogien musiktheoretischer Handwerks-Überzeugungen transparent gemacht, es wird die speziell Münchner Tradition anhand vorher in dieser Weise nicht verwendeter Quellen näher beleuchtet, insbesondere der Harmonielehre-Unterricht von Rheinberger ist hier hervorzuheben, ebenso wie die Rolle der Partimentopraxis im Curriculum der Münchner Ausbildung. Der Schritt zur historisch informierten Analyse ist anschließend so konsequent wie nutzbringend. Insofern ist das Vorhaben der Autorin, Einblick zu geben in einen konkreten „musikalischen Ausbildungskontext“ und dabei „unter Einbeziehung der kontextuellen Rahmenbedingungen“ (S. 11) die musiktheoriehistorische Forschung zu bereichern und zu erweitern, sehr erfreulich und geradezu vorbildhaft gelungen.

(Mai 2019)

Dorothea Hofmann

HEIKO SCHON: Jacques Offenbach. Meister des Vergnügens. Daun: Regionalia-Verlag 2018. 216 S.

Vor 200 Jahren, am 20. Juni 1819, kam in Köln Jacques Offenbach zur Welt, dessen Name bis heute vielen bekannt ist, als Komponist der Operettenwelt des 19. Jahrhunderts. Die *Barcarole* ist der Schlager, der seit 150 Jahren mit seinem Namen verbunden ist. Vielleicht erinnert sich der eine oder andere an die Phantastische Oper *Les contes d'Hoffmann* (*Hoffmanns Erzählungen*) aus dem Jahre 1881, uraufgeführt erst nach Offenbachs frühem Tod, der auch die *Barcarole* entstammt – wohl aber eher an die Verfilmung des Stücks von Michael Powell und Emeric Pressburger (1951) denn an eine Auf-führung desselben. Vielleicht wird auch der

Galop infernal (im Deutschen eher bekannt als „Höllens-Cancan“) mit Hoffmann assoziiert; die Operette *Orphée aux Enfers* (*Orpheus in der Unterwelt*, 1858), dem er entstammt, dürfte dagegen weitgehend unbekannt sein.

Dass Hoffmanns Gesamtwerk unvorstellbare 600 Titel umfasst: Das wissen wenige. Dass er ein musikalisches Multitalent war: den meisten ebenso unbekannt. Als den Wunderkindern nahe Cellist, als Komponist von Liedern, Romanzen, Walzern, Galoppen und Salonstücken sowie von über hundert Operetten und komischen Opern, als Theatermann, der mehrere Theater leitete, und Produzent und Regisseur von spektakulären Aufführungen, als Showmann zudem, der immer wieder auf Gastspielen auftrat – das alles ist noch weniger bekannt. Offenbach wurde reich mit seiner Arbeit, auch wenn seine Theater mehrfach Konkurs anmelden mussten. Sein Ruhm überdeckte ganz Europa, ja, er war ein europäischer Künstler im wahrsten Sinne des Wortes. Er war Deutscher von Geburt, Franzose als in Paris lebender Komponist, Sohn eines jüdischen Kantors, viele Male in Wien und bekannt mit Strauß, Nestroy, Liszt, Mendelssohn Bartholdy und anderen; dazu Tourneen nach England, Russland, in die USA.

Heiko Schon hat im Auftrag der Kölner Offenbach-Gesellschaft ein Buch komponiert, das den so bekannten wie unbekannteren Offenbach porträtiert und zugleich die bunte Vielfalt der Operetten spürbar macht, die ein Spektrum zwischen *opéra comique*, *opéra bouffon*, *opérette bouffe*, *comédie-vaudeville*, *opéra-bouffe-féerie* abdecken und manchmal als „Offenbachiaden“ zusammengefasst werden. Die Porträts der Werke sind immer gleich aufgebaut – Schon nennt die Aufführungsdaten aller 102 Stücke, gibt eine Inhaltswiedergabe, benennt Hintergründe von Entstehung, Aufführung und Rezeption, nennt die stärksten Nummern, gibt am Ende der meist einseitigen Werkdarstellung Hinweise auf vorliegende CDs. Eingerahmt sind die jeweils in kleine Gruppen unterteilten

Stückporträts von 16 meist drei- oder vierseitigen kurzen Texten, die einzelne Aspekte skizzieren, die sich beim Nachdenken über Leben und Werk aufdrängen. Da geht es um das Cello, die Einflüsse Kölner Populärkultur, um die Frauen in Offenbachs Leben, um die Darstellungen des Rausches bzw. Schwipses, den Tanz und ähnliches. Die Form hat etwas Rhapsodisches an sich, die aber Vergnügen bereitet, weil die kleinen Texte je für sich stehen und immer neue Perspektiven einer analytischen Annäherung an das Thema öffnen.

Sicherlich ist Schons Darstellung manchmal etwas flapsig geraten, vertraut manchmal allzu sehr auf die Anschaulichkeit der Anekdote, doch kommt sie immer lebendig und unakademisch daher, ist vergnüglich zu lesen – und dabei immer lehrreich. Umso mehr staunt man, wenn man in den Anmerkungen erfährt, auf wie breiter Literaturkenntnis die Texte aufruhren. Manche Bücher zum Thema (wie etwa Siegfried Kracauers bekanntes *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937] oder Volker Klotz' immer noch maßstäbliches *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* [1991]) blieben unbeachtet, was insofern schade ist, weil die Überlegungen Schons zu den kulturellen und politischen Umbrüchen der Zeit recht oberflächlich und blass ausfallen.

Eine Blassheit, die sich auch auf die Usancen und Veränderungen der Musiktheater in den Jahren nach 1850 bezieht. Frivolität, Drastik, das Spiel mit Illusionen, Maskierungen und Verkleidungen, all dies sind Qualitäten, die dem Offenbach'schen *Œuvre* attestiert wurden. Travestie und Satire werden zu grundlegenden Modi des Erzählens (und es nimmt nicht wunder, dass Nestroy in einigen Wiener Aufführungen eine Rolle übernahm). Schon kommt darauf zu sprechen (S. 101–103), ohne allerdings Travestie, Persiflage, Parodie, Satire trennscharf voneinander zu scheiden. Es bedürfte eines tieferen Ausholens der diskursiven Kontexte der Zeit, um die Wissenshorizonte zu rekonstruieren, die erst das Lachen der Zuschauer

ermöglichen bei gleichzeitigem Genuss der Überschwänglichkeit, mit der die Akteure ihre Rollen spielen, immer unterstützt von der Musik, die die komische und ironische Distanz zwischen Geschehen und tieferer Bedeutung aufrecht erhält. Der Geschehens-trubel, den das Marktvolk in *Mesdames de la Halle* (*Die Damen der Halle*, 1858) auf offener Bühne inszeniert, verbunden mit dem Geschlechtswechsel dreier Marktfrauen, die von Männern gespielt werden, und des von allen dreien umschwärmten jungen Mannes, den eine Frau spielt – unter welchen Bedingungen entpuppt sich das Spiel als satirische Verhohnepipelung des „bürgerlichen Wertesystems“ (S. 110) und wird nicht nur als Bühnenklamauk wahrgenommen? Schon bleibt bei der Behauptung, es handele sich um „Travestie“ (S. 103), stehen, ohne in die Tiefe zu gehen.

Und er vernachlässigt in seiner Darstellung dabei auch noch die massive Erhöhung der Schauwerte des Bühnengeschehens – hinsichtlich des Produktionsaufwandes, der Bühnenausstattungen und der Kostüme, des Personalaufwandes und der Theatereffekte; dazu zählten auch Menge und Diversität der musikalischen Einlagen, die Integration von oft aufwendigen Tanzszenen, die Exzessivität vor allem der weiblichen Tänze (es sind Galopp-Tänze, die in den späteren Cancan einmündeten). Das deutlichste Beispiel ist *Le Roi Carotte* (*König Mohrrübe / Der Karottenkönig*), der 1872 als sechsstündige Show realisiert wurde (S. 114). Zudem wird das Dargestellte – visuell, textlich und musikalisch – multimodal angereichert, um Sinnliches wie das Kulinarische oder das Berauschte erweitert (zu beidem steuert Schon zwei Kleintexte bei). Schleichend wird die Operette so hybridisiert (ebd.); sie nimmt Elemente der Revue auf und gliedert sich in die Vielfalt der Musiktheaterformen ausgangs des 19. Jahrhunderts ein. Dass auch die Frivolität der Verwicklungen der Handlung zur Erhöhung der Attraktivität des Bühnengeschehens beiträgt, versteht sich von selbst. Das Prob-

lem wird noch größer, wenn man bedenkt, dass die kurzen, oft nur einaktigen Operetten im Rahmen von Mischprogrammen (oder bunten Abenden) aufgeführt wurden, so dass gleichzeitig mit den spektakulären Großinszenierungen Kurzformen der Operette Teil von Nummernprogrammen waren, die wiederum auf ganz andere Formengenealogien des (musikalischen) Unterhaltungstheaters (im Vaudeville, in den Angeboten der Music Halls, im Cabaret, im Café Concert usw.) hindeuten.

Dass Schon auf diese formengeschichtliche Kontextualisierung vor allem der späten Offenbachiaden verzichtet, ist schade, weil das kleine Buch von großem Reiz ist. Es mag mit dieser Selbstbeschränkung zusammenhängen, dass der Leser über die zeitgenössische Rezeption und das Nachleben der Offenbach-Stücke wenig erfährt – die der Werkbeschreibung beigegebene Rubrik „Zum Reinhören“ verzeichnet LPs und CDs, wenige Radio- und Aufführungsmitschnitte, verzichtet aber auf eine Auflistung der Film- und Fernsehadaptationen. Ob es Übergänge zwischen den Offenbach-Stücken und den Darstellungsformen des frühen Kinos und den späteren Modi des Musikfilms gibt: Das bleibt späterer Untersuchung überlassen.

(März 2019)

Hans J. Wulff

JAN HEMMING: *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer VS 2016. 534 S., Abb., Nbsp. (Systematische Musikwissenschaft.)

Jan Hemming konzipiert seine 500seitige Monographie zur Erforschung populärer Musik als Lehrbuch oder Methodenkatalog. In elf Kapitel – inklusive des Versuchs einer Popmusik-Definition – unterteilt, führt jedes Kapitel in die Theorie des jeweiligen Forschungsansatzes ein. Detaillierte Einzelfallanalysen exemplifizieren die Methodik. Abbildungen, Graphiken, Notenbeispiele und

ein umfangreicher Quellenapparat ergänzen die jeweiligen Kapitel.

Im ersten Kapitel positioniert Hemming die Analyse populärer Musik auf der systematischen Achse der Musikwissenschaft. Der systematische Ansatz müsse stets über die Methoden reflektieren und sollte andererseits um historische und ethnographische Perspektiven ergänzt werden. Auf marxistischer Kulturtheorie, kritischer Theorie und Cultural Studies aufbauend, plädiert Hemming für transdisziplinäre Analysen von Text-Kontext-Wechselwirkungen.

Im zweiten Kapitel werden die Produktionsverfahren der Popmusik erklärt. Nach Rückgriffen auf die Frühgeschichte der Tontechnik beginnt Hemmings Technikgeschichte in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Er erläutert Effekte, Aufnahmemedien und -techniken vom Magnetband zur Digital-Audio-Workstation. Eine Einführung in Phil Specters „Wall of Sound“-Produktionen verdeutlicht die zentrale Funktion von Produzent und Studio in der Popmusik. Im Kapitel *Textuelle Analyse* präsentiert Hemming den Materialstand der Popmusik als eine Einführung in die Grundparameter der Musiktheorie. Nach einem wahrnehmungspsychologischen Exkurs erklärt er Grundbegriffe wie Obertöne, modale Skalen oder Stufenharmonik und skizziert mathematisch basierte Rhythmusanalysen. Hemming fasst die Musiktheorie der Popmusik nicht als ein normatives Regelwerk, sondern als informellen Text, der durch Hören und Experiment entwickelt wird. Einer kurzen Formenkunde stellt Hemming Analyseverfahren wie Transkription und Verlaufsdiagramm, Leadsheet und dichte Beschreibung vor. Da Hemming komplett auf Bezüge zu Jazz und Blues verzichtet und elektronische Musik von Hip Hop über Dub bis Techno nur streift, bleibt sein Materialstand den Kategorien europäischer Kunstmusik verpflichtet. Aspekte der Improvisation werden nur angerissen. Das vierte Kapitel ist eine Einführung in die semiotische Theorie. Ausgehend von Charles

Seegers Idee eines „Musems“ als kleinster bedeutungstragender Einheit in der Musik, stellt Hemming Philip Taggs musiksemiotische Arbeiten aus den 1980er Jahren vor. Hemming demonstriert, wie die Semiotik für die Analyse von Musik in medialen und politischen Kontexten produktiv gemacht werden kann. Das Kapitel *Gender Studies und Performativität* führt über Roland Barthes und Judith Butler in die Grundkonstituenten der Gender Studies ein. Hemming kritisiert essentialistische Zuschreibungen und plädiert für einen semantisch „dünn“ besetzten Begriff von Geschlecht und Körper, der dann über die Analyse des performativen Gebrauchs für den Erkenntnisgewinn dienstbar gemacht werden könne. Grundfragen nach (visueller) Identitätskonstruktion oder die Vergeschlechtlichung von Klang bleiben weitgehend unberücksichtigt. Kapitel sechs, „Empirische Forschungen“, vermittelt von der statistischen Datenerhebung zur qualitativen und quantitativen Sozialforschung die Grundlagen empirischer Begriffe und Methoden. Studien zur „Phänomenologie des Ohrwurms“ und zum „Lampenfieber“ zeigen detailgenau Aufbau und Durchführung empirischer Studien zwischen deskriptiver Statistik und qualitativer Inhaltsanalyse. Die „Kontextuelle Analyse“ in Kapitel sieben betrachtet Hemming aus der Perspektive musikalischer (Selbst-)Sozialisation. Er umreißt Aspekte der Persönlichkeitspsychologie, erläutert Identitätskonstruktionen, Szenen- und Netzwerktheorien. Seine Metastudien zum Zusammenhang von Musik und Aggression bzw. zur Musikpräferenz präsentieren ein breites Methodenbündel von psychologischer Studie über die Ethnographie zur teilnehmenden Sozialforschung. Die ökonomischen Analysen in Kapitel acht verorten Popmusik im Spannungsfeld von Autorschaft, Interpretation und Produktion, betrachten die Steuerungsfunktion von Medienkonzernen und Urheberrecht im Hinblick auf die Kanonbildung. Der Mediamorphose Kurt Blaukopfs folgend, werden Entwicklungen

von Speichermedien und Urheberrecht, Verlags- und Konzertwesen in ihrer potentiellen Rückwirkung auf die Ästhetik erläutert. Das Kapitel *Globalisierung* hinterfragt „Weltmusik“ als Industrieprodukt und potentielles Machtmittel. Hemming erläutert Grundfragen der Postcolonial Studies wie den Charakter des kulturellen Austausches: exchange, domination, imperialism, transculturation (S. 433f.). Er regt überzeugend an, Arjun Appadurais Erfassung der Globalisierung in „Scapes“ mit Murray Schafers „Soundscape“ (S. 435f.) zu koppeln, thematisiert Diaspora-Konzepte und migrantische Musik-Kulturen und erfasst die Dekontextualisierung von Weltmusik als ökonomisch motivierte, kulturelle Aneignung. Kapitel zehn, *Geschichte und Geschichtsschreibung*, problematisiert musikhistorische Heldengeschichten, die Fiktion des Faktischen in journalistischen Konzeptionen und die Narration von künstlerischen Entwicklungen in Begriffen wie Blüte und Verfall. Hemming plädiert für die Postulierung von Leitparadigmen, entwickelt im strukturellen Vergleich von pophistorischen Phasen mit wichtigen Etappen der Kulturgeschichte eine Populärmusikgeschichte vor dem 20. Jahrhundert und dekonstruiert in einer erweiterten Hermeneutik den Mythos von der angeblichen Pionierleistung Stockhausens für den Techno. Im letzten Kapitel revidiert Hemming Philip Taggs Abgrenzung der „popular music“ zu „folk music“ und „art music“, konstatiert ein Verschwimmen der Abgrenzungen von Genres und Gattungen im 21. Jahrhundert und fordert eine durch den Gebrauch sich entfaltende Definition populärer Musik, die „zugleich benutzt und fortentwickelt wird“ (S. 515). Hemmings transdisziplinäres Kompendium erfasst die jeweiligen Forschungsfelder in ihrer ästhetischen und soziokulturellen Breite. Die theoretischen Einführungen vermitteln erste Einblicke, und die methodischen Anwendungen reflektieren meist den aktuellen Forschungsstand. Hemmings stete Rückgriffe auf Kunstmusik aber sind einem verkürzten

Begriff populärer Musik geschuldet. Jazz und Jazzforschung, afroamerikanische und medienwissenschaftliche Perspektiven, Sound Studies, Fragen nach der Materialität des Klanges oder an elektronischer Musik geschulte Zugriffe wie Kodwo Eshuns (1999) afrofuturistische *Sonic Fiction* werden ignoriert oder fast beiläufig beiseitegeschoben. Neben der schlechten Qualität vieler Abbildungen sind auch einige Ungenauigkeiten, wie DAFs *Tanz den Mussolini* als Teil einer rechtsradikalen Kultur zu verorten, zu kritisieren. Doch die herausragende Einführung in empirische Methoden, die kompakten theoretischen Essays, die anregenden Fallstudien und der umfangreiche Literaturapparat machen Hemmings Kompendium zu einem inspirierenden Einstieg. Studierende, Forscher und Pädagogen finden hier eine solide Ausgangsbasis für vertiefte Beschäftigungen mit Popmusik als ästhetisch und gesellschaftlich relevantem Phänomen.

(Mai 2019)

Konstantin Jahm

Jazz @ 100. An alternative to a story of heroes. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 287 S., Abb., Tab. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 15.)

Im Sammelband *Jazz @ 100* denken hochkarätige Jazzforscher über Alternativen zur Heldengeschichtsschreibung im Jazz nach. Leitparadigmatisch fordert Wolfram Knauers Vorwort, den Blick vom Werk zum Prozess, vom Individuum zum Netzwerk, von der Metropole in die Provinz zu richten und verfestigte Mythologien zu hinterfragen.

Der Band eröffnet mit Arne Reimers Projekt „American Jazz Heroes“. Die Auswahl der Photographien und Interviews mit älteren Jazzmusikern vermittelt eine Sozialgeschichte des Jazz, die vom Scheitern, von fehlender Anerkennung und Verbitterung erzählt.

Nicholas Gebhardt begreift Alan Lomax' Buch *Mister Jelly Roll* als Basis einer am Ti-

ming des Jazz geschulten modernen Narratologie, die Diskontinuitäten anerkennt, zwischen Zeiträumen, Rhythmen und Tempi, Traum und Realität, kalendarischen Fakten und Gefühlen changiert. Diese Art mäandernd erzählenden Erinnerns verändere das Verständnis vom Wesen der Erinnerung und helfe dabei, sich mit der „corrosive power of time“ (S. 35) zu arrangieren.

Katherine M. Leo analysiert die verwickelte Copyright-Geschichte des Livery Stable Blues mit Hilfe von Gerichtsakten und Verhandlungsprotokollen. Der juristische Blick enthüllt das kompositorische Selbstverständnis von Musikern und daraus resultierende Besitzansprüche. Leo zeigt den Widerspruch zwischen gemeinschaftlichen Schöpfungsprozessen im Jazz und den an Autorenschaft orientierten Urheberrechtsgesetzen.

Klaus Frieler erläutert die Funktionsweise der Software *MeloSpySuite*, die digitalisierte Jazzsolis nach Kriterien wie Intonationsabweichung, Häufigkeit bestimmter Intervalle oder Länge des Solos vermisst und miteinander vergleicht. Statistisch zeichnen sich historische Entwicklungen ab: sei es ein allgemeines Anwachsen von solistischer Komplexität oder der Niedergang der Quinte als Zielton zugunsten von Optionstönen. Mit diesen Vergleichsdaten können jazzhistorische Narrative empirisch inspiziert und spezifiziert werden.

Andrew Wright Hurleys Editions-geschichte von Joachim E. Berendts *Jazzbuch* zeigt, wie Berendt Jazzgeschichte als positive, männliche Heldengeschichte und kanonisierten Mythos kompiliert. Berendt tilgt Fragen nach Rasse, Geschlecht und sozialen Kontexten zugunsten eines ästhetisch-stilistischen Fokus und eliminiert sukzessive die Beiträge von Musikerinnen zur Jazzgeschichte.

Tony Whyton untersucht die Hinterlassenschaften eines nicht berühmten, aber international tätigen Jazzmusikers und Musikalienhändlers aus seiner eigenen Familie. Werbematerial, unterzeichnete Photographien, Briefwechsel mit Veranstaltern, Fes-

tivalprogramme, Rechnungen und ähnliche Artefakte erzählen eine Kulturgeschichte des Jazz aus dem Alltäglichen und Lokalen als Ergänzung zu offiziellen Narrativen.

Mario Dunkel analysiert das Big-Band-Konzept von Darcy James Argues *Secret Society*, das Jazz als eine Alternativweltgeschichte erzählt. Argues Kompositionen berichten davon – und sind damit utopischen Genres wie dem Steampunk verwandt –, was musikhistorisch hätte sein können, nicht was ist oder war. Innerhalb der Möglichkeiten der Big Band wird Unzusammenhängendes, ja Widerstrebendes in Bezug gebracht, und die (Jazz-) Geschichte offenbart sich als „matter of historical contingencies“ (S. 138).

Neben nostalgischen Rückblicken auf die Jam-Session-Kultur der 1990er Jahre, kritischen Kommentaren zur Jazzpädagogik und dem Hinweis auf die mangelnde ethnische Diversität seines Publikums, schildert der Pianist Orrin Evans einen (positiven) Rassismus, der für ihn als schwarzen Musiker immer noch allgegenwärtig ist. Krin Gabbard zeigt, dass selbst ein im Bezug auf Rassismus und Sexismus relativ reflektierter Hollywoodfilm wie „*Syncopation*“ (1942) ideologische Narrative transportiert: Der schwarze Musiker und die professionelle Musikerin müssen zu Gunsten des weißen Helden zurücktreten. Den eigenen Anspruch, tiefer in die Gender-Thematik vorzudringen, verfehlt Gabbard. Wolfram Knauer bindet in einer Art situationistischem Schweifen durch berühmte Spielstätten die Jazzgeschichte in breitere Kontexte ein. Narrative von Status und Sound, Kanon und Subjektivität, Aura und persönlicher Erinnerung verdichten sich in der Geschichte von Aufführungsorten. Als politische und utopische Orte, als Experimentier- und Geschäftsfelder können sie Genres und Szenen prägen.

Oleg Pronitschew dekonstruiert diskursanalytisch die Hegemonialstellung der Zeitschrift *Jazz Podium* im deutschen Jazz bis in die 1980er Jahre. Die dort ausgefochtenen Debatten über den Kunststatus führten zu

weitreichender Professionalisierung und Kanonisierung und konsolidierten die Jazzpädagogik. Da seither selbst das Sprechen über den Jazz institutionalisiert worden sei, regt Pronitschew kritische Studien und das Hinterfragen von Machtverhältnissen im (deutschen) Jazz-Diskurs an.

Rüdiger Ritter verdeutlicht Funktion und Wirkungsweise von Mythologiekonstruktionen in Polen: aus „Jazz in Polen“ wird „Polnischer Jazz“. Musiker werden als Helden in der Tradition polnischer Freiheitskämpfer des 18. Jahrhunderts kanonisiert, und Jazzgeschichte wird zu einer Sequenz logisch aufeinanderfolgender Ereignisse, die stringent von Erfolg zu Erfolg führen. Um mit Mythologisierungen Szenen emotional zu konstituieren, muss der historische Blick nur in bestimmte Richtungen verrückt werden.

Karen A. Chandler aktiviert den Zugang zu einer bis heute lebendigen westafrikanischen Musikkultur an der amerikanischen Ostküste. Die Gullah- oder Geechee-Kultur beeinflusst mit afrikanischer Polyrythmik und Intonation, speziellem Patois, sozialen Praktiken und Ritualen intensiv frühen Jazz, Blues und Ragtime. Die Auseinandersetzung mit Gullah-Praktiken kann Jazzgeschichte und Jazzverständnis um wirkungsmächtige Afrikanismen bereichern und spezifizieren.

Scott DeVeaux plädiert für eine Zukunft des Jazz außerhalb der Bebop-Session-Kultur, die bis heute die Phänomenologie des Jazz als männlich dominierte, improvisierte und instrumentale Musik prägt. Das elitäre Konzept der Jamsession lebt von Auswahlprozessen und einer L'art-pour-l'art-Konzeption und schneidet den Jazz von Bezügen wie Bühnenshow, Licht und Tanz, Poesie und Gesang ab. Hier liegt nach DeVeaux auch die Wurzel des eklatanten Gender-Gaps zu Ungunsten der Partizipation von Frauen im Jazz.

Nicolas Pillai untersucht die Inszenierung von Miles Davis als transmedialen Star in den 1980er Jahren via Plattencover, Werbung, Mode, Film und Videoclip. Die darauffolgenden bössartigen Reaktionen von Jazzkon-

servativen wie Stanley Crouch oder Wynton Marsalis suchen nicht nur ein traditionelles Männlichkeitsbild zu verfestigen, sondern blenden aus, wie stark Image-Konstruktionen im Jazz jeher von Massenmedien geprägt wurden. Davis behielt die Kontrolle über das eigene Bild und wurde durch die mediale Inszenierung zur Ikone.

Entgegen der relativen Irrelevanz des Jazz in der aktuellen Populärkultur und die darauf bezogene Tendenz, ihn in Nostalgie zu verklären, zeigt dieser Sammelband, dass eine Jazzforschung ohne Scheuklappen vielfältige Diskurse eröffnet. Obwohl die Problematisierung der Heldengeschichten und der Kanonbildung im Jazz schon seit den 1990er Jahren zu den Grundkonstituenten der (amerikanischen) Jazzforschung zählt, zeigt dieser Band, dass die Vielfalt der Zugriffe und der Rückwirkungen auf den Jazz noch lange nicht erschöpft ist. Jazz präsentiert sich als eines der ästhetisch, soziologisch und ökonomisch komplexesten Phänomene der letzten hundert Jahre.

Mai 2019

Konstantin Jahm

Der Kunst ausgesetzt. Beiträge des 5. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik, 21.–25. Oktober 2015 in Bern. Hrsg. von Thomas GARTMANN and Andreas MARTI. Bern u. a.: Peter Lang 2017. 339 S., Abb., Nbsp., Tab. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Band 57.)

Die im Jahr 1952 beginnende Geschichte der Berner Kirchenmusik Kongresse erlebt im Jahr 2015 ihre fünfte Auflage, und das ist durchaus bemerkenswert. Wo spricht man überhaupt einmal systematisch und grundsätzlich in einem ökumenischen Raum über Kirchenmusik, Musik in der Kirche, sakrale Musik, liturgische Musik? Die begrifflichen Differenzierungen zeigen bereits, dass es sich um kein einheitliches Phänomen handeln kann und soll (S. 14f.).

Der von Thomas Gartmann und Andreas Marti herausgegebene Band versammelt nicht nur die rein wissenschaftlichen Beiträge des 5. Kongresses, sondern es finden sich u. a. auch Dokumentationen eines „Forschungskolloquiums“, von Workshops, der Laudes in der Christkatholischen Kirche, des ökumenischen Schlussgottesdienstes im Berner Münster und von zwei Lesungen in der Synagoge Bern. Hieran bereits sieht man den interdisziplinär-ökumenischen Ansatz des Kongresses, der zwei große monotheistische Religionen auf ihren Umgang mit Musik befragt und gleichzeitig die Relevanz der Musik für die Religion aus unterschiedlichen fachlichen Blickwinkeln beleuchtet.

Gleichzeitig ist das zentrale Thema der Berner Kongresse traditionell die sog. Neue Musik, deren Rezeptionsproblematik zum Titel des Buchs *Der Kunst ausgesetzt* führte, der für die Herausgeber die „zunehmende[.] Entfremdung der Gemeinde von der Kirche, des Publikums von der Neuen Musik“, verbunden mit einer „aktuelle[n] religiöse[n] Nachfrage [...], die nach Wohlfühl-Spiritualität lechzt“ (S. 11), symbolisiert.

Letztere äußert sich bekanntermaßen musikalisch im sog. Neuen Geistlichen Lied (NGL), das sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitet. In einem vollkommenen Gegensatz zum Kunstanspruch der Neuen Musik proklamiert das NGL, „der Verkündigung zu zeitgemäßer Sprache und moderner Musik zu verhelfen [...] [und] zugeneigt und mitfühlend, ansprechend und verbunden [...], also ganz nah bei den Menschen“ sein zu wollen (<https://www.neuesgeistlicheslied.de/>, 21.03.2019). Nicht nur ist die musikalische Faktur entsprechend schlicht, populistische Tendenzen einer „Wohlfühl-Harmonik“ sind nicht zu überhören. Selbst die „Klassiker“ haben es mitunter schwer, dagegen anzukommen, umso schwieriger ist hier die Position der Neuen Musik, die im Gottesdienst, in dem die Freiwilligkeit der Anwesenheit anders als im Konzert geregelt ist, auch als „Zumutung“

(S. 12) erfahren werden kann. Gleichzeitig betont Martin Hobi zu Recht, dass die aktuelle „Musik-in-der-Kirche [...] eine enorme, noch nie dagewesene Vielfalt verschiedenster musikalischer Stile“ zeigt (S. 131).

Der skizzierten Grundproblematik, dabei primär der Frage, ob „gottesdienstliche Musik eine Zumutung sein“ darf (S. 12), widmet sich der Kongress explizit und zwar, wie gesagt, sowohl auf wissenschaftlich-theoretischer als auch auf praktischer Ebene. Letztere kann naturgemäß in einem Tagungsband nur rudimentär wiedergegeben werden, jedoch darf von den gedruckten Aufsätzen erwartet werden, dass sie diese Frage aufgreifen, was auch in den Hauptreferaten der Fall ist: Der Text von Lennart Dohms scheint mit der – historisch nicht nur für das 19. Jahrhundert vielfach belegbaren – These: „das Werk ist der Ritus“ zunächst eine andere Richtung einschlagen zu wollen. Jedoch lenkt uns Dohms dann klug mit Blick auf den Auflösungsprozess, den der Werkbegriff allerdings nicht erst seit dem performative turn durchläuft und mit Blick auf die historischen Verortungen (dem „So-Sein“ der Werke, S. 43f.) in Verbindung mit Transzendenzerfahrung der Rezeption sowie mit der Beschreibung eines Prozesses, den er mit Christopher Small (Middletown 1998) „musicking“ nennt, auf die Frage nach dem „Ort der Musik in der Kirche“ (S. 44) wie auch nach dem Ort der Kirche in der Musik (S. 45). Letzteren sieht er auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beispielsweise mit Stockhausen (um dessen Pfingsthymnusvertonung es im Text von Roman Brotbeck geht) und Bernd Alois Zimmermann bis zu Mark Andre, dessen *wunderzaichen* 2014 als Auftragswerk der Oper Stuttgart ebenda uraufgeführt wurden, gewährleistet. Gleichzeitig betont Dohms zu Recht, dass eine solche einigermaßen selbstverständliche Bindung nicht einzelner, sondern der Großzahl musikalisch Schaffender in aktuellen und künftigen Generationen nicht mehr vorhanden ist. Ob Dohms' Wunsch, die Kirchen möchten genau diese

Musiker in ihren Erfahrungsraum zurückholen, nicht nur ein frommer Wunsch bleibt, liegt an den Institutionen selbst. Signifikant erscheint, dass gerade die Auftragskomposition der *wunderzeichen* eben nicht kirchlich finanziert war, wenn auch zu bedenken ist, dass Kirche als Mäzenatin von Musik in früheren Jahrhunderten wesentlich selbstverständlicher wirken konnte als heute – und zwar nicht nur aus finanziellen und strukturellen Gründen.

Anschließenden Fragen einer Differenz der Konfessionen innerhalb der christlichen Kirchen widmen sich Alois Koch und Stefan Berg jeweils aus katholischer und evangelischer Perspektive, und der schon angesprochene Beitrag von Martin Hobi fragt in einem Workshoptext programmatisch: „Wie klingt katholisch?“.

Entwicklungsprozessen katholischer Kirchenmusik geht Klaus Pietschmann am Beispiel der Zisterziensischen Choralreform, den Tridentinischen Reformbestrebungen sowie der Enzyklika *Annus qui* Benedikts XIV. von 1749 nach. Der verbreitete Eindruck, dass die Reformbestrebungen insbesondere der katholischen Kirche im Blick auf die Musik primär mit restaurativen und Abschottungstendenzen verbunden sind (S. 68), wird einerseits zwar bestätigt, gleichzeitig zeigt Pietschmann jedoch, dass genau diese Reformbestrebungen andererseits jedoch „erhebliche[.] Innovationsschübe“ freisetzen (S. 69). Wenn Pietschmann formuliert, dass die Reformen des Zweiten Vatikanums im Blick auf eine „aktive Partizipation der Gemeinde“ auch eine Statusveränderung der Kirchenmusik hin zu einem „integralen Bestandteil“ der Liturgie (S. 70) herbeiführen, steht das im Gegensatz zu der von konservativer Seite häufig zu hörenden Verdammnis dieser Reformen, denen auf der Tagung und im Tagungsband der Festvortrag Thomas Hürlimanns eine Stimme verleiht: Die „Destruktion der tridentinischen Messe ist unser Palmyra – eines der größten sakralen Kunstwerke der Menschheit wurde per Kon-

zilsdekret vernichtet“ (S. 29). Diese Dialektik deutet auf vermutlich kontroverse – und somit fruchtbare – Diskussionen im Verlauf der Tagung.

Spezifischeren Forschungsfragen widmen sich die Texte des sog. Forschungskolloquiums, das den Nachwuchswissenschaftler*innen vorbehalten war. Hier fokussieren insbesondere die Beiträge von Stephanie E. Budwey, Julia Koll und Irene Holzer die – gerade für sakrale Musik – zentrale Verbindung von Körperlichkeit und (Selbst-) Transzendenz.

Nun hat derzeit gerade die katholische – aber auch die protestantische – Kirche weit aus gewichtigere Probleme, die sie in ihren Grundfesten erschüttern (sollten). Dennoch ist die Frage nach der Rolle von Musik eben nicht nur als Instrument des Ritus, sondern auch als „Zumutung“ bisher wenig kritisch beleuchtet. Dazu leistet der vorliegende Band einen bedenkenswerten Beitrag.

(März 2019)

Corinna Herr

Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik. 63. Jahrgang – 2018. Musik im Krieg. Hrsg. von Knut HOLTSTRÄTER. Münster: Waxmann Verlag 2018. 275 S., Abb., Nbsp.

Der von Knut Holtsträter herausgegebene Sammelband *Musik und Krieg / Music in War* erfasst kriegerische Konflikte vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Bosnienkrieg. Der historische Fokus liegt dabei deutlich auf der Zeit vor 1945, doch die Thematiken sind breit aufgefächert.

Albrecht Classens quellenreiche Abhandlung zeigt, wie weit die Fülle barocker Lyrikproduktion im Dreißigjährigen Krieg über Martin Opitz und Andreas Gryphius hinausreicht. Neben lyrischen Pamphleten gegen den Papst und die Jesuiten, zeichnen populäre Lieder und gelehrte Gedichte farbige Schlachtengemälde, verklären das Kriegshandwerk oder beklagen Grausamkeiten und Leid. James Davis untersucht, wie Kontext,

Set und Setting der Performance – sei es in der Heimat oder an der Front – die Wahrnehmung sentimentaler Lieder im Amerikanischen Bürgerkrieg beeinflusst. Musik kann Heimweh gleichermaßen hervorrufen und heilen. Im Zentrum der Songs wird nicht selten das Bild der im Feld absenten und daher idealisierten Frau beschworen, da sie die Verbindung zu Heimat, Normalität und Frieden verkörpert. Mara Favoretto beschreibt, wie sich argentinische Rockmusik, die von der Junta im Falkland-Krieg als nationalistisches Propagandainstrument gefördert wird, zum subversiven „rock nacional“ (S. 59) entwickelt. Die Ablehnung englischsprachiger Rockmusik wird zum politischen Bumerang: Trotz Zensur und politischer Einflussnahme machen Musiker wie Luis Alberto Spinetta und Charly García spanischsprachige Rockmusik zu einem komplex kodierten Sprachrohr der Widerständigkeit.

Michael Fischer zeichnet ein Porträt des Volksliedsammlers Max Kuckei als Opportunisten, der sich vom Hurra-Patrioten im Ersten Weltkrieg über den linken Teil der Jugendbewegung zum Nationalsozialisten entwickelt. Fischer dekonstruiert so Kuckeis Versuch, sich 1947 mit der Liedersammlung *Nie wieder Krieg* als Pazifist zu rehabilitieren. Die Sammlung zeigt eine soldatische Liedkultur, die weniger von Kriegsbegeisterung und Patriotismus, als „vom Mädels daheim, vom Essen und blöden Dienststun“ (S. 75) erzählt. Golan Gurs Beitrag über israelische Militärbands („Lehakot Tzvaiyot“) entfaltet eine Mentalitäts- und Sozialgeschichte Israels. Die „Lehakot Tzvaiyot“ entwickeln sich von kleinen Sängerguppen zu professionellen Rockbands mit Erfolgen auf dem zivilen Popmarkt. Die Musik mit osteuropäischen bis arabischen Einflüssen beschwört Zionismus, Nationalismus und *re'ut* (etwa Kameradschaft, Freundschaft) als vereinigende Kraft. In den 1960er Jahren schlagen die Militärmusiker kritische Töne an, verlieren an Bedeutung und sind doch bis heute wertgeschätztes Kulturerbe. Petra Hamer zeichnet

ein von multikultureller Diversität der (Musik-) Kulturen geprägtes Bild der belagerten Stadt Sarajewo zwischen 1992 bis 1995. Sie beschreibt eine blühende Underground-Kultur, martialische Musikvideos zur Mobilisierung der schlecht ausgestatteten Verteidiger und den musikpolitischen Versuch, im Rückgriff auf ottomanische Wurzeln eine neue bosnische Identität aufzubauen. Von der Strukturierung des Alltags, über Entspannung und Propaganda zur Identitätsstiftung im Kampf – Manfred Heidler, ein aktiver Oberstleutnant, erläutert die Funktionen der Musik im deutschen Militär. Aus negativen historischen Erfahrungen heraus versucht die Innere Führung der Bundeswehr heute, musikalische Klassenhierarchien, ein Auseinanderdriften der „Champagnerkultur“ (S. 133) der Offiziere und der Alltagskultur des einfachen Soldaten zu vermeiden. Der Militärmusikdienst zielt auf den „subjektiv-emotionalen Gefühlsbereich des Soldaten“ (S. 144). Wolfgang Jansen beschreibt das „durchgehend positive Verständnis kriegerischer Konfliktaustragung“ (S. 149) in (deutschen) Operetten vom Kaiserreich bis in die NS-Zeit. Exemplarische Beispiele verdeutlichen ein – zumindest bis 1945 – grundsätzliches Einverständnis mit Krieg und Militär, eine Verharmlosung der Gewalt bis zur chauvinistischen Verherrlichung von Grausamkeiten und die Darstellung viriler Militärs als Objekt schwärmerischer bis erotischer Begierde.

Heather Josselyn-Cranson umreißt das Korpus angloamerikanischer Hymnen, Choräle und Kirchenlieder von Pastor-Poeten, Feldkaplanen und Laien im Ersten Weltkrieg. Sie beschreibt das Kirchenlied als wirkungsmächtiges Medium für eine Auseinandersetzung mit dem Krieg in den Gemeinden. Als partizipatorisches Medium spricht es Körper und Geist an. Inhaltlich changieren die Lieder zwischen pazifistischen Appellen, Bewusstmachung der Schrecken des Krieges und einer naiv optimistischen Opfermentalität. Lidia López Gómez zeichnet ein Bild der politischen Vereinnahmung des aufblü-

henden musikalischen Lebens während des spanischen Bürgerkrieges (1936–1939). Die Republikaner kollektivieren das Musikleben in den Metropolen und öffnen es für die Arbeiterschaft. Die Nationalisten suchen eine (musikpädagogische) Vereinheitlichung der spanischen Folklore unter den Prämissen Vaterland und Kirche. Beide Seiten bedienen sich der Musik als Propagandamittel.

Eberhard Nehlsen präsentiert die ältesten Versionen des Liedes von der Breisacher Buhlschaft. Dieses im Dreißigjährigen Krieg weit verbreitete Lied erzählt die Belagerung und Eroberung der Stadt Breisach als verklausulierte Brautwerbung. Nehlsen spürt diversen Textüberlieferungen nach, findet Spuren der *Buhlschaft* in Flugschriften und Liedsammlungen in ganz Europa und geistliche Kontrafakturen auf katholischer und protestantischer Seite. Martin Rempe untersucht den privilegierten sozioökonomischen Status, das Selbstverständnis und das Repertoire von ca. 30.000 deutschen Berufsmusikern im ersten Weltkrieg. Die Musik hatte kriegswichtige Entlastungsfunktionen. Daraus resultiert eine Dankbarkeit von Soldaten, Politik und Gesellschaft für die als brotlos gescholtene Kunst, die das Sozialprestige der Musiker in und nach dem Krieg erheblich aufwerten.

Die Wechselwirkungen von Krieg und Musik werden – bis auf wenige Ausnahmen (Annemarie Firme / Ramona Hocker (Hrsg.): *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld 2006) – meist literarisch-spekulativ (Steve Goodman: *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA 2012) oder künstlerisch (*Krieg singen* 2016, Berlin) erfasst. Die Wissenschaft kümmert sich eher um Teilaspekte oder handelt einzelne Epochen ab. Den ersten Überblick über die Geschichte der Musik in amerikanischen Kriegen liefert Sarah Kraaz erst 2019. Holtsträtters Sammelband ermöglicht daher, trotz der fast disparaten Vielfalt der Beiträge, einen ersten Einstieg in die Diskussion. Er zeigt, dass sich über musikhistorische

Zugriffe Mentalitäts-, Sozial- und Alltagsgeschichten des Krieges differenzierter erzählen lassen. Alle Beiträge zeigen, wie eng Musik und Krieg verwoben sind und dass das musikalische Leben in Zeiten des Krieges nicht selten erblüht: sei es zur Propaganda und der Verbreitung von Hass, sei es zur Entlastung vom Ausnahmezustand und der Erinnerung an die Normalität. Allerdings lassen die sehr spezifischen Beiträge wenig Raum für grundlegende Reflektionen. Die Inblicknahme aktuellerer Phänomene, sei es die Aufarbeitung der Rolle des „Hate Radios“ in Ruanda, die popmusikalischen Aspekte des „Kriegs gegen den Terror“ oder die Funktion der Naschids in der islamistischen Agitation, hätte die Brisanz dieses Sammelbandes noch erhöht.

(Mai 2019)

Konstantin Jahn

Salvatore Sciarrino. „Vanitas“. *Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 224 S., Abb., Nbsp.

Obwohl Salvatore Sciarrino nicht nur in seinem Heimatland Italien, sondern auch im deutschen Sprachraum zu den meistgespielten Komponisten der Gegenwart zählt, setzt die musikwissenschaftliche Reflexion seines Schaffens erst allmählich und mit einiger Verzögerung ein. Dieses Schicksal teilt er mit vielen seiner Zeitgenossen, sieht man von Komponisten wie Pierre Boulez, Luigi Nono oder Helmut Lachenmann ab, deren theoretischer Überschuss ihres kompositorischen Œuvres zu einer frühzeitigen und nachhaltigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung anregte. Im Falle Sciarrinos gilt dies jedoch vorwiegend für den deutschen (und auch englischen) Sprachraum. Denn während in Italien und in etwas geringerer Form in Frankreich etwa seit dem Jahr 2000 ein knappes Dutzend Monographien und Aufsatzsammlungen erschienen sind, handelt es sich bei der vorliegenden Schrift um das erste auf

Deutsch erschienene Buch, das sich ausschließlich Sciarrinos Musik zuwendet. Mit der in den Jahren 1980/81 entstandenen, etwa 50minütigen Komposition *Vanitas* für Stimme (Mezzosopran), Violoncello und Klavier stellt diese ein einzelnes Werk in den Mittelpunkt, das zwar selten zu hören ist, aufgrund seines Themenkomplexes von Flüchtigkeit und Vergänglichkeit im Schaffen des Komponisten aber gleichwohl eine herausgehobene Stellung beanspruchen darf, ist seine Klangsprache doch in charakteristischer Weise von Stille und Schattenhaftigkeit geprägt: von flirrenden Hintergrundtexturen an der Hörschwelle, von zarten Gesten, die aus der Stille hervortreten und wieder in sie einmünden, von Figuren, die nach kurzem Aufschwingen in die Tiefe abgleiten und dort verstummen. Wie viele von Sciarrinos Werken wendet sich *Vanitas. Natura morta in un atto* gleichermaßen nach innen wie nach außen. Seine reduzierte und fokussierte Klangsprache findet ihr Gegenstück in zahlreichen kulturellen Querbezügen. In für sein Schaffen charakteristischer Weise hat Sciarrino Gedichte barocker Lyriker wie Giovan Leone Sempronio, Giovan Battista Marino, Robert Blair, Jean de Sponde, Martin Opitz, Johann Christian Günther, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen sowie anonymen Dichtern in gekürzter Form zusammengestellt und vertont. Doch nicht nur die Texte kreisen um die Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern der Komponist verweist durch den Untertitel „natura morta“ zugleich auf die Stillebenmalerei mit ihrer Fülle von Vanitas-Darstellungen, die ihre Blütezeit ebenfalls im 17. Jahrhundert erlebte. *Vanitas* ist zudem zwischen den Gattungen angesiedelt: Es ist aufgrund seiner Besetzung Kammermusik, gilt dem Komponisten als ein „Lied di porzioni mai udite“ (S. 214) und rückt durch den Zusatz „in un atto“ sowie seine szenische Realisierung in die Nähe der Oper. Das durch den Tagungsband unternommene Vorgehen, angesichts dieser „interdisziplinäre[n] Konstellation [...] auch die analytischen, interpre-

tierenden Zugänge im Ausgang von verschiedenen, im Werk relevanten Disziplinen zu wählen“ (S. 7), erweist sich daher als höchst plausibel und sinnfällig. Die einzelnen Aufsätze nähern sich dem titelgebenden Werk zunächst allmählich an, um zum Ende hin wieder eine breitere Perspektive einzunehmen. So beleuchten die ersten drei Texte kulturgeschichtliche Hintergründe des Vanitas-Topos. Zu Beginn unternimmt Silke Leopold einen kenntnisreichen Streifzug durch die Musikgeschichte (S. 13–44). Neben einer eher kursorischen Erwähnung protestantischer Kirchenkantaten und -lieder (S. 38) liegt ihr Fokus insbesondere auf der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts. Leopold nimmt im Einzelnen Werke von Stefano Landi (*Superbi colli* [1620], S. 20ff.), Domenico Mazzocchi (*Dialoghi e sonetti* [1638], S. 23–27) und vor allem Claudio Monteverdi (*Selva morale e spirituale* [1641], S. 28–38) in den Blick und vermag die Bedeutung der Vanitas-Thematik für die Musik nachdrücklich aufzuzeigen, wenn auch zugleich klar wird, dass diese kaum wie in der Malerei einen eigenen Topos ausbildet, sondern vielmehr auf allgemein verbreiteten Strategien der Textinterpretation mittels rhetorischer Figuren, tonmalerischer Elemente oder harmonischer Ausdeutung beruht. Die Kunsthistorikerin Katrin Leonhard fokussiert anschließend die Untergattung des Vanitas-Stillebens, die nicht nur in bekannter Weise als Sinnbilder der Vergänglichkeit, sondern auch als Andachtsbilder „mit der Tendenz zur Überwindung der irdischen Eitelkeit in Richtung des ewigen Lebens im Jenseits“ (S. 46) fungieren (S. 45–62). In lohnenswerten religionswissenschaftlichen Exkursen legt Leonhard zudem dar, dass im Buch Kohelet, auf das das Vanitas-Motiv von der Eitelkeit der Welt bekanntlich zurückgeht, die Vergänglichkeit allen Seins nicht ausschließlich mit der pessimistischen Grundhaltung der Vergeblichkeit verbunden ist, sondern als deren Gegengewicht zugleich die Empfehlung für ein sinnvolles, nützliches und freudvolles Leben ent-

hält (S. 57). Die Literaturwissenschaftlerin Elena Agazzi geht daraufhin dem Vanitas-Motiv in Werken von Wolfgang Koeppen, Rolf Dieter Brinkmann und Josef Winkler nach (S. 63–78) und beleuchtet, wie diese auf unterschiedliche Weise das endgültige Zerbrechen des „römischen Traums“ und den Niedergang der ewigen Stadt Rom von vergangener Größe zur heutigen Hochburg des Massentourismus thematisieren. Die folgenden Beiträge von Gianfranco Vinay und Paolo Somigli nehmen nun erstmals das Schaffen Sciarrinos in den Blick. Mit der Erfahrung von zwei Sciarrino-Monographien gesättigt, schildert Vinay wichtige Entwicklungsschritte und Stationen von Sciarrinos Musiktheater und umkreist zentrale Aspekte wie die „immanente Dramatik der Musik“ (S. 92) oder die intertextuellen Beziehungen der medialen Bestandteile und ihr „Spiel von Übereinstimmungen und Gegensätzen“ (S. 90) und fasst zum Schluss anhand von fünf Prinzipien die „an der Schwelle zum 21. Jahrhundert [...] nunmehr gefestigte Typologie“ seines Musiktheaters zusammen (S. 95). Auch Somiglis Beitrag profitiert von früheren Forschungsarbeiten. Er nimmt erstmals explizit die Komposition *Vanitas* in den Blick und reflektiert ihre Entstehungsgeschichte, die Auswahl und Verwendung der Texte und beschreibt die Faktur des aus fünf mehrfach miteinander verschränkten Teilen bestehenden Werkes sowie die Einflusslinien, die zu ihm hinführen und von ihm ausgehen. In dem ausgedehnten Beitrag Joachim Steinheuers wird diese Perspektive noch einmal erweitert und vertieft. Steinheuer untersucht detailliert die verfremdende Integration des Songs *Stardust* von Hoagy Carmichael aus dem Jahr 1927 in *Vanitas*, die in Sciarrinos szenischer Revue *Blue Dream* (1980) einen Vorläufer besitzt, geht der Übernahme kompositorischen Materials aus *Cailles en sarcophages* (1980) zuerst nach *Canto degli specchi* (1981) und dann in den vierten Teil von *Vanitas* nach und analysiert eine Reihe von werkimmanenten formalen und strukturel-

len Bezügen. Nach dieser detaillierten Untersuchung verbreitert der Beitrag der Herausgeberin Sabine Ehrmann-Herfort die Perspektive wieder und untersucht anhand ausgewählter Beispiele die (sich bereits durch ihre Bezeichnungsvielfalt andeutenden) unterschiedlichen Bühnenkonzepte Sciarrinos. Darüber hinaus und im Kontext des Buches recht spät, enthält ihr Beitrag erstmals auch genauere Informationen über die szenische Realisierung des Stückes (S. 171–176). Der Aufsatz von Cecilia Campa hingegen nimmt philosophische Aspekte von Sciarrinos Musikästhetik in den Blick (S. 177–190), während Miriam Henzel abschließend nach dem Stellenwert von Sciarrinos Werkkommentaren für die Analyse fragt (S. 191–202). Abgerundet wird der Band durch eine Reihe an Quellentexten, so etwa Werkkommentare und Rückerinnerungen des Komponisten (zweisprachig Italienisch-Deutsch) und die verwendeten Textpassagen in Originalsprache und deutscher Übersetzung. Gelungen ist mit dem Band, der auch Erkenntnisse der italienischsprachigen Sciarrino-Forschung indirekt, aber dafür hindernisfrei fruchtbar macht, ein fundierter und informativer Überblick nicht nur über Sciarrinos Komposition *Vanitas* allein, sondern auch über ihren Stellenwert im Œuvre des Komponisten sowie über die Traditionslinien, in die dieser das Werk bewusst gestellt hat. Positiv hervorzuheben sind auch die Integration der Quellentexte und die gesondert aufgeführte Sciarrino-Bibliographie, wie auch die zahlreichen Notenbeispiele und Farbabbildungen barocker Vanitas-Stilleben. Allerdings ist einzuwenden, dass viele Texte recht nah an der Terminologie und Selbstdeutung des Komponisten bleiben – ein Problem, welches das Buch mit vielen Monographien über zeitgenössische Komponisten teilt. Ehrmann-Herfort etwa entwickelt die gattungstypologische Einordnung von Sciarrinos Musiktheaterwerken nahezu ausschließlich entlang den Äußerungen des Komponisten, ohne entsprechende Sekundärliteratur zu befragen

oder etwa auf die andernorts diskutierten Trennlinien zwischen Oper und Neuem Musiktheater einzugehen. Doch auch in anderen Aufsätzen werden möglicherweise strittige Annahmen des Komponisten bisweilen unhinterfragt übernommen. So ist etwa nur bedingt einzusehen, warum Vinay Sciarrinos Verfahren, durch intendierte Ereignisarmut darauffolgende Ereignisse hervorzuheben, als „psychoakustische Prinzipien“ (S. 96) zum Alleinstellungsmerkmal stilisiert, anstatt es als herkömmliche dramaturgische Strategie zu begreifen. Und es fällt auch schwer zu verstehen, wie bei der Übernahme einer früheren Musik in den vierten Teil des Stückes mit nun neuem Text der gestrichene alte Text „nicht ausradiert wird, und somit subkutan präsent bleibt“ (Steinheuer auf S. 149). Die starke Anlehnung an Sciarrinos Selbstdeutung scheint aber nicht nur deswegen besonders problematisch, weil – wie Miriam Henzel bemerkt – „Sciarrinos Kommentare [...] keine Festlegung [begünstigen]“ und auch „bei näherer Beschäftigung teilweise rätselhaft bleiben“ (S. 201). Sondern sie beschneidet auch das Erkenntnispotential, das etwa durch den Vergleich mit anderen Positionen der Gegenwartsmusik entstehen könnte. So wäre etwa nach dem Verhältnis der von Sciarrino in Anlehnung an die Malerei als „Anamorphose“ bezeichnete Verfremdungstechnik zu den Collage- und Montagetechniken Bernd Alois Zimmermanns oder Luciano Berios oder aber den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zur ebenfalls reduzierten und situativen Musiktheaterkonzeption von Luigi Nonos *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981/85) zu fragen. Die Kontextualisierung, die der Band zum Programm erhebt, bleibt somit ein gutes Stück weit uneingelöst.
(Mai 2019)

Tobias Schick

Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne. Hrsg. vom Netzwerk „Hör-Wissen im Wandel“. Koordiniert von Daniel MORAT. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017. VIII, 386 S., Abb., Nbsp.

Die *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne* wurde von dem Forschernetzwerk zum *Hör-Wissen im Wandel* herausgegeben (DFG-Förderung, 2013–2016). Erschienen ist der Band 2017 bei de Gruyter, koordiniert wurde er von Daniel Morat. Die Publikation umfasst fast 400 Seiten (inklusive die Register) und beinhaltet Aufsätze von vierzehn Autor*innen, unter anderem aus der Perspektive der Musikwissenschaft, der Theaterwissenschaft, der Medienwissenschaft oder der Sound Studies. Es geht im Band um die diversen Ausprägungen des Wissens über und durch das Hören. Die *Wissensgeschichte des Hörens* ist keine enzyklopädische Schrift, sondern ein Band, der verschiedene Disziplinen und Sichtweisen unter dem Begriff des Hör-Wissens bündelt. Die Autor*innen untersuchen einerseits, welche Arten von Wissen über das Hören sich historisch rekonstruieren lassen, und andererseits, welche Funktionen das Hören im Prozess der Wissensproduktion und -kommunikation innehat.

Bemerkenswert an der Publikation ist schon, dass sie sich nicht einmal mehr an der immer noch virulenten Hypothese von der Hegemonie des Visuellen in der Moderne abarbeitet, sondern dass hier vorurteilsfrei Aspekte des Hör-Wissens umfassend und aus verschiedenen Blickwinkeln bedacht werden. Darunter fällt beispielsweise die Frage nach dem Einfluss des Hörens auf Erkenntnisse in der Medizin, auf Ausformungen der Sprachgestalt, auf den Instrumentenbau oder auch die Frage nach der Rolle von Hörerfahrungen in politischen Kontexten. Zudem verfolgt der Band einen reflektierten fächerübergreifenden Ansatz, wobei philologische, medienwissenschaftliche, wissenshistorische, kulturkritische oder auch kognitiv-empirische An-

sätze produktiv ergänzend und korrelierend miteinander verbunden werden.

Der Band knüpft an Debatten um den Visual turn (und daran anschließend den Sonic turn) an, die um die These von der Moderne als visuellem Zeitalter (Wolfgang Welsch 1993) zirkulieren. Vor allem in den Sound Studies wurde in den vergangenen Jahrzehnten kritisch aufgearbeitet, über welche Zuschreibungen das Auditive in den verschiedensten Strategien der Wissensakkumulation verortet wurde. Bemerkenswert ist nicht nur die Durchschlagkraft, sondern auch der Wirkungsradius der Schrift von Jonathan Sterne zu *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, in der die Konnotationen des als „sphärisch“ definierten Hörens im Vergleich zum „direktiven“ Sehen hinterfragt wurde. Daran anschließend folgten, kaum überraschend, nicht nur disziplinäre, sondern auch wissenschaftspolitische Sondierungsprozesse. Die Zuordnungen von Epochen und Sinn-Kulturen wurden in den nachfolgenden Studien durchlässiger und, so wie im vorliegenden Band, zunehmend differenziert vorgenommen. Anhand der aus dem Netzwerk erwachsenen Themenstellungen wird nach den Bedeutungshorizonten des Hörens gefragt, eingebunden in eine historische Perspektive, die einen Zeitraum vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts umfasst. Auf die über die historische Dimension eingezogene mögliche Schlussfolgerung eines „Dominanzgewinns“ (S. 5) des Hör-Wissens wird verzichtet zugunsten der Anerkennung von dynamischen und vielfältigen Wissensformen, welche der „Pluralität des Wandels innerhalb der Moderne“ (S. 5) entsprechen.

Nach einer die verschiedenen zeitlichen, disziplinären und methodischen Koordinaten absteckenden Einleitung von Daniel Morat, Viktoria Tkaczyk und Hansjakob Ziemer folgt eine Erkundung der „Provenienzen des Hör-Wissens“ (S. 6). Die Aufsätze beginnen mit einem Beitrag von Julia Kursell, in dem sie die Klangfarbe als „epistemischen Raum“ definiert (S. 46). Unter Rückbezug

u. a. auf Helmholtz und sein Klangsynthese-Experiment beschreibt die Autorin die Klangfarbe als „Darstellungsraum“ (S. 39), der zur Verortung von Hörereignissen herangezogen werde. Alexandra Hui widmet sich daran anschließend erkenntniskritisch dem Themenfeld des „nachdenklichen Zuhörens“. Anhand von Walter Bingham zeigt sie die historischen Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen das subjektive Erleben von Musik „im Labor standardisiert und universalisiert“ (S. 43) wurde. Mit einer Fragestellung um die Auswirkung und Verwertbarkeit von Hör-Wissen setzt sich Axel Volmar in seinem Text zur „Sonifikation und die akustische Darstellung wissenschaftlicher Daten“ (S. 70ff.) auseinander. Hör-Wissen basiere, so Volmar in seinem Fazit, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf einem „epistemologischen Fundament, das aus dem Umgang mit Lärm und Rauschphänomenen in spezifischen Hörsituationen [...]“ (S. 93) hervorgegangen sei. Mary Helen Dupree befasst sich in ihrem Text mit den Entwicklungen und Wechselwirkungen von Hör-Wissen und Sprechakten, wobei sie unter Bezugnahme auf Arthur Chervins *La voix parlée et chantée* die „Internationalisierung der Deklamationskunst um 1900“ (S. 97) als These formuliert. Rebecca Wolf befasst sich mit der Wiederbelebung von historischem Klang, wenn sie unter dem Titel *Musik im Zeitsprung* die Instrumentensammlungen von Victor-Charles Mahillon betrachtet: Mahillons spezifisches Hör-Wissen basiere auf einer Wissensaneignung, die sich durch das Sammeln und Klassifizieren vollziehe, um schließlich der Erforschung von Klangfarbe den Weg zu bereiten.

Anknüpfend an die vieldiskutierten Hörertypologien skizziert Hansjakob Ziemer eine „Geschichte journalistischer Hörertypologien zwischen 1870 und 1940“ (S. 183ff). Im Zentrum seines Textes stehen die Hörerbeobachtungen in den Feuilletons, die Ziemer um wissenschaftliche Hörerstudien in Musikzeitschriften ergänzt. Ergebnis dieser

Beobachtungen sind paradoxe Phänomene, und zwar einerseits die „Rationalisierung des Emotionalen“ und andererseits der Versuch der Fixierung des „Ephemeren des Hörvorgangs“ (S. 206). Ebenfalls dem Zuhörer widmet sich der Beitrag von Manuela Schwartz, allerdings einer spezifischen Hörergruppe, nämlich dem „Patient[en] als musikalischer Zuhörer“. Das Hören (und die Analyse des Hörens unter Bezugnahme auf Aleks Pontvik, 1953) wird hier unter dem Aspekt der inneren Aufmerksamkeit fokussiert und in therapeutische Prozesse eingebunden. Auch Lehrinhalte spiegeln „Hör-Wissen“, was Camilla Bork in ihrem Beitrag zu Violin-Schulen aus dem 19. Jahrhundert aufzeigt. Mit dem Blick auf die Ausdifferenzierung verschiedenster Portamento-Typen identifiziert Bork nicht nur technische Virtuosität, sondern die „Strategie einer Sinnggebung“ (S. 250). Nicola Gess widmet sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht *Johannes Kreislers Lehrbrief* von E. T. A. Hoffmann, wobei sie den Fokus auf das „Zusammendenken von Musik und (traumatischer) Erinnerung“ (S. 285) legt. „Narrative akustischer Heimsuchung“ spürt sie auf als Prozess des „Ahnen[s] der Vergangenheit“, der im Gegensatz zur „Reproduktion eines Wissensbestandes“ (S. 287) stehe.

Als „akustische Politiken“ (S. 289) bezeichnet Jan-Friedrich Missfelder die Protokolle des Hörens in Zürich um 1700 in dem Sinne, dass diese als Zeugen der akustischen Kommunikation zum politischen Wissensraum zählten. Missfelder schlussfolgert daraus die Analogsetzung einer „Wahrnehmungsordnung“ mit den politischen Ordnungen der Stadt. Ebenfalls um politisches Hör-Wissen geht es in Daniel Morats Beitrag „Parlamentarisches Sprechen und politisches Hör-Wissen im deutschen Kaiserreich“ (S. 305ff.). Morat destilliert hier verschiedenste Wissens-Formen, die im parlamentarischen Raum koexistieren: Er beschreibt zunächst ein kodifiziertes Hör-Wissen aus den Rhetorik-Handbüchern, zu dem ein

praktisches Hör-Wissen der Stenographen hinzutritt. Jenes Hörwissen werde ergänzt um eine komplexe Hör-Wissensform, die sich über die interagierenden Politiker herstelle (S. 327). Mit dem Phänomen der Lautforschung befasst sich der abschließende Beitrag von Britta Lange. Die Autorin wertet hier die Tonaufnahmen von sogenannten „volksdeutschen Umsiedlern“ aus den Jahren 1940/41 aus, um aufzuzeigen, mit welchen Strategien und unter welchen Vorzeichen das erworbene Hör-Wissen zur Konstruktion und Zuschreibung von Identität verwendet wurde. In ihrem Beitrag analysiert sie, wie aus Wissen Macht-Wissen wurde, und wie aus Macht-Wissen „Beherrschungswissen“ gewonnen werden konnte (S. 356).

Der vorliegende Band stellt mit dem ihm innewohnenden weiten thematischen und methodischen Spektrum einen substantiellen Beitrag zur Klassifikation von auditivem Wissen bereit, ohne dabei die disziplinären Spezifika zu verwischen, Kontexte zu marginalisieren oder historische Entwicklungen zu übersehen. Im Unterschied zu anderen, weniger sorgfältig gestalteten Sammelbänden nehmen die verschiedenen Beiträge aufeinander Bezug. Als gemeinsamer Nenner fungiert die Frage nach dem epistemischen Status des Hörens in der Moderne. Von Interesse sind dabei nicht nur die Kontexte und Quellen des Hörens, sondern vor allem auch die Frage nach den Strategien des Wissenserwerbs von Hör-Wissen.

Völlig nachvollziehbar stellen die Autor*innen eine Kultur des Hörens neben die des Sehens, neben die übrigen Sinne. Einer pauschalen epochalen Zuordnung von spezifischen Hör-Wissen-Formen und -Narrativen wird mit einer gewissen Skepsis begegnet, was die Parallelsetzung von Hören und Sehen als eindeutige Charakteristik der Postmoderne bzw. Moderne produktiv in Zweifel zieht. Die Kultur des Hör-Wissens sei, anders als in manchen Debatten zuge-spitzt, nicht nur plural, sie ist auch an inter- und intradisziplinäre dynamische Prozesse

gebunden. Zudem wird die Rekonstruktion des Hör-Wissens selbst zum integrativen Teil von Wissensdiskursen und -erfahrungen.

Durch die im Band realisierte Einbindung von substantiellen wissenschaftlichen Beiträgen in einem mitunter verkürzten und polarisierenden Diskurs gelingt hier ein inklusiver Ansatz, dessen Anliegen es ist, den Erkenntnisgewinn vom und durch das Hören in modernen Wissenskulturen zu diskutieren. Wenngleich die Idee der interdisziplinären Verbundforschung zu einem so weiten Themenfeld womöglich den Verdacht methodischer und begrifflicher Unschärfe provozieren kann, so überzeugt der Band gerade auch insofern, als durch die unterschiedlichen disziplinären Expertisen der Autor*innen verschiedene Interessensfelder, Perspektiven und methodische Zugänge in Anschlag gebracht werden. Bei Detailbeobachtungen und sehr spezifischen Problemstellungen bleibt der weite Blick auf die jeweiligen Forschungsbereiche spürbar, was wohl auf den Austausch innerhalb des Netzwerks zurückzuführen ist. Der fast zurückhaltende Anspruch, „Spuren von Hör-Wissen in unterschiedlichen Wissensfeldern“ (S. 5) aufzuzeigen, scheint hier weit überschritten. Der Band kann als substantielle Positionsbestimmung innerhalb einer noch aktuellen Debatte gesehen werden, in der es nicht einmal mehr um disziplinäre Anerkennung und Abgrenzung geht, sondern in dem so vielstimmig wie umsichtig Zeugnisse, Kontexte und Konsequenzen aus Hör-Wissen in modernen Wissenskulturen analysiert werden. Während ein Zweifel an Kollektivdebatten (nicht zuletzt einer gewissen Clustermüdigkeit geschuldet) durchaus nachvollziehbar wäre, so kann hier konstatiert werden, dass verwirklicht wird, was in vielen Netzwerken als erstrebenswertes Ziel formuliert ist, nämlich ein dialogischer Diskurs über Wissen und Wissenschaft.

(Mai 2019)

Friederike Wißmann

NOTENEDITIONEN

CLAUDIO MONTEVERDI: L'incoronazione di Poppea. Opera regia in un prologo e tre atti. Partitur. Hrsg. von Hendrik SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. LVI, 303 S.

Die Neuedition von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* zeigt eindrucksvoll, welche Fortschritte die Monteverdi-Forschung einerseits und das historisch informierte praktische Verständnis für seine Musik andererseits in den letzten Dekaden gemacht haben. Diese Edition wird die von Alan Curtis (London 1989) als ikonische Vorlage ablösen – auch deshalb, weil seit 1989 manche neue Forschungsergebnisse die Sicht auf dieses Werk grundlegend geschärft haben, darunter nicht zuletzt der Fund eines handgeschriebenen Librettos in Udine, das offensichtlich aus einer Partitur abgeschrieben wurde, die mit der Uraufführung in Verbindung gestanden haben kann (Paolo Fabbri, *New Sources for „Poppea“*, in: *Music & Letters* 74/1 (1993), S. 16–23) und in der der Name „Monte Verde“ vorkommt. Dieses kann die neue Edition verarbeiten. Neue Forschungserkenntnisse führen auch zu einer Neueinschätzung der beiden handschriftlichen Partituren, aus Venedig und Neapel, auch im Zusammenhang mit der Frage nach Abhängigkeiten, Bearbeitungen, Komponisten / Bearbeitern usw. Die Quellenlage ist problematisch (neben zwei erhaltenen Partituren aus den frühen 1950er Jahren gibt es acht handgeschriebene und drei gedruckte Libretti), und hier schafft die Neuedition tatsächlich so etwas wie eine Art von Klarheit oder zumindest neue Erkenntnisse.

Curtis' Edition war aus der Praxis geboren, er führte die Oper mehrmals auf; auch die jetzt vorliegende Edition wurde an der Praxis geschärft. In beiden Fällen also gibt es auch Erörterungen zur Aufführungspraxis. Hendrik Schulze hat die Ausgabe nicht im

Alleingang gemacht, sondern mit Studierenden der University of North Texas in Seminaren erarbeitet. Somit stehen mehrere Namen als Editoren auf und in der Partitur und auch die Einleitung wurde von verschiedenen Personen geschrieben. In dieser werden nicht nur neue Forschungsergebnisse in Bezug auf Text und Noten rezipiert, es werden zudem auch Fragen nach dem politischen oder moralischen Sinn der Oper, nach dem Geschichtsverständnis der Incogniti, nach den Figuren Nero und Poppaea sowie nach der Rolle des Seneca als eventueller moralischer Instanz, nach dem Konzept des Stoizismus in der Komposition gestellt sowie nach der Art, wie ein solches Werk heute aufgeführt werden kann – auch dies ohne Zweifel Überlegungen, die es so weitgehend und stringent nicht gegeben hätte, wenn das Werk nicht auch als Folge der Edition tatsächlich aufgeführt worden wäre.

Wie Curtis' Edition hat auch diese eine sehr lange Einleitung. Anders aber als Curtis kommt Hendrik Schulze in seinem Beitrag zur von Emily Hagen edierten Einleitung zu einem Stemma, bei dem er zunächst (wie auch Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, Berkeley 2007) eine Fassung für eine wahrscheinliche Neuaufführung in Venedig 1646 annimmt (Curtis verneint eine solche kategorisch), von der beide erhaltenen Handschriften direkt oder indirekt abstammen; das Autograph bzw. die Partitur und somit auch die Fassung der Uraufführung müssen als verschollen gelten. Für seine Einschätzungen stützt er sich zum Teil auf Ellen Rosand, deren Schlüsse er zum Stemma, das er vorschlägt, allerdings nicht in allen Punkten teilt. Die Frage der Zuschreibung von Teilen der Oper an andere Komponisten als Monteverdi wurde von Alan Curtis ausgiebig untersucht (Alan Curtis, „*La Poppea Impasticciata*“ or, *Who Wrote the Music to „L'Incoronazione“ (1643)?*, in: *Journal of the American Musicological Society* 42/1 (1989), S. 23–54) und wird von Schulze angesichts einer eventuell 1646 erstellten Fassung neu

angesprochen. Wie Curtis geht auch Schulze auf die Notation des Dreiers (vor allem) der Rolle Ottones ein, in der die alte Notation (alla breve – *Tempus perfectum cum prolatione minore*, O, ♩) vom moderneren $3/2$ ersetzt wurde. Schulze geht u. a. aufgrund von Überresten schwarzer Notation im $3/2$ -Takt davon aus, dass sie aus einer Quelle stammen, die das alte Notationssystem verwendet. Er leitet daraus ab, dass (1.) diese Rolle von einem fähigen Kopisten sowohl transponiert wurde, so dass in diesem Prozess das modernere Taktzeichen eingeführt wurde und (2.), dass dies vor 1651 (Neapolitaner Aufführung) geschah – Anpassungen wie Transposition sind ja sängerbedingt und gehören zum Medium Oper dazu. Das sieht er (zu Recht) als ein starkes Indiz zumindest für die Vorbereitung einer Produktion, die nach dem Tod Monteverdis wahrscheinlich stattgefunden hat. Die dafür erstellte Bibliotheks- oder Produktionspartitur ist aber nicht erhalten. Aufgrund seiner Beobachtungen stellt er fest, dass „die schlichte Tatsache, dass eine Passage im $3/2$ -Takt notiert ist, nicht unbedingt bedeutet, dass sie nicht von Monteverdi stammt – solange sie in beiden Manuskripten erscheint [...]“ (S. XLVII). Das schließt die Rolle Ottones ein sowie auch die Szene Mercurio – Seneca (II,1) und das Schlussduett, das Curtis Ferrari zugeschrieben hat. Schulze sieht also in Einklang mit Rosand einen bedeutend größeren Anteil an Monteverdi als Curtis; aber auch er geht davon aus, dass es Anteile gibt, die nicht von Monteverdi komponiert sind, wie eigentlich beim Produktionsprozess für Neuaufnahmen von Opern in dieser Zeit üblich, so dass eine „endgültige“ Fassung Monteverdis utopisch ist. Wir können also nicht wissen, wie die „Urpartitur“ ausgesehen hat. Curtis' Schlussfolgerungen zum Finale („composed by Francesco Saccati and Benedetto Ferrari? ...“) – Curtis, *Poppea*, S. 230 teilt er nur bedingt, wobei die Frage nach der Autorschaft zum Teil ungeklärt bleiben muss. Da beide erhaltenen Partituren vom handgeschriebenen Libretto von

1642/43 abweichen, kann auch eine „Urfassung“ nicht rekonstruiert werden. Manche eventuell „hinzukomponierten“ oder „geänderten“ Teile sind in einem moderneren Stil gehalten, manche sind etwas ungelent, und manche klingen sehr wie Monteverdi selbst.

Die Frage, welche Partitur als Hauptquelle verwendet werden soll, ist damit nicht sofort gelöst. Schulze nimmt an, dass die Venezianische Partitur zwischen 1650 und 1652 (dem Todesjahr von Cavallis Frau, die größere Teile kopiert hat) entstanden ist und vielleicht ein anderes Werk hätte ersetzen sollen (obwohl es nie dazu kam). Die Handschrift Neapel sei keiner Aufführung zuzuordnen, sie sieht auch nicht aus wie das übliche Bibliotheksexemplar, das immer praktische Anweisungen für die weitere musikalische Benutzung enthält (etwa Striche, Transpositionsanweisungen usw.). Ähnlich z. B. den Partituren höfischer Wiener Aufführungen, die in der Schalkkammerbibliothek Leopolds I. aufbewahrt wurden (der Kaiser hatte in seiner Privatbibliothek auch eine Partitur von *Il Ritorno d'Ulisse*, sowie von zwei Opern Cavallis, *L'Egisto* und *Il Giasone*), diente sie wahrscheinlich nur der Erinnerung, dem Studium oder dem Mitlezen bei einer Aufführung. Inwiefern die Venezianische Partitur eine Aufführungspartitur ist, weiß ich nicht; ich halte sie eher für eine Bibliothekspartitur, die das, was für eine bestimmte Aufführung (und deren eventuelle Wiederholung) benötigt wird, dokumentiert – und die eventuell für die Bereitstellung von Sängerstimmen verwendet werden kann, eher als dass der erste Continuospieler sie verwendet hätte. Dies könnte vielleicht eine Erklärung dafür sein, wieso die Partie des Ottone sowohl Transpositionsanweisungen als auch ein anderes, moderneres Mensursystem enthält. Die verso-recto-Notation des zweiten Aktes ist übrigens nicht ganz ungewöhnlich, könnte auf schnelle Fertigstellung hinweisen: wenn zwei oder mehr Kopisten gleichzeitig arbeiten.

Aufgrund dieser Überlegungen und seines Stemma kommt Schulze zum Schluss,

Venedig als Hauptquelle zu verwenden. Wie Rosand nimmt er an, dass die in Venedig liegende Partitur (immerhin unter Aufsicht Cavallis entstanden) der Fassung von 1643 näher kommt als die in Neapel aufbewahrte. Da Venedig die vollständige Oper enthält, muss die Partitur nicht durch Material aus Neapel ergänzt werden; Neapel wird also vor allem gebraucht, um offensichtliche Fehler bzw. Unvollständigkeiten in Venedig zu korrigieren. Material, das ausschließlich in Neapel vorhanden ist, wird in Appendices wiedergegeben. Ein Eingriff der Editoren ist die Ergänzung einer Violastimme bei den Instrumentalsätzen. Darüber kann man diskutieren, für den praktischen Gebrauch ist sie wahrscheinlich gut verwendbar. Neapel hat einen vollen Satz, Venedig ist dreistimmig. Ob dieses unvollständig ist, weiß ich nicht, aber ich wage es zu bezweifeln. Man kann argumentieren, dass ein heutiges Opernhaus ein größer besetztes Instrumentalensemble braucht, und in dem Fall ist eine Bratschenstimme sinnvoll. Mir bleibt dabei eine Frage, die sich für viele Werke des frühen Venezianischen Repertoires stellt. Man weiß ja, dass das Instrumentalensemble einzeln besetzt war – von einem Orchester zu sprechen ist übertrieben –, die Opernpartituren sehen fast aus wie Particelle. Dass sie dennoch vollständig sind (in einem historischen Sinne) fällt auch heute manch einem informierten Musiker schwer zu glauben. Es wird in der Einleitung auch angemerkt, dass die Instrumentalisten pro Tag bezahlt wurden, also sicher nicht am ganzen Entstehungs- und Probenprozess beteiligt waren. Ob zwei Violinen, zwei Violinen und eine oder zwei Bratschen sowie eine Bassgeige (von einem Cello kann ja noch nicht die Rede sein – der Begriff „Violone“ ist heutzutage zu sehr mit 16-Fuß verknüpft) das Ensemble bilden, ist für die Partitur der Oper relativ irrelevant: Die Komposition besteht eigentlich aus dem Vokalsatz plus Generalbass. Es ist durchaus möglich, dass Sinfonien und Ritornelle von drei Streichern gespielt wurden. Ob nur eine

Basslinie oder ein ausgeschriebenes Ritornell vorhanden ist, gilt ebenso. Wer die Instrumentalanteile komponiert hat, ist eine Frage, die man vielleicht zu Recht stellen könnte: Sind Teile der Instrumentaleinwürfe dem Standardrepertoire des betreffenden engagierten Streicherensembles zuzurechnen, oder stammen sie bzw. die Basslinien von der Hand des (Vokal-) Opernkomponisten? Die Praxis etwa in Wien (die der Venezianischen verpflichtet ist) deutet auf ein Loskoppeln von Vokal- und Instrumentalanteilen. Möglich ist auch eine Art von (einfacher akkordischer) „Ensemble-Continuo-Ausarbeitung“ der Basslinie durch die Streicher. Das muss kein ausgiebiges Ornamentieren sein, auch hier (wie bei den Continuo-Instrumenten) kann gelten: simpler akkordischer Satz.

Besprochen werden barocke Bühne und Gestik (Julianna Emanski), Sänger / Ornamentik (Hendrik Schulze), Instrumente sowie Vorschläge zur Instrumentierung. Joseph Turner merkt zu Recht an, dass die Instrumente „wenn überhaupt, nur an wenigen Proben teilnahmen“ und dass es obsolet ist, z. B. Bläser hinzuzufügen. Des Weiteren finden sich sehr gute Ratschläge zum Continuo, wobei ich dennoch einen etwas deutlicheren Fokus auf den unabänderlich richtigen Takt gesehen hätte. Es wird zwar mehr oder weniger erwähnt, aber eine sängerische „sprezzatura“ ist nur möglich, wenn das Continuo im Takt bleibt. Als letztes bleiben Takt und Tempo, u. a. mit Anmerkungen zu den Proportionen und zu Monteverdis Takt- und Mensursystem.

Schlussendlich werden sich u. U. Ratschläge zur Praxis (auch wenn sie so diskret sind wie hier) als die am ehesten von „Moden“ beeinflussten herausstellen. Weil sie eben sowohl die historische als auch die heutige unter einen Hut bringen wollen oder müssen, gibt es hier am ehesten Kompromisse. Man muss vom heutigen Stand der Aufführungsgeschichte und des historisch informierten Wissens ausgehen; dieses ist immer eine Momentaufnahme und ändert sich sinngemäß.

Für den informierten Leser gibt es wenig Neues, man muss hoffen, dass der „unschuldigere“ damit hantieren kann. Es bleibt natürlich die Frage, wie man die historischen Gegebenheiten mit der heutigen Praxis verbinden kann; dies zeigt sich am ehesten bei den Vorschlägen zur Instrumentierung. Die naturgemäß von dem „Original“-Zustand dann abweichen, wenn man von einem „Orchester“ spricht. Es ist dem heutigen Hörer schlecht vorstellbar, dass eine Oper dieser Zeit wesentlich Gesang plus Continuo ist, mit gelegentlichen (relativ unwichtigen) instrumentalen Einsprengseln – oft nicht vom Opernkomponisten ausgeschrieben –, meist in Momenten, an denen nicht gesungen wird.

Die Edition hat einen ausführlichen kritischen Bericht, dessen Teile von den jeweiligen Editoren mit großer Sorgfalt geschrieben sind. Genaue Beschreibungen der Quellen und Editionsriterien sind vorangestellt. Es gibt einen gesonderten Bericht zum Libretto, das nach den Appendices in italienisch, deutsch und englisch abgedruckt wird (im Wesentlichen folgt es dem erwähnten handschriftlichen Libretto aus Udine); die Rechtschreibung ist modernisiert, sofern sie nicht die Aussprache ändert: In dem Fall wird die alte Rechtschreibung beibehalten. Das Libretto aus Udine gibt wertvolle Hinweise auf den gesungenen Text; hier werden aber auch die Abweichungen von der Uraufführung in beiden erhaltenen Partituren klar (und somit auch Änderungen, die nach Monteverdis Tod vorgenommen wurden und in diesen beiden Partituren teils unterschiedlich überleben). Dieses war Alan Curtis 1989 noch nicht bekannt, daher ist seine Entscheidung, für den Text Busenellos 1656 gedruckte Fassung als Grundlage zu nehmen, verständlich, wenn auch dies ohne Zweifel eine Überarbeitung ist, die von dem gesungenen Text abweicht – und abweichen muss, weil sie nicht das Ziel hat, den Text so darzustellen, wie er auf der Bühne 1643 geklungen hat. Mit dem Text aus Udine und den Noten der Partitur aus Venedig gibt es eine Fassung, deren Nähe zu

(und gelegentliche Entfernung von) der Urfassung verständlich wird – und dank der die Frage nach den Komponisten / Bearbeitern zum Teil gelöst werden könnte. Diese beiden als Grundlage für die Edition heranzuziehen, ist sicher eine richtige Entscheidung, zumal die Appendices alle Neapolitanischen Abweichungen dokumentieren.

Begrüßenswert ist auf jeden Fall die Tatsache, dass keine Notenwertverkleinerungen vorgenommen wurden und dass der Verlag die alten Taktstriche beibehalten hat. Ein solches Vorgehen wäre 1989, als Curtis' Edition erschien, nicht möglich gewesen – er löst das Problem, indem er die mit 3 bezeichneten Takte mit $6/4$ oder gelegentlich $6/8$ übersetzt. Dieses ist jetzt nicht mehr nötig. Somit bleibt es auch dem Interpreten überlassen, die Proportion zu den geraden Taktarten zu bestimmen (eventuell mithilfe der Ratschläge zur Aufführungspraxis). Das Bezeichnen (mit Klammern) von Color und Ligaturen ist auf jeden Fall ein Gewinn und kann für die Interpretation bestimmter Stellen aufschlussreich sein. Das stillschweigende Ersetzen von \circ , ♩ mit $3/1$ wird in der Vorrede und im Kritischen Bericht erklärt. Es ist eine Entscheidung, die ich nachvollziehen kann, weil die „Unstimmigkeiten“ in der Taktbezeichnung vor allem der Rolle Ottones etwas weniger unverständlich erscheinen. Wichtig und dramatisch richtig sind die ausgeschrieben Überlappungen im Rezitativdialog; in der Vorrede wird erklärt, wie sich diese aus der Partitur eruieren lassen; das Libretto aus Udine gibt dafür ebenfalls Anhaltspunkte. Auch Curtis hatte schon auf diesen neuen Rezitativstil hingewiesen, war jedoch vorsichtiger im Bezeichnen dieser Überlappungen.

Wie auf S. III angemerkt, bestimmt die Schlüsselung die Stimmlage. Der Kenner weiß also, welche Schlüssel zu welcher Figur passen und wie er sie besetzen soll. In der Edition werden die heute üblichen G- und F-Schlüssel verwendet (Curtis' Edition gibt beim ersten Auftreten eines Charakters die Originalschlüsselung). Über das Beibehalten

alter Schlüssel könnte man auch diskutieren, allerdings ist dann die Edition wohl weniger Leuten zugänglich. Die Anmerkung zu den Tessituren in der Neapolitanischen Fassung dürfte zutreffen: Venedig hatte einen deutlich höheren Stimmtone als Rom und Neapel. Dies kann einen Einfluss haben auf die Besetzung von Arnalta und Nutrice – heutzutage oft Tenöre.

Alles in allem ist diese Edition eine höchst erfreuliche, die auf jeden Fall für mehrere Jahre prägend sein wird. Sie bringt akribische wissenschaftliche Editionstheorie mit praktischer Aufführbarkeit zusammen. Alle editorischen Eingriffe sind von den Herausgebern deutlich gekennzeichnet; die Partitur verzeichnet auch erstmals schwarze Notation und Ligaturen, so dass die Ausführenden sich selbst ein Bild machen können von praktischen Konsequenzen, die aus der Notation heraus entstehen. Der Notensatz ist angenehm, die Einleitung ist zweisprachig (englisch / deutsch) und in beiden Sprachen idiomatisch und klar geschrieben, der kritische Bericht ist englisch, aber das sollte ja kein Problem darstellen; trotz der vielen Editoren ist das Ergebnis einheitlich und konsequent. Jeder Mensch, der sich mit den Opern Monteverdis beschäftigt, sollte diese Partitur neben den Faksimiles im Bücherregal haben!
(März 2019) *Greta Haenen*

JOHANN SEBASTIAN BACH: Sämtliche Orgelwerke. Band 3: Fantasien – Fugen. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2016. 159 S., CD-ROM.

[JOHANN SEBASTIAN] BACH: Orgelwerke. Band 1: Orgel Büchlein. Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle). Choralpartiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Hrsg. von Heinz-Harald LÖHLEIN. Aktualisierte Ausgabe von Christine BLANKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XLVI, 157 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Orgelwerke. Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. (Yale University Manuscript „LM 4708“). Aktualisierte Ausgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. New Haven/London: Yale University Press/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXIV, 77 S.*

Zu den Werken mit einer besonders intensiven Editions-geschichte gehören die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Die ab 1837 von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch bei Peters veröffentlichte Gesamtausgabe in zehn Bänden, die damals selbst unter Kennern und Sammlern wie Aloys Fuchs einen hohen Stellenwert hatte, und ihre Neuausgaben von Hermann Keller haben Generationen von Organisten ihr Kernrepertoire an die Hand gegeben. Die *Neue Bach-Ausgabe* wie auch die nach wie vor intensiv fortgeführte Forschung, die zu neuen Quellenfunden führte, legen nun neue, auf dieser gesicherten Basis fußende Urtext-Ausgaben nahe. Der Verlag Breitkopf & Härtel ist Bach schon seit fast von Anfang verbunden. Schon um 1784 wurde eine *Sammlung von Präludien, Fugen ausgeführten Chorälen etc. für die Orgel, von berühmten ältern Meistern* veröffentlicht, die mit Bachs Choral *Heute triumphieret Gottes Sohn* BWV 630 aus dem *Orgel-Büchlein* abschließt. Noch wichtiger wurden die durch Adolph Bernhard Marx herausgegebenen Ausgaben (1833) und schließlich der Meilenstein der alten Bach-Gesamtausgabe (1851–1900). Erst jüngst konnten der Bach-Forschung Quellen aus dem Firmenarchiv neu zugänglich gemacht werden. Die Ausgabe der Fantasien und Fugen ist in mehrerer Hinsicht anspruchsvoll, geht es doch um Fassungen, Echtheitsfragen wie auch um die nicht unerhebliche Frage, ob mit der Fantasie bzw. Fuge g-Moll BWV 542 tatsächlich ein Werkpaar vorliegt, wie lange Zeit selbstverständlich angenommen wurde, oder es sich um zwei separate Stücke handelt. Die Ausgabe bietet

dem Organisten mit ihrer kompetenten Einführung, die neben der Überlieferung auch die historische Einordnung gerade der Frühwerke Bachs referiert, wertvolle Hinweise zu Registrierung und Pedalgebrauch, ferner mit einem kompakten Kritischen Bericht sowie einer CD-ROM mit abweichenden Fassungen und zweifelhaften Werken einen vollständigen Einblick in die weit verzweigte Materie. Selbstverständlich sind alle neuen Erkenntnisse der Bach-Forschung berücksichtigt, etwa dass das „Tema Legrenzianum“ in Wirklichkeit auf Giovanni Maria Bononcini und dessen Triosonate c-Moll op. 3 Nr. 4 zurückgeht, wie Rodolfo Zittelini erst 2013 glaubhaft machen konnte.

Band 1 der Bärenreiter-Ausgabe bietet mit dem *Orgel-Büchlein*, den *Schübler-Chorälen* und den Choralpartiten etliche der meistgespielten Orgelwerke Bachs in einer aktualisierten Neuausgabe nach der *Neuen Bach-Ausgabe* (hrsg. von Heinz-Harald Löhlein 1983 bzw. 1987). Bei den *Schübler-Chorälen* gibt es neue, Ornamente und Artikulationen betreffende Lesarten aufgrund eines erst jüngst als solches identifizierten Handexemplars des Komponisten vom Erstdruck (Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung Hoboken: J. S. Bach 40, siehe Georg Stauffer, *Noch ein „Handexemplar“*. *Der Fall der Schübler-Choräle*, in: *Bach-Jahrbuch 2015*, S. 177–192). Die in den bewährten Händen von Christine Blanken liegende Ausgabe bietet neben den obligaten Informationen zur Werkgeschichte und Quellenüberlieferung auch wertvolle Angaben zu Orgeln und Registrierung wie auch aufführungspraktische Hinweise zu Verzierungen und Artikulation sowie der Ausführung der Fermaten. Dank der Verlinkung zu *Bach digital* kann jeder Benutzer denkbar einfach Einblick in die relevanten Quellen nehmen und sich sein eigenes Bild machen.

Band 9 der Bärenreiter-Ausgabe stellt eine aktualisierte Neuausgabe der 38 Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung nach der *Neuen Bach-Ausgabe* von 1985 bzw. 2003 dar. De-

ren „Entdeckung“ 1984 kam damals – wohl nicht zuletzt angesichts des bevorstehenden 300. Geburtstages von Bach – einer Sensation gleich. Grundlage bildete die Handschrift Ma 21 Y 11 A 30 der Yale University. (Interessanterweise besitzt diese Universität mit dem Ochsenhausener Orgelbuch von ca. 1730 auch ein – mittlerweile von Carus veröffentlichtes – Pendant der süddeutschen Orgelhemisphäre.) Die frühen Choräle aus der Zeit um 1700 wurden in der Zwischenzeit von Jean-Claude Zehnder eingehend stilkundlich untersucht (*Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel 2009). Die Einführung gibt Einblick in die Überlieferung, geht der Frage nach, woher Bach die Choralmelodien bezog, die auch abgedruckt sind, und weist auf sechs neue Lesarten gegenüber der Edition in der NBA hin.

Es ist sehr zu begrüßen, dass die Ausgaben nicht einfach nur (was teilweise schwierig genug ist) „korrekte“ Notentexte bieten, sondern dem Nutzer das weite Feld der Bach-Forschung öffnen. Dies schafft etwa ein stärkeres Bewusstsein für den gelegentlich stark gedehnten Werkbegriff, wie ihn z. B. die Überlieferung der Choralpartita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768 mit sich bringt. All diese Einblicke können den musikalischen Interpretationen nur förderlich sein.

(März 2019)

Michael Ladenburger

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 7: Lucio Cornelio Silla. Oper in drei Akten. HWV 10. Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LIII, 155 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 27: Sosarme, Re di Media. Opera in tre atti. HWV 30. Teilband 1: Fassung der Uraufführung 1732. Teilband 2: Anhang I–III und Kritischer Bericht. Hrsg. von Mi-*

chael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LXXXIII, 174 S. / 400 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 18: Alessandro. Opera in tre atti. HWV 21. Hrsg. von Richard G. KING. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LXIII, 322 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 28. Orlando. Opera in tre atti. HWV 31. Hrsg. von Siegfried FLESCHE. Überarbeitete und ergänzte Textteile sowie kritischer Bericht von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1969/2014. LXXXV S., Facs.*

Immer mehr Bibliotheken machen ihre Musik-Sammlungen online zugänglich. In der British Library etwa liegen die Autographe Händels sowie weiteres Quellenmaterial digitalisiert vor. Sollte sich angesichts dieser an sich erfreulichen Tatsache die Frage einstellen, ob es denn überhaupt noch kostspieliger Werkausgaben einzelner Komponisten bedürfe, da diese doch die Authentizitätssuggestion eines digitalisierten Autographs niemals erreichen können, dann lohnt sich bei der Suche nach einer Antwort ein Blick in die kritischen Apparate der hier zu besprechenden Bände. Gerade bei Komponisten wie Händel, bei denen die Überlieferungslage abundant ist, entsteht aufgrund der Quellenfülle eine verwirrende Komplexität, die nicht immer einfach durch den Blick in das digitalisierte Autograph zu entwirren ist. Die Opern Händels sind wegen ihrer aus dem passgenauen Zuschnitt auf die jeweiligen Aufführungen resultierenden verschiedenen Fassungen ein Musterbeispiel für diesen Befund, dem im Folgenden anhand von vier in den letzten Jahren erschienenen Operneditionen im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) nachgegangen werden soll.

Händels kleines „Dramma per Musica“ *Lucio Cornelio Silla*, das vermutlich 1713 in London aufgeführt wurde, wobei der genaue Anlass und Ort der Aufführung bislang nicht

mit letzter Sicherheit bestimmt werden konnten, weist eine ungünstige Überlieferungslage auf: Das Autograph ist unvollständig und enthält nur etwa die Hälfte der Musik. Eine Direktions- oder eine Archivpartitur existiert nicht mehr. Zwei Abschriften aus den Jahren zwischen 1738 und 1741, denen wohl eine Archivpartitur zugrunde lag, bilden in Ergänzung des Autographs die Basis für die Edition. Aus einer Abschrift der 1780er Jahre konnte zudem die Ouvertüre übernommen werden, die in Chryanders alter Händel-Ausgabe fehlt. In besagtem Manuskript, das aus dem Besitz von John Hawkins stammt, wird die ganze Oper (einschließlich der Ouvertüre) zwar Giovanni Bononcini zugeschrieben, doch ist dem Herausgeber Terence Best zuzustimmen, dass die Musik der Ouvertüre aus stilistischen Gründen und wegen der zahlreichen Borrowing-Bezüge auf jeden Fall von Händel sein muss. An drei weiteren Stellen, an denen die Musik fehlt, wurden von Best jeweils Sätze aus anderen Opern Händels eingebaut (eine Sinfonia in I,1, ein Duett in III,10 und eine Sinfonia in III,12), so dass auf diese Weise nunmehr erstmals eine für die Bühne aufführbare Fassung vorliegt. Den Standards der HHA entsprechend, wird das nur noch in einem Exemplar erhaltene Libretto als Faksimile wiedergegeben. Dieses gedruckte Libretto weicht an zahlreichen Stellen vom Text der Partiturquellen ab. Szene III,9 des Textdruckes etwa enthält ein kleines Duett, das nicht mit Anführungszeichen markiert wurde und so, der damaligen Librettopraxis folgend, den Lesern signalisiert, dass die Verse vertont wurden. Hier wäre angesichts der oben beschriebenen Ergänzungspraxis zu fragen, warum der Herausgeber keine Ergänzung vorschlägt. Da auch an anderen Stellen des handlungsreichen Librettos die Ergänzung von kurzen Instrumentalstücken denkbar ist, wäre es vielleicht besser, die vorgenommenen Ergänzungen nicht im Haupttext, sondern als Anhang zu präsentieren.

Wieder anders stellt sich die Editionsproblematik bei Händels 1732 in London auf

die Bühne gelangter Oper *Sosarme, Re di Me-dia* dar, deren Ausgabe von Michael Pacholke vorgelegt wurde. Mit dem Autograph und der Direktionspartitur gibt es zuverlässige Quellen, die Probleme entstehen hier vielmehr aus einer starken Überarbeitung des Librettos, nachdem etwa zwei Drittel der Musik von Händel schon komponiert worden waren. Das zunächst in Portugal um 1500 spielende Sujet mit dem Titel *Fernando, Re di Castiglia*, das im Kern einen Vater-Sohn-Konflikt enthält und auf eine Florentiner Vorlage zurückgeht, wurde wohl als politisch zu heikel und zu anspielungsreich empfunden und in ein unbestimmtes Lydien der Antike verlegt. Die Namen der Protagonisten wurden geändert, die Rezitative (darunter auch Accompanati) um etwa 130 Takte gekürzt. Der Herausgeber hat sich aufgrund dieses Befundes entschlossen, im ersten Teilband die *Sosarme*-Version der Erstaufführung zu edieren, im zweiten Teilband dann die bis Szene 12 des zweiten Aktes reichende, nicht fertiggestellte *Fernando*-Version. Anschließend daran folgt die *Sosarme*-Fassung der Wiederaufnahme von 1734, die durch nochmalige Kürzung der Rezitative, Transposition von Arien und Hereinnahme von Arien aus anderen Opern Händels gekennzeichnet ist. Neben dem Faksimile des Librettos der Erstaufführung findet sich daher auch die Edition (nebst deutscher und englischer Übersetzung) des fragmentarischen *Fernando*-Librettos. Die drei Fassungen sind vor allem anhand der in Hamburg aufbewahrten Direktionspartitur (B1) rekonstruierbar. Die minutiöse philologische Dokumentation (S. 319–330) dieser durch Überklebungen und Wasserschäden in ihrer Lesbarkeit zum Teil stark beeinträchtigten Partitur stellt eine beeindruckende Editionsleistung dar. Dank Pacholkes Bemühungen kann nun auch die dramaturgisch wesentlich stimmigere *Fernando*-Version (so verweist schon der als Sarabande gestaltete erste Teil der Ouvertüre auf den iberischen Königssohn Fernando und die iberische Halbinsel als Schauplatz) für die Bühnen-

praxis erschlossen werden. (Die unter dem Titel *Fernando* erschienene CD-Einspielung unter Leitung von Alan Curtis [Virgin Classics, 2007] verwendet nicht die *Fernando*-Rezitative, sondern die [überdies gekürzte] *Sosarme*-Fassung von 1732.)

Der 1726 auf die Bühne gelangte *Alessandro*, Händels erste Oper für die „Rival Queens“ Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, ist auch deswegen bemerkenswert, weil es noch in den 1740er Jahren in London Aufführungen dieser Oper gab, wenn auch nicht mehr unter Händels Leitung. Die von Richard G. King verantwortete Ausgabe bietet als Haupttext die Fassung der Erstaufführung von 1726, im Anhang folgen zunächst die nicht zur Aufführung gelangten Teile (hauptsächlich Rezitative), dann zwei neue Arien für Faustina Bordoni sowie schließlich die Fassung der Wiederaufnahme von 1732. Kleinere Änderungen, die in der Spielzeit 1727/28 vorgenommen wurden, sind, soweit greifbar, im Kritischen Apparat dokumentiert. Die nicht von Händel stammenden, aber in der (von ihm wohl verliehenen) Direktionspartitur enthaltenen Änderungen für die Aufführungen 1743 wurden leider nicht dokumentiert. Das Verdienst der Ausgabe besteht wie in den schon vorher besprochenen Bänden in einer klaren Trennung der Fassungen, was besonders im Vergleich mit der Chrysander-Ausgabe deutlich wird. Hervorzuheben ist außerdem eine sehr vorsichtige Herangehensweise bei der Ergänzung der Bögen. So bindet Händel etwa in der Arie 31 bei einem in Terzparallelen geführten Motiv die beiden Achtel (im ersten Takt *c*“ und *c*“) in den Violinen, nicht aber in den Bässen (*a* und *a*) und führt diese differenzierende Phrasierung in der ganzen Arie konsequent durch. Im Kritischen Bericht spricht sich King zu Recht gegen ein Angleichen der Phrasierung aus, da auch alle anderen Quellen dem Autograph folgen. Auch hinsichtlich der Dynamik bietet die Partitur differenzierende Nuancen, wenn etwa in Arie 17 in Takt 26 die erste Violine die Anweisung *pp* erhält,

die übrigen Streicher *p*; in Takt 13 wird die zweite Violine durch *pp*-Dynamik vom *p* der übrigen Streicher abgesetzt. Die Chrysander-Ausgabe übernimmt diese Differenzierungen nur zum Teil.

Auch bei der in Händels Orchestersatz heiklen Frage, wann Oboen mitspielen und welche Stimme ihnen zuzuordnen ist (nur Violine 1 oder auch Violine 2?), bietet King unter Einbeziehung aller Quellen differenzierte Lösungen (man vergleiche etwa Arie 17), wobei die Stimmbücher der Newman-Flower-Collection vom Autograph und der Direktionspartitur signifikant abweichen. Man wird wohl für die Aufführungspraxis verschiedene Möglichkeiten annehmen dürfen, darunter auch die, dass die Oboen an Piano-Stellen mitspielen und auch die zweite Violine verdoppeln können.

Anzuzeigen bleibt schließlich noch der nunmehr nach 45 Jahren erschienene kritische Bericht von Terence Best zu Händels Oper *Orlando*, dessen Notenteil, als Band II, 28 von Siegfried Flesch herausgegeben, schon 1969 veröffentlicht worden war. Neben dem kritischen Bericht erhält der Band das Faksimile des Librettodrucks zur Erstaufführung 1732, eine Übersetzung des vertonten Operntextes ins Deutsche von Michael Pacholke sowie eine vier Seiten umfassende Korrigenda-Liste zum Partiturdruk. Beim Studium dieser Korrigenda-Liste wird der Paradigmenwechsel deutlich, den die Händel-Ausgabe zwischen 1969 und 2014 durchlaufen hat. Denn unter den zu ändernden Dingen finden sich nur wenige „echte“ Fehler im Notentext, sondern hauptsächlich hinzugefügte Tempoangaben und Verzierungen, so etwa gleich zu Beginn ein „Grave“ für den ersten Teil der Ouvertüre oder die Angabe „Gigue“ für deren dritten Satz. Fairerweise sollte man aber darauf hinweisen, dass diese Angaben schon 1969 kursiviert abgedruckt wurden, d. h. für den Benutzer der Ausgabe als Hinzufügungen erkennbar waren bzw. sind.

Inzwischen liegen rund drei Viertel der Opern Händels in der HHA ediert vor. Die

inzwischen hinsichtlich der Dokumentation der Fassungen wie auch hinsichtlich der Ausführungspraxis erreichten Editionsstandards beantworten die Frage nach der Funktion kritischer Werkausgaben: Sie bilden weniger eine Konkurrenz, sondern bieten vielmehr einen Schlüssel zum Verständnis der digitalisierten Autographe.

(April 2019)

Bernhard Jahn

Eingegangene Schriften

BERNHARD ALEXANDER ACHHORN: Musik und kulturelles Gedächtnis. Zur musikalischen Instrumentalisierung von Heimat, Kultur und Identität im Tiroler Nationalsozialismus. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2019. 164 S., Abb., Nbsp., Tab.

Jürg Baur. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 153 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Band 184/185.)

KARL BELLENBERG: Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2019. 556 S., Abb., Nbsp., Tab.

CARMELA BONGIOVANNI: Introduzione alla bibliografia musicale. Istituzioni, risorse, documenti. Milano: Ledizioni Ledi-Publishing 2018. 267 S.

MELISSA D. BURRAGE: The Karl Muck Scandal. Classical Music and Xenophobia in World War I America. Rochester: University of Rochester Press 2019. 445 S., Abb. (Eastman Studies in Music. Band 157.)

Cinema Changes. Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack. Hrsg. von Emile WENNEKES und Emilio AUDISSIMO. Turnhot: Brepols 2019. 334 S., Abb., Nbsp., Tab. (Speculum Musicae. Band 34.)

ANDREAS DOERNE: Musikschule neu erfinden. Ideen für ein Musizierlernhaus der Zukunft. Mainz: Schott Music 2019. 224 S., Abb., Nbsp., Tab.

JACK EBY: François Giroust (1737–1799). Composer for Church, King and Commune. Life and Thematic Catalogue. Hildesheim: Olms 2018. 778 S., Abb., Tab., Nbsp. (Musica antiquo-moderna. Collection du Centre de Musique Baroque de Versailles. Band 2.)

Erkundungen. Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Mainz u. a.: Schott Music 2019. 172 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 59.)

HANNAH FRENCH: Sir Henry Wood. Champion of J.S. Bach. Woolbridge: The Boydell Press 2019. 327 S., Abb., Nbsp., Tab.

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1. Ästhetik – Ideen. Hrsg. von Tomas ERTELT und Heinz VON LOESCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 300 S., Abb., Nbsp.

EMILY H. GREEN: Dedicating Music, 1785–1850. Rochester: University of Rochester Press 2019. XII, 247 S., Abb., Nbsp., Tab. (Eastman Studies in Music. Band 155.)

WERNER GRÜNZWEIG: Wie entsteht dabei Musik? Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit. Neumünster: von Bockel Verlag 2019. 200 S., Abb., Nbsp.

Händel-Jahrbuch. 65. Jahrgang 2019. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 395 S., Abb., Nbsp., Tab.

MICHAEL HEINEMANN: ... dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt. München: edition text + kritik 2019. 182 S.

MAURO HERTIG: Höranalyse. Neue Werkzeuge der musikalischen Wahrnehmung. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 109 S., Abb.

- Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith. 2018/XLVII. Mainz u. a.: Schott Music 2018. 149 S., Abb.
- FLORIAN ILGE: Ferdinand Hiller. Untersuchungen zur zeitgenössischen Rezeption. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2019. 402 S., Abb., Tab. (Forum Musikwissenschaft. Band 7.)
- Handbuch Aufführungspraxis. Sologesang. Hrsg. von Thomas SEEDORF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 500 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Impulse – Transformationen – Kontraste. Georg Philipp Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach. Hrsg. von Carsten LANGE, Brit REIPSCH und Ralph-Jürgen REIPSCH. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2018. 421 S., Abb., Nbsp., Tab. (Telemann-Konferenzberichte. Band 20.)
- Jahrbuch Musik und Gender. Band 11: Das Geschlecht musikalischer Dinge. Hrsg. von Rebecca GROTJAHN, Sarah SCHAUBERGER, Johanna IMM und Nina JAESCHKE. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2018. 224 S., Abb., Nbsp., Tab.
- BERTA JONCUS: Kitty Clive or The Fair Songster. Woolbridge: The Boydell Press 2019. 527 S., Abb., Nbsp., Tab.
- IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT: Clara Schumann. Ein Leben für die Musik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2019. 256 S., Abb.
- Franz Liszt. Sprache und Theatralität des Virtuosen. Hrsg. von Thomas BETZWIESER und Sarah MAUKSCH unter Mitarbeit von Markus SCHNEIDER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 198 S., Abb.
- YUKI MELCHERT: Gabriele Wietrowetz – ein „weiblicher Joachim“? Ein Beitrag zur Künstlerinnensozialgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2018. 472 S., Abb., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 101.)
- Felix Mendelssohn Bartholdy. Analytische und rezeptionsgeschichtliche Perspektiven. Hrsg. von Birger PETERSEN und Jan Philipp SPRICK. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 191 S., Nbsp., Tab. (Contrapunkte. Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Band 2.)
- Music Criticism 1950–2000. Hrsg. von Roberto ILLIANO und Massimiliano LOCANTO. Turnhout: Brepols Publishers 2019. 420 S., Abb., Tab. (Music, Criticism & Politics. Volume 8.)
- Musical Salon Culture in the Long Nineteenth Century. Hrsg. von Anja BUNZEL und Natasha LOGES. Woolbridge: The Boydell Press 2019. XVIII, 284 S. Abb., Nbsp., Tab.
- Musik gehört dazu. Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm 1950–1956. Hrsg. von Hans Jürgen WULFF und Michael FISCHER. Münster: Waxmann 2019. 239 S., Abb., Tab. (Populäre Kultur und Musik. Band 24.)
- Muzikološki Zbornik. Musicological Annual. LIV/1. Hrsg. von Jernej WEISS. Ljubljana 2018. 214 S. Abb., Nbsp., Tab.
- Muzikološki Zbornik. Musicological Annual. LIV/2. Hrsg. von Gregor POMPE. Ljubljana 2018. 328 S. Abb., Nbsp., Tab.
- JOHN R. NEAR: Widor on Organ Performance Practice and Technique. Rochester: University of Rochester Press 2019. XIV, 151 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 156.)
- Neue Bahnen. Symposium Schumann-Aspekte. Ausstellung Robert Schumann und Johannes Brahms. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 123 S., Abb.
- Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Pietro CAVALLOTTI, Simon OBERT und Rainer SCHMUSCH. Wien: Verlag Lafite 2019. 320 S., Abb. Nbsp., Tab. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 4.)

Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung. Hrsg. von Anne-May KRÜGER und Leo DICK. Büdinger: PFAU-Verlag 2019. 215 S. Abb., Nbsp., Tab.

Querschnitt. 111 Werke aus 50 Jahren Wittener Tage für neue Kammermusik. Hrsg. von Harry VOGT und Rainer PETERS. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 320 S., Abb.

DOMINIK VON ROTH: Mignon und Margarete in Malerei und Musik. Ästhetische Goethe-Rezeption und Fragmentierung nach 1800. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2018. 438 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Kunstgeschichte. Band 211.)

ULRICH SIEGELE: Johann Sebastian Bach komponiert Zeit. Tempo und Dauer in seiner Musik. Band 5: Konzerte und Sonaten. Hamburg: tredition 2019. 127 S., Nbsp., Tab.

LORINA STRANGE: Benjamin Britten und die English Opera Group. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 294 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 10.)

Richard Strauss und die Sächsische Staatskapelle. Hrsg. von Wolfgang MENDE und Hans-Günter OTTENBERG. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019. 705 S., Abb., Nbsp., Tab. (Dresdner Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)

Vom Umgang mit Telemanns Werk einst und jetzt. Telemann-Rezeption in drei Jahrhunderten. Hrsg. von Carsten LANGE und Brit REIPSCH. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2017. 355 S., Abb., Nbsp., Tab. (Telemann-Konferenzberichte. Band 19.)

Ursache und Vorwitz. Walter Zimmermann im Gespräch mit Richard Toop. Hrsg. von Walter-Wolfgang SPARRER. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 312 S., Abb., Nbsp.

Vloga Nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju. The role of national opera houses in the 20th and 21st centuries. Hrsg. von Jernej WEISS. Ljubljana: Koper 2019. 493 S.,

Abb., Nbsp., Tab. (Studia musicologica Labacensia. Band 3.)

LAURA WATSON: Paul Dukas. Composer and Critic. Woodbridge: The Boydell Press 2019. XIV, 289 S., Abb., Nbsp., Tab.

ALEXANDER WILFING: Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 431 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 49.)

LENA-LISA WÜSTENDÖRFER: Klingender Zeitgeist. Mahlers Vierte Symphonie und ihre Interpretation um die Jahrtausendwende. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 277 S., Abb., Tab.

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. Carl Dahlhaus und die Musiktheorie. Sonderausgabe 2016. Hrsg. von Stefan ROHRINGER. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019. 336 S., Abb., Nbsp., Tab.

Eingegangene Notenausgaben

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Christus am Ölberge. Oratorium op 85. Partitur. Hrsg. von Clemens HARASIM. Stuttgart: Carus-Verlag 2019. XI, 207 S. (Beethoven vocal. Urtext.)

[WILLIAM] BYRD: Orgel- und Clavierwerke. Fantasien und verwandte Werke. Urtext. Hrsg. von Desmond HUNTER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXIX, 69 S.

[HUGO] DISTLER: Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke IV. Bisher unveröffentlichte Orgelpartita (Editio princeps). Urtext. Hrsg. von Armin SCHOOFF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XV, 53 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Symphony No. 9 in E minor op. 95 „From the New World“. Critical Commentary. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag 2019. 55 S.

MANUEL DE FALLA: Nächte in spanischen Gärten. Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester. Partitur. Hrsg. von Ulrich SCHEIDELER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel / München: Henle 2018. 86 S.

GABRIEL FAURÉ: Œuvres complètes. Série II: Musique vocale profane. Volume 1: Œuvres pour chœur mixte et orchestre. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXXIX, 166 S.

[ZDENĚK] FIBICH: Lieder auf Texte von Johann Wolfgang von Goethe. Urtext. Hrsg. von Barbora KUBEČKOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XVI, 38 S.

[GIROLAMO] FRESCOBALDI: Orgel- und Clavierwerke IV. Fiori musicali (Venedig, Vincenti, 1635). Aggiunta aus: Toccate d'Intavolatura ... Libro P.o (Rom, Borboni, 1637). Urtext. Hrsg. von Christopher STEMBRIDGE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XLVI, 124 S.

NIELS W. GADE: Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 11: Werke für Männerchor. Werke für gleiche Stimmen. Bd. 2. Hrsg. von Bjarke MOE. Copenhagen: Engstrøm & Sødring / Bärenreiter-Verlag 2019. XLIV, 297 S.

ERNST LUDWIG GERBER: Choralvorspiele für Orgel. Hrsg. von Gerhard WEINBERGER. Beeskow: Ortus Musikverlag 2019. IX, 54 S. (Ortus Organum. Bd. 11.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung II: Tanzdramen. Band 4: Ballettmusiken. Hrsg. von Ingeborg ZECHNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XLIII, 260 S.

J.[OSEPH] HAYDN: Sinfonie in F Hob. I:79. Hrsg. von Sonja GERLACH und Sterling MURRAY. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. III, 51 S.

GUSTAV MAHLER: Symphonischer Satz für Orchester „Blumine“. Partitur. Hrsg. von Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2019. XIII, 12 S.

GUSTAV MAHLER: Symphonie Nr. 1 für Orchester. Partitur. Hrsg. von Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2019. XIII, 183 S.

BOHUSLAV MARTINŮ: Gesamtausgabe. Series VI/2/2. Oratorios and Cantatas. Field Mass, H 279. The Spectre's Bride, H 214 I A. Hrsg. von Paul WINGFIELD. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2019. XXIX, 201 S.

JEAN SIBELIUS: Finlandia. Tondichtung für Orchester op. 26. Partitur. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Urtext der Gesamtausgabe Jean Sibelius Werke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2019. 22 S.

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie I: Bühnenwerke. Band 3a: Salome op. 54. Hrsg. von Claudia HEINE und Salome REISER (†). Wien: Verlag Dr. Richard Strauss / London u. a.: Boosey & Hawkes / Leipzig u. a.: Edition Peters Group / Mainz: Schott Music 2019. XLI, 455 S.

PYOTR IL'ICH TCHAIKOVSKY: Complete Works, Academic Edition. Series III: Concertos and Concert Pieces. Volume 6: Concerto for Violin and Orchestra D major op. 35. 1878. Arrangement for violin and piano. Hrsg. von P.E. VAJDMAN (†) und A.G. AJNBINDER. Chelyabinsk: Music Production International / Mainz: Schott Music 2019. XL, 165 S.

PYOTR IL'ICH TCHAIKOVSKY: Complete Works, Academic Edition. Series III: Concertos and Concert Pieces. Volume 5: Concerto for Violin and Orchestra D major op. 35. 1878. Full Score. Hrsg. von P.E. VAJDMAN (†) und A.G. AJNBINDER. Chelyabinsk: Music Production International / Mainz: Schott Music 2019. LXXXIV, 191 S.

TOBIAS ZEUTSCHNER: Musicalische Kirchen- und Haus-Freude. Zehn geistliche Konzerte für drei bis sechs Singstimmen, zwei bis sieben Instrumentalstimmen und Basso continuo. Partitur. Hrsg. von Hendrik WILKEN. Beeskow: Ortus Musikverlag 2019. XXXIII, 205 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 38.)

Mitteilungen

Im Jahr 1819 erschien Ludwig van Beethovens monumentale Klaviersonate in B-Dur op. 106 im Druck, die bis heute als Ausnahmewerk gilt und in ihren exorbitanten gedanklichen und pianistischen Ansprüchen in der Klavierliteratur ihresgleichen sucht. Dieses Jubiläum nimmt die Musikwerkstatt Siegburg zum Anlass, sich vom 20. bis 22. September 2019 mit einer Tagung zum Thema *200 Jahre Hammerklaviersonate* diesem Werk zu widmen. Dabei wird die Aufführungspraxis im Mittelpunkt stehen: Beginnend beim derzeitigen Erkenntnisstand zur Werküberlieferung über Fragen zur Tempoentschlüsselung und Deutung von Beethovens Metronomzahlen bis hin zu Pedaleinsatz und instrumentenspezifischen Fragestellungen. Einen wesentlichen Teil stellen auch die Rezeptions- und Aufführungsgeschichte Beethovens im 19. Jahrhundert und deren Quellen dar. Aus den an der Hammerklaviersonate exemplarisch gewonnenen Erkenntnissen ist es möglich, auch Rückschlüsse auf andere Werke Beethovens zu ziehen, so dass der Transfer in die musikalische und musikpädagogische Praxis unmittelbar gegeben ist. Dies wird in einem praktischen Workshop mit Werken Beethovens veranschaulicht. Ansprechpartner: Dr. Christian Ubber, Leiter Musikwerkstatt, Tel.: 02241 / 102-7682, E-Mail: beethoven@siegburg.de

*

Seit Januar 2019 arbeitet am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) das vom FWF geförderte Forschungsprojekt „*Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950*“ zu Fragen des Kulturtransfers zwischen Europa und den USA. Das Projekt betrachtet vorinstitutionelle Räume des Kulturtransfers und die in ihnen wirkenden Akteurinnen und Akteure, insbesondere den Musikalienhandel und den Musiksalon. Im Projekt arbeiten Dr. Carola Bebermeier und

Clemens Kreutzfeldt M. A., Leitung: Prof. Dr. Melanie Unseld. Weitere Informationen unter www.mdw.ac.at/imi/musical-crossroads/.

Das von Stephanie Klauk, Rainer Kleinertz, Meinard Müller und Christof Weiß an der Universität des Saarlandes und der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (International Audio Laboratories Erlangen) geleitete Projekt „*Computergestützte Analyse harmonischer Strukturen*“ wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) für weitere drei Jahre gefördert. In diesem interdisziplinären Projekt wird am Beispiel der automatisierten Analyse harmonischer Strukturen erprobt, inwieweit informatische Methoden gewinnbringend im Bereich der Musikwissenschaft eingesetzt werden können und inwieweit musikwissenschaftliche Fragestellungen zu neuen Herausforderungen in der Informatik führen. Grundlage sind dabei insbesondere die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens und Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Neben computerbasierten Methoden und Werkzeugen zur Harmonieanalyse sollen zugleich Visualisierungs- und Navigationskonzepte entwickelt werden, die es erlauben, große Musikdatenbestände hinsichtlich harmonischer Strukturen auf interaktive Weise zu durchsuchen und zu analysieren. Kontakt: Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes (rainer.kleinertz@mx.uni-saarland.de), International Audio Laboratories Erlangen (meinard.mueller@audiolabs-erlangen.de).

Im Mai 2019 hat das DFG-geförderte Forschungsprojekt *Theatergeräusche* unter der Leitung von Dr. Julia H. Schröder am Fachgebiet Audiokommunikation der Technischen Universität Berlin seine Arbeit aufgenommen. Hinweise zum Einsatz von Geräuschmaschinen und Klangeffekten – beispielsweise in der Korrespondenz von Komponisten mit dem technischen Personal von Opernhäusern – sind sehr willkommen. www.ak.tu-berlin.de/menue/research/theater

gerausche/. Kontakt:julia.h.schroeder@tu-berlin.de.

Im Juni 2019 nahm am Musikwissenschaftlichen Institut der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf das DFG-Projekt „Selbst-Darstellungen klassischer Interpret_innen bei YouTube mit einer Laufzeit von drei Jahren seine Arbeit auf. Die Projektleitung hat Priv.-Doz. Dr. Corinna Herr (Eigene Stelle). Die digitalen Medien sind für den professionellen Musikbereich unabdingbares Produktionsmittel und gleichzeitig unverzichtbares Selbstpräsentations- und Werbemedium. In der hier projizierten Studie werden die komplexen Beziehungsgeflechte bei „Selbst-Darstellungen klassischer Interpret_innen“ im digitalen Zeitalter exemplarisch am Videoportal YouTube und am Fallbeispiel professioneller, solistischer Interpret_innen klassischer Musik, ihrer Produkte und ihrer Rezipient_innen untersucht. Hierbei geht es um den musiksoziologischen Zugriff auf Musikpraxis und die anthropologisch relevante künstlerische Selbst- und Identitätsbildung, die hier im Blick auf die sie umgebenden und in sie eingreifenden Bedingungen der digitalen Kultur untersucht wird. Die performative Ästhetik der entstehenden Videoclips ist hier auch im Blick auf deren Konstruktion als Werk und emergente Eigenschaften im Kommunikationssystem von YouTube Web zu sehen. Eng verzahnt mit dem monographischen ist ein qualitativer Teil, in dem Leitfadenterviews mit künstlerisch Studierenden aus der Generation der „digital natives“ durchgeführt und ausgewertet werden. Das Erkenntnispotenzial der musikwissenschaftlichen Untersuchung umfasst grundlegende Einsichten in die soziopolitische Problematik von „virtuellen“ Lebens- und Berufswelten im Kontext der sich neu formierenden Disziplinen der Digital Sociology und Digital Anthropology. Weitere Informationen und Rückfragen: corinna.herr@rsh-duesseldorf.de

den italienischen Musikwissenschaftlerinnen Maria Rosa Moretti und Anna Sorrento in Genua zum ersten Mal ein *Paganini-Werkverzeichnis* (M.S.-Verzeichnis) heraus. In den Jahren danach konnten bereits einige bislang verschollene Kompositionen in den Paganini-Jahrbüchern (*Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani*) vorgestellt werden. Die jetzt endlich vorliegenden Noten der Variationen zu „Là ci darem la mano“ waren Anlass genug, das Werkverzeichnis in aktualisierter Form während des 2. Paganini-Festivals in Genua im Oktober 2018 vorzulegen (*Catalogo Tematico delle Musiche di Niccolò Paganini – Aggiornamento, 2018*). Die Anzahl der sicheren und mit Noten belegten Werke konnte dabei von 122 auf 140 Werke erweitert werden. Die beiden Musikwissenschaftlerinnen haben in kurzer Zeit erfolgreich versucht, diese bislang als verschollen (Opere perdute) geführten Werke wissenschaftlich in das bisherige System einzugliedern. Dazu gehören neben „Là ci darem la mano“ ein weiteres Violinkonzert (Nr. 7 – leider ohne Solostimme) aus dem Archiv der Erben von Camillo Sivori, zehn *Cantabili e Valz* für Violine und Gitarre, zahlreiche Sonaten und Sonatinen für Violine und Gitarre, drei Duette für Violine und Fagott, 6 Stücke für Violine, Klarinette, zwei Hörner und Basso, drei Duette für Violine und Violoncello, eine Sonate mit Variationen für Violine, Viola, Gitarre und Violoncello, 24 englische Kontraltänze für Violine solo und weitere Werke. Es wurden die Abschnitte „Schizzi e Abbozzi“ um 14 Werke, „Opere perdute“ um 5, „Opere dubbie“ um eins und „Opere falsamente attribuite“ um 8 weitere Werke erweitert. Überdies wurden die Beschreibungen der Kompositionen M.S. 1 bis 122 und die bisherigen Abschnitte der Ausgabe von 1982 korrigiert und ergänzt. Fünf aktuelle wissenschaftliche Beiträge, ein Quellenverzeichnis 1817 bis 1940 und eine ausführliche Bibliografie schließen das 293 Seiten umfassende Verzeichnis ab.

Im Jahr 1982 – aus Anlass des 200. Geburtstages von Niccolò Paganini – gaben die bei-

*

Frau Prof. Dr. Friederike WISSMANN hat den Ruf auf die W3-Professur für Musikwissenschaft an die Hochschule für Musik und Theater Rostock angenommen.

Herr Prof. Dr. Stefan KEYM (Universität Toulouse Jean Jaurès) hat den Ruf auf die W3-Professur Musikwissenschaft (Schwerpunkt Musikgeschichte des 19.–21. Jahrhunderts) an der Universität Leipzig angenommen

Frau Prof. Dr. Yvonne WASSERLOOS hat den Ruf auf die W2-Professur für Musikwissenschaft an die Hochschule für Musik und Theater Rostock angenommen.

Prof. Dr. Melanie UNSELD (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) wurde im April 2019 zum korrespondierenden Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) gewählt.

Am 11. Juni 2019 verlieh die Hochschule für Musik und Theater Rostock Herrn Frieder REININGHAUS die akademische Würde „Doktor der Musikwissenschaften ehrenhalber“ als Auszeichnung für seine hervorragenden Leistungen.

Am 1. Juni 2019 wurde Frau Professor em. Dr. Silke LEOPOLD (Heidelberg) im Rahmen der Händel-Festspiele in Halle (Saale) mit dem Händel-Preis der Stadt Halle geehrt. Die Preisverleihung fand im Anschluss an den Festvortrag von Silke Leopold zu dem Thema „Von A(thalia) bis Z(enobia): Händels Galerie der starken Frauen“ statt. Die Laudatio auf die Preisträgerin hielt Katharina Bäuml nach einem Konzerts von Magriet Buchberger und dem Ensemble „Il Giratempo“. Der Preis würdigt nicht nur Silke Leopolds bedeutende Beiträge zur Händel-Forschung, sondern auch ihre bahnbrechenden Untersuchungen zur Barockoper und zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts wie auch ihre Vermittlungsarbeit zwischen Musikwissenschaft und musikalischer Praxis.

Am 3. Juni wurde in Halle (Saale) im Rahmen der Eröffnung der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz „Zwischen Alcina und Theodora: Frauengestalten in den Werken Händels und seiner Zeitgenossen“ zum vierten Mal der Internationale Händel-Forschungspreis verliehen. Der von der Stiftung der Saalesparkasse finanzierte Preis wird von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V., Internationale Vereinigung, vergeben und würdigt herausragende Leistungen von Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftlern im Bereich der Händel-Forschung. Preisträgerin 2019 ist Dr. Natassa Elizabeth VARKA (Cambridge), die für ihre Dissertation zu dem Thema *Charles Jennens's collection of Handel's sacred oratorios from Saul to Jephtha: sources, contexts, and revisions*, King's College, Cambridge 2017, geehrt wurde.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Rom, 25. und 26. Januar 2019
Italia e Germania. Musicologie allo specchio dalle origini al tempo di internet
von Giuseppina Crescenzo, Frankfurt am Main

Münster, 1. und 2. Februar 2019
International Council for Traditional Music: 26th Symposium and the Assembly of the Germany National Committee
von Dorit Klebe, Berlin

Goslar, 4. bis 6. April 2019
Erschließen, Forschen, Vermitteln. Musikulturelles Handeln von Frauen zwischen 1800 und 2000
von Jörg Holzmann, Leipzig

Freiburg, 10. und 11. Mai 2019
Kunst und Forschung – Clara Wieck Schumann zum 200. Geburtstag
von Nadja Schmitz-Arenst, Freiburg

Halle an der Saale, 3. bis 5. Juni 2019
Zwischen Alcina und Theodora. Frauengestalten in den Werken Händels und seiner Zeitgenossen / Between Alcina and Theodora: Female figures in the works of Handel and his contemporaries
 von Jörg Holzmann, Leipzig

Die Autoren der Beiträge

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER, Studium der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br., Promotion 1979 (*Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*), danach dort Ständiger Wissenschaftlicher Mitarbeiter (1985 bis 1996 als Schriftleiter) des *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* und 1990 Habilitation in Musikwissenschaft (*Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*); Lehrstuhlvertretungen an den Universitäten in Bonn (1991/92) und Saarbrücken (1995). Zum Wintersemester 1996/97 Berufung auf die Professur für Musik der Gegenwart am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Jüngste Buchpublikation: *Die elektroakustische Musik. Eine kompositorische Revolution und ihre Folgen* (= Signale aus Köln 22), Wien 2017.

MATTHIAS PASDZIERNY ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität der Künste Berlin und Leiter der Berliner Arbeitsstelle der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

KARL-HEINZ REUBAND, Studium der Soziologie, Psychologie und Sozialpädagogik an den Universitäten Hamburg und Köln. Promotion in Hamburg 1974, Habilitation in Köln 1991. Professor für Soziologie an der TU Dresden 1993–1997, seit 1997 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Derzeitige Forschungsschwerpunkte: Empirische Kulturforschung, sozialer und kultureller Wandel. Neuste Buchveröffentlichung: (Hrsg.) *Oper, Publikum und Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer VS 2018.

DANIEL RÖWENSTRUNK ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Paderborn und Geschäftsführer des Zentrums Musik – Edition – Medien. Seit Abschluss seines Studiums der Wirtschaftsinformatik ist er in digitalen, musikwissenschaftlichen Projekten tätig oder leitet diese. Er ist Mitbegründer der Initiative NFDI4Culture.

DÖRTE SCHMIDT ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin und Projektleiterin der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe in der Trägerschaft der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Als Präsidentin der Gesellschaft für Musikforschung ist sie derzeit eine der Sprecher_innen der Initiative NFDI4Culture.