

Evelyn Buyken, Marie Louise Herzfeld-Schild und Melanie Unseld

## Speicher musikalischen Wissens: Konzepte zwischen Wissenschaft und Praxis

### Eine Einleitung

#### I – Speicher

Wissen über Musik scheint omnipräsent zu sein: In Musikbibliotheken sammelt sich das wissenschaftliche Knowhow von Generationen, in Archiven werden die Quellen als Wissensbestände zu musikalischem Handeln aus Geschichte und Gegenwart aufbewahrt, im Mozart-Denkmal steckt das Wissen über Aushandlungsprozesse eines musikalischen Kanons, Kinder können Melodien (und vielleicht auch Texte) von Kinder- und Scherzliedern bis zu Werbejingles und aktuellen YouTube-Hits abrufen, Musiker kennen ihre Partien, Stimmen, ganze Partituren auswendig... So unterschiedlich jede dieser Wissensformen bzw. Wissensmodi über Musik ist, so unterschiedlich auch die Formen der Wissensspeicher, in denen Musik gesammelt, aufbewahrt und schließlich auch abgerufen werden kann – oder vergessen, übersehen wird, verloren geht: Bücher, Archive, Körper, Gesten, technische Speichermedien, Noten, Instrumente usw.

Wissen im Allgemeinen hat bereits zahlreiche mögliche Speicher, und so sind die folgenden Fragen zunächst allgemeiner Natur: Speichern stellt zunächst einen großen Selektionsprozess dar, wer des Speicherns mächtig und befähigt ist, was gespeichert, mithin für erinnerungswürdig erachtet wird, an welchem Ort und in welchem Medium, nicht zuletzt: mit welcher Begründung gespeichert wird – von schierer Sicherung bis Identitätsstiftung, Nobilitierung bzw. Kanonisierung. Gespeichertes will oder soll überdauern, zeitunabhängig erhalten und abrufbar bleiben. Doch welches Wissen ist überzeitlich gültig, verständlich und überhaupt les- bzw. abbildbar? Die Frage der permanenten Rezipierbarkeit ist nicht nur eine besonders brisante Frage aktueller Medien- und Speicherformate, sondern ist allen Schriften, als Formen der Abstraktion von Wissen, eigen: Sie müssen gelesen, ggf.

in eine gegenwärtige, aktualisierte Schriftkultur übersetzt werden, um zeitüberdauernd verständlich zu bleiben. Damit wird auch deutlich: Wissen zu speichern ist auch abhängig von der Möglichkeit und den Kenntnissen, das Speichermedium in der jeweiligen Gegenwart kommunikel zu halten – und sei es durch Übersetzung, Übermittlung, Transformation.

Die Fragen an den Wissens-Speicher allerdings spitzen sich zu, wenn es sich um Speicher musikalischen Wissens handelt. Denn zu den genannten Bedingungen tritt das Spezifikum der Musik hinzu: das Klanglich-Ephemere, das sich möglicher Speicherung deutlicher entzieht als Schriftsprache, Bild oder anderes Greifbar-Dingliche. Denn im Gegensatz zum Wesen des Speichers als katechontischem, Zeit aufhaltendem Raum, ist Musik prozessual, Zeit einnehmend. Im Nachdenken über (mögliche) Speicher musikalischen Wissens sind daher die Spezifika des Musikalischen einzuflechten, ihre Klanglichkeit, ihre Temporalität, Prozessualität und damit Widerständigkeit gegen das Festhaltende, das Körperliche des musikalischen Wissens, nicht zuletzt die Notwendigkeit der Transformation, die sich daraus ergibt, dass »Musik kein Ding [ist]«, sondern dass ihr »eine doppelte Identität« zu eigen ist, nämlich »als Prozeß bzw. als Tätigkeit und als Ding oder Gegenstand.«<sup>1</sup>

Speichern von musikalischem Wissen heißt zunächst und vor allem, sich die Frage zu stellen, welche (Form oder auch Transformation von) Musik gespeichert wird (was wird gespeichert?): ihr Klang (auf Musikrollen, CDs, Vinyl usw.), ihre Schriftform (in Noten, Autographen usw.), ihr Aufführungscharakter (auf Video oder schriftlichen Aufführungsprotokollen usw.), ihre Körperlichkeit

1 Christian Grüny: *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014, S. 340.

Christine Siegert

## Materialisiertes Wissen und Wissensgenerierung im ›Wissensspeicher‹ Beethoven-Haus

Ein Beitrag aus der Praxis

Beim Beethoven-Haus handelt es sich zweifelsohne um einen Wissensspeicher, und zwar auf mehreren Ebenen: Schon das Gebäude kann, wie jeder Raum, als Wissensspeicher betrachtet werden. Für Erinnerungsstätten gilt dies in besonderem Maße, denn sie sind nachhaltig aufgeladen mit Zuschreibungen und Geschichten, die mit dem Raum verbunden werden.<sup>1</sup> Der Sachverhalt, dass Ludwig van Beethoven im Dezember 1770 im heute so genannten Beethoven-Haus geboren wurde, prägt unsere kollektive Erinnerung bis heute. Und er sorgt dafür, dass wir uns an weitere Menschen erinnern: etwa an den Großvater Louis van Beethoven, der Kapellmeister am Hof des in Bonn residierenden Kölner Kurfürsten war (wovon das kurfürstliche Schloss zeugt, das heute als Hauptgebäude der Bonner Universität dient), und an die Patin Gertrud Baum, Ehefrau des kurfürstlichen Kellerschreibers, die im Haus nebenan lebte – heute ist auch dieses Gebäude Teil des Komplexes Beethoven-Haus. Zwar gäbe es auch ohne die Erinnerung an Ludwig van Beethoven Spuren der anderen Bewohner, beispielsweise in den kurfürstlichen Akten, in den Hofkalendern<sup>2</sup> oder in den Tauf-, Heirats- und Sterberegistern

der Stadtpfarre St. Remigius,<sup>3</sup> doch blieben sie ohne den Kristallisationspunkt Ludwig van Beethoven in der Menge der erwähnten Personen gleichsam verborgen. Auch das Haus selbst stünde heute vermutlich nicht mehr, wenn Beethoven nicht hier geboren worden wäre, denn es sollte Ende des 19. Jahrhunderts abgerissen werden. Stattdessen gründeten Bonner Bürger 1889 den Verein Beethoven-Haus mit dem Ziel, das Haus nicht nur zu erhalten, sondern zu einem Museum umzugestalten.

Als der Verein Beethoven-Haus gegründet wurde, stand das von Ernst Julius Hähnel gestaltete Denkmal auf dem Bonner Münsterplatz bereits über 40 Jahre; es war 1845 zum 75. Geburtstag des Komponisten eingeweiht worden. Auffälligerweise ist auf dem Sockel nur das Geburtsjahr eingelassen, als wollte man vermitteln, dass Beethoven (in seiner Musik und durch seine Musik) weiterlebt. Ähnliche Assoziationen an einen unsterblichen, ›göttliche‹ Werke schaffenden Künstler weckt eine Aquarellstudie von Friedrich Geselschap für ein allegorisches Gemälde zu Beethovens Geburt aus den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts (vgl. Abbildung 1 auf Seite 157<sup>4</sup>), in der die Geburt des Komponisten wie die Geburt Jesu inszeniert wird. Tatsächlich entnahmen Menschen, die das Beethoven-Haus noch vor der Einrichtung des Museums besuchten, dem Holzfußboden des vermeintlichen Geburtszimmers Stücke als Reliquien, wie man einer Zeichnung von Reiner Beißel entnehmen kann, die das Geburtszimmer vor der Restaurierung

1 Der vorliegende Essay geht auf einen Keynote-Vortrag beim Workshop ›Speicher musikalischen Wissens‹ der a.r.t.e.s.-Graduiertenschule an der Universität Köln zurück, der Theorie und Praxis auf einander bezog und mit einander verschränkte. Es handelt sich hierbei um die praxisorientierte Keynote. Der mündliche Duktus wurde weitgehend beibehalten.

2 Die Bibliothek des Beethoven-Hauses zählt die Jahrgänge 1770, 1772, 1781 und 1791 der französischen Ausgabe und die Jahrgänge 1788, 1789 und 1792 der deutschen Ausgabe zu ihren Beständen (D-BNba, Jj 513 / 1770 Nouv, Jj 513 / 1781 Nouv, Jj 513 / 1772 Alma, Jj 513 / 1791 Alma, Jj 513 / 1789 Kurk, Jj 513 / 1792 Kurk, HCB Jj 513 / 1788 Kurk).

3 Diese Register befinden sich heute im Bonner Stadtarchiv. Das Beethoven-Haus besitzt eine Kopie der Seite mit dem Taufeintrag Ludwig van Beethovens (D-BNba, B 2341).

4 Aquarellstudie für ein allegorisches Gemälde, um 1895, D-BNba, B 109/a, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Andreas Holzmann

## Museum zum Mitnehmen

## Das CD-Label musikmuseum der Tiroler Landesmuseen

Die Repräsentation von Musik in Museen reduziert sich vielerorts auf das bloße Ausstellen von Musikinstrumenten. Insbesondere wenn es sich bei einem Museum nicht um ein dezidiertes Musikinstrumentenmuseum handelt, sondern um ein Universalmuseum mit verschiedenen Abteilungen, werden Musikinstrumente als schön anzuschauende Objekte, ähnlich anderen Kunstgegenständen wie Gemälden, geschliffenen Gläsern und Heiligenstatuen, in einbruchssichere Glasvitrinen gesperrt. Der Klang – das eigentlich Wichtige bei den Instrumenten – wird dabei kaum oder gar nicht berücksichtigt. Gelegentlich wird mit Hörstationen oder Audioguides ein Klangbild einzelner Instrumente vermittelt. Jenseits der Instrumente finden andere Sammlungsbestandteile wie insbesondere Noten kaum Eingang in die Ausstellungen.

Dieses Dilemma, klangprächtige Musikinstrumente hinter Vitrinenglas hängen oder in Depots liegen lassen zu müssen, sowie einen großen Bestand von historischem Notenmaterial überhaupt nicht in der Präsentation des Museums abbilden zu können, beschäftigt auch die Musiksammlung der Tiroler Landesmuseen.<sup>1</sup> Das Ferdinandeum, im Jahr 1823 als Tirolisches Nationalmuseum gegründet, ist heute ein Mehrspartenmuseum, eine Dachorganisation mit mehreren Sammlungen verschiedener Disziplinen, die ein Spektrum von Vor- und Frühgeschichtlicher Archäologie über die Naturwissenschaften bis zu zeitgenössischer Kunst abdecken. Die Musikabteilung beherbergt zwei getrennte Bereiche: eine Sammlung von ca. 450 Musikinstrumenten und einen Bestand von ca. 30.000 Musikhandschriften und -drucken. Beide Sammlungsteile sind (innerhalb des

Bereichs der europäischen Musikgeschichte) in ihrer Zusammensetzung äußerst heterogen. Sie wurden in der fast 200-jährigen Museums-geschichte zusammengetragen und werden laufend durch Schenkungen und Ankäufe erweitert. Ihnen gemein ist die Ausrichtung auf die regionale Musikgeschichte, also jene des historischen Tirol, mit Nord-, Süd-, Osttirol und dem Trentino. Kernbereiche des Notenarchivs sind Bestände aus Tiroler Stadt- und Landkirchen sowie Klöstern, aber auch Nachlässe von aus Tirol stammenden oder in Tirol wirkenden Musikern und Komponisten, überwiegend aus dem späten 18., dem 19. und 20. Jahrhundert. Größere solcher Notenkonvolute stammen beispielsweise aus dem Besitz des aus Zams gebürtigen Kapellmeisters und Komponisten Joseph Netzer (1808–1864) oder des aus Mals in Südtirol stammenden und in Wien tätigen Komponisten Johann Rufinatscha (1812–1893). In den vergangenen Jahren wurde der Bestand durch mehrere Erwerbungen aus dem Nachlass des Innsbrucker Musikvereinskapellmeisters Josef Pembaur des Älteren (1848–1923), einer zentralen Persönlichkeit des Tiroler Musiklebens im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, beträchtlich erweitert.

Die Instrumentensammlung beherbergt einige wertvolle Beispiele für die Tiroler Instrumentenmacherkunst, so etwa Streichinstrumente aus der Werkstatt des Absamer Meisters Jakob Stainer oder Instrumente des 2017 in Innsbruck verstorbenen Blasinstrumentenbauers Rudolf Tutz. Andere Teile der Instrumentensammlung kamen durch Schenkungen in die Sammlung und beinhalten Musikinstrumente aus verschiedenen Epochen, oft ohne direkten Bezug zur Region Tirol. So schenkte Erzherzog Karl Ludwig im Jahr 1878 dem Ferdinandeum sechs Streichinstrumente aus dem Besitz seines Großvaters Kaiser Franz II./I., unter denen sich etwa eine Violine und ein Violone des Wiener

1 Die Bezeichnung Tiroler Landesmuseen bezieht sich auf die Gesamtinstitution mit fünf Häusern, Ferdinandeum bezeichnet das Gebäude in der Innsbrucker Museumstraße, in dem die Musiksammlung beherbergt ist.

Anna Langenbruch

## Von komponierten Geschichten, musikalischen Rätseln und dem Wissen des Publikums

### Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher

»Bannissez ces regrèts«, tröstet der Geist der Oper den greisen Lully in Grétrys *Les trois ages de l'opéra*: »Votre nom ne mourra jamais / Il est inscrit au Temple de Mémoire, / Et la main sévère du tems / Respectera toujours la gloire / Des véritables talens.«<sup>1</sup> Der Geist der Oper präsentiert hier eine Antwort auf die zentrale Frage dieses Opernprologs: Wie ist damit umzugehen, dass Musik historisch wird? Dass Musik der Vergangenheit also nicht einfach mit der Zeit vergeht, sondern als historisches Repertoire überdauert und zu gegenwärtigem Komponieren in ein Verhältnis gesetzt werden muss?<sup>2</sup> Bei diesen Fragen steht zunächst gar nicht so sehr das Problem im Vordergrund, ob und wie sich musikalisches Wissen – und zwar sowohl klingende Musik, als auch Wissen über Musikgeschichte – speichern *lässt*, sondern inwieweit das Speichern überhaupt sinnvoll und erstrebenswert ist. Für die Publika des 18. Jahrhunderts sind diese Fragen vergleichsweise neu, und sie stellen sich insbesondere in Paris, wo sich historische Musik schon sehr früh als Teil des Opernspielplans etablierte. Grétry und sein Librettist Devismes de Saint-Alphonse finden darauf im Jahr 1778 eine Antwort im Modus des Musiktheaters: Sie komponieren Musikgeschichte.

In ihren Opernprolog integrieren sie dabei auch einen ganz konkreten, mythologisch verbrämten Wissensspeicher: Einen Tempel der Erinnerung, dem, wie oben zitiert, die Namen wahrer Talente eingeschrieben und damit unvergänglich werden. Bei diesem »Temple de Mémoire« (alternierend

auch: »Temple de l'Immortalité«) handelte es sich, wie der Szenenbeschreibung im Libretto zu entnehmen ist, nicht nur um einen Begriff, sondern um ein konkretes Gebäude im Bühnenhintergrund oder zumindest um einen Teil des Bühnenbildes. Diesem als Erinnerungsort<sup>3</sup> konzipierten Wissensspeicher wurden die Figuren Lully und Rameau im Verlauf des Stückes zugeführt. Neben der sprachlichen Ebene spielt *Les trois ages de l'opéra* also mit einer baulich-visuellen Konkretion, mit Verkörperungen und, wie wir noch sehen werden, mit Klang als Speicher musikalischen Wissens. Diese Verquikung von Darstellungsebenen ist typisch für das Musikgeschichtstheater,<sup>4</sup> also für ein Musiktheater, das Musikgeschichte thematisiert. Dieses historiographische und zugleich musikalische Genre, das sich im Paris des 18. Jahrhunderts allmählich verdichtete und das bis heute ausgesprochen lebendig ist,<sup>5</sup> dient mir im Folgenden als Ausgangspunkt, um über Speicher musikalischen Wissens nachzudenken, insbesondere über die Rolle, die Klang in diesem Zusammenhang spielt. Neben Grétrys Opernprolog *Les trois ages de l'opéra* (1778) werde ich dafür weitere Beispiele herausgreifen, wie Leonhart Wohlmuths Künstlerdrama *Mozart. Ein*

1 *Les trois ages de l'opéra. Prologue, représentée pour la première fois, par l'Académie-Royale de Musique, le lundi 27 avril 1778, suivie de l'acte de Flore* [Libretto], Paris 1778, S. 16.

2 Vgl. Arnold Jacobshagen: *Les trois âges de l'opéra – Répertoirestruktur und »Alte Musik« an der Pariser Oper zwischen Ancien Régime und Restauration*, in: *The past in the present*, hg. von László Dobozay, Budapest 2003, S. 227–243.

3 Zum Konzept des Erinnerungsortes vgl. *Les lieux de mémoire*, hg. von Pierre Nora, Paris 1984–1992.

4 Zum Begriff vgl. Anna Langenbruch: *Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls*, in: *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (= Musikgeschichte auf der Bühne 1), hg. von ders., Bielefeld 2018, S. 73–98. Vgl. auch meine entstehende Habilitationsschrift: *Anna Langenbruch: Stimmen, Wissen und Spiel. Musikgeschichtstheater als Kunst und Wissenspraxis* (in Vorbereitung).

5 Vgl. zum Musikgeschichtstheater insgesamt die Arbeiten der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« an der Universität Oldenburg, [www.uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne](http://www.uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne), letzter Zugriff am 20. Februar 2019.

Marie Louise Herzfeld-Schild

## Gespeichertes Wissen zwischen den Disziplinen

### Zur emotionalen Wirkung der Musik in Ästhetik und Medizin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entwickelten der Schriftsteller Wilhelm Heinse und der Mediziner Samuel Thomas Soemmerring in enger Zusammenarbeit eine Theorie zur Wirkung der Musik, die davon ausgeht, dass das Ohr in Bezug auf die Erregung von Gefühlen allen anderen Sinnesorganen überlegen sei. Fast zeitgleich präsentierten die beiden ihre Theorie der Öffentlichkeit, jeder seinem Metier entsprechend: So schrieb Heinse in seinem Musikroman *Hildegard von Hohenthal* von 1795: »Das Ohr ist gewiß unser richtigster Sinn; und selbst das Gefühl, welches man bisher für den richtigsten gehalten hat, bildet sich nach ihm. [...] und so giebt die Musik unter allen Künsten der Seele den hellsten und frischesten Genuß«. <sup>1</sup> Und Soemmerring formulierte in seinem ein Jahr später veröffentlichten medizinischen Traktat *Über das Organ der Seele*: »Unter allen Nerven nämlich ist keiner [außer des Gehörnervs], der so unmittelbar, so nackt und bloß mit der Feuchtigkeit der Hirnhöhlen in Berührung steht; folglich auch so unmittelbar das Gemeinsame Sensorium rührt«. <sup>2</sup> Der gemeinsame Ursprung dieser Gedanken wird von beiden eindeutig festgeschrieben: Heinse führt in seinem Roman an dieser Stelle wortwörtlich die Erkenntnis Soemmerrings über den Gehörnerv als Fußnote an, und Soemmerring wiederum leitet seine Aussage wortwörtlich mit den hier zitierten Sätzen Heinses ein. In ihrer Geltung jedoch wurden die beiden Aussagen je nach Disziplin selbstständig rezipiert, aus der ursprünglich interdisziplinär-gemeinsamen Genese herausgelöst und in andere Zusammenhänge übertragen.

Dieses Beispiel zeigt, wie Wissen über die Wirkung der Musik auf den Menschen zwischen den Disziplinen der Ästhetik und der Medizin entstehen, hin- und herwandern, in wechselseitiger Beziehung zu einander stehen und dabei auf vielfältige Weise transformiert werden kann. Der vorliegende Beitrag möchte diese Prozesse anhand des Wissenstransfers zwischen Medizin und Ästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachten. An ausgewählten Beispielen soll gezeigt werden, dass Ästhetik und Medizin im Verlauf dieses Jahrhunderts nicht, wie es aus heutiger Perspektive scheinen mag, Parallelwelten darstellten, die autark voneinander ähnliche Probleme mit unterschiedlichen Methoden verhandelten und demnach auch Einzelwissen herstellten und speicherten, sondern dass es zahlreiche Schnittstellen gab, an denen musikalisches Wissen gemeinsam erstellt, ausgetauscht, weitergereicht, um- oder abgewertet und dabei stets in und zwischen den Disziplinen transformiert wurde. Dafür möchte dieser Beitrag die vielfältige Interaktion, gegenseitige Durchdringung und Beeinflussung der beiden Disziplinen in den betrachteten Jahrzehnten aufzeigen. Es werden Diskurse aus Ästhetik und Medizin herangezogen, in deren Zentrum die Frage danach steht, inwiefern Sinneswahrnehmung zu Seelenregungen und schließlich zu Gefühlen führen kann – musikalisches Wissen liefert dabei einerseits konzeptuelle, andererseits praktische Hintergründe. Fragen nach historischem Wissen über die Funktionsweisen des Nervensystems sind dabei ebenso relevant wie Vorstellungen vom Zusammenwirken des Körpers und der Seele, vom Verständnis von Gefühlen und Emotionen sowie den ästhetischen Eigenschaften der Musik als Klanggebilde. Das Hauptinteresse der Untersuchung ist auf die Momente gerichtet, in denen eine wissenschaftsgeschichtliche Durchdringung der ästhetischen und medizinischen Diskurse

1 Wilhelm Heinse: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Leipzig 1903, S. 53.

2 Samuel Thomas Soemmerring: *Über das Organ der Seele*, Königsberg 1796, S. 49.

Gesa zur Nieden

## Musikgeschichtliche Wissensspeicher der Nachkriegszeit

Eine historische Ethnographie am Beispiel des Musikpädagogen

Otto Daube (1900–1992)

Wie funktioniert ein persönlicher, aber an die Öffentlichkeit gerichteter Wissenspeicher mit Informationen zur Kulturgeschichte der Musik vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, und wie ist er aufgebaut? Diese Frage soll hier anhand einer Studie zum umfangreichen musikpublizistischen wie archivalischen Nachlass Otto Daubes untersucht werden. Dieser ist tatsächlich als Wissenspeicher zu bezeichnen, da Daube seinen Nachlass gegen Ende seines Lebens als Erzählung des 20. Jahrhunderts zwischen Autobiographie und Dokumentation selbst einrichtete. Auf diese Weise versuchte er, seinen Nachlass mit einem bestimmten, aber durchaus auch ambivalenten Wissen über die wagnerbezogene Kulturgeschichte des vergangenen Jahrhunderts aus der Retrospektive zu verbinden und für die Nachwelt zu speichern.

Der zum Kreis um Siegfried Wagner gehörende Musikpädagoge verantwortete 1925 die Gründung des Bayreuther Bundes deutscher Jugend und wirkte vor dem Zweiten Weltkrieg an Schulen in Altenburg, Sofia (1929–1934) und Detmold, wo er von 1935–1944 die sog. reichswichtigen Richard Wagner-Festwochen organisierte.<sup>1</sup> Nach dem Krieg wurde Daube an das Mädchengymnasium in Hattingen an der Ruhr versetzt, wo er sich für eine Richard Wagner-Gesellschaft Ruhr engagierte und mannigfache musikdidaktische Publikationen vorbereitete. Während er mit seinen Schülerinnen, die er vor allem über den Gesang musikalisch bildete, auf zahlreichen musikpädagogischen Tagungen auftrat, reiste er mit ihnen

zudem jährlich im Rahmen der Jeunesses Musicales zu den Bayreuther Festspielen.<sup>2</sup>

Mit Einsetzen des Ruhestands im Jahr 1964 und insbesondere in den 1980er-Jahren begann Daube, an umfangreichen und reich dokumentierten biographischen Erzählungen seiner Erlebnisse in Bayreuth und auch seiner musikpädagogischen Erfahrungen insgesamt zu arbeiten und auf diese Weise seinen Nachlass inhaltlich für die Nachwelt aufzubereiten. Die Aktenordner mit zumeist handschriftlichen und in Teilen auch maschinenschriftlich gefertigten Blättern und Einlagen bzw. Kopien seiner zahlreichen Korrespondenzen mit der Familie Wagner (Siegfried, Winnifred, Wieland und Verena Wagner), mit Musikwissenschaftlern und Musikpädagogen (darunter Hans Joachim Moser) sowie mit Komponisten und Literaten (darunter vor allem Hans Pfitzner und Cesar Bresgen, aber cursorisch auch Hans Werner Henze und Paul Hindemith) wurden im Gegensatz zu seinen didaktischen und musikpädagogischen Schriften nie publiziert, waren aber dennoch Teil einer aufwändig medialisierten Dokumentation des Musiklebens der Vor- und Nachkriegszeit zwischen schulischem

1 Zu den Detmolder Richard-Wagner-Festwochen vgl. Andreas Fukerider, Joachim Iffland und Cornelia Kohle (Hgg.): *Lippes Grüner Hügel. Die Richard-Wagner-Festwochen in Detmold 1935–1955* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 5), München 2012.

2 Zu Daubes Zeit in Hattingen vgl. Gesa zur Nieden: »An Wagner kommt man nicht vorbei.« *Eine Ethnographie zur erinnerungskulturellen Rolle des schulischen Musikunterrichts der Nachkriegszeit für Mitglieder zeitgenössischer Richard Wagner-Verbände*, in: *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard-Wagner-Jahr 2013* (= Schriften zur Musikwissenschaft 24) hgg. von Axel Beer und Ursula Kramer, Mainz 2015, S. 331–358. Fred K. Prieberg berichtet 1982 von der Denunzierung des bulgarischen Komponisten Pantscho Wladigeroff durch Otto Daube. Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 184f. und 422. Daube nimmt dazu in seinen Erinnerungen Stellung. Vgl. dazu Otto Daube: *Bayreuth, Begegnungen, Bekenntnisse*, Manuskript, Teil I, 1984, S. 83. Privatbesitz Hans Peter Daube.

Christiane Tewinkel

## Blenden, belehren, beschweigen

### Zur Darlegung von Wissen über Musik in Programmhefttexten

Stark sind die Verben in der Titelzeile zu diesem Beitrag, möglicherweise zu stark für den Geschmack einer an Objektivität interessierten Gemeinschaft von Sprechenden. Sie sind jedoch mit Bedacht gewählt, gesetzt im Bewusstsein, dass die Verwendung von sprachlichen Mitteln immer prekär ist, gerade mit Blick auf wissenschaftlich generiertes Wissen. Denn dieses Wissen ist zwar, wie Günter Abel ausgeführt hat, gebunden an Kriterien »der intersubjektiven Mittelbarkeit, der formalen Konsistenz, der empirischen Gültigkeit, der Objektivität und der Wahrheit«,<sup>1</sup> doch unterliegt es wie jegliches andere Wissen auch Prozessen der Erweiterung, Veränderung, Neugewichtung,<sup>2</sup> wie überhaupt subjektive Faktoren aus der wissenschaftlichen Arbeit nicht auszuschließen sind, man denke nur an die oft genug aus biographischen Sonderkonstellationen erwachsenen Gründe, die Wissenschaftler zu ihren Themen treiben, oder an die Art und Weise, wie diese Themen dann innerhalb der Disziplin verordnet und für soziale Hierarchisierungsprozesse funktionalisiert werden.

Verfahren zur Selbstregulierung wie das peer reviewing entfallen so gut wie immer bei Texten über Musik, die sich an eine breite Öffentlichkeit richten; zu den hier wichtigsten Gattungen gehört der Programmhefttext als schriftliche Handreichung zum Konzert.<sup>3</sup> Was in einem solchen Text dargelegt und wie es vorgetragen wird, obliegt allein den Autoren und ihren Redaktionen, und während sie alle dem Wissenschaftsbetrieb selbst entstammen mögen, während auch ihren Texten

noch immer der Anschein wahrer, gerechtfertigter Meinung oder Überzeugung – so die herkömmliche erkenntnistheoretische Auffassung von Wissen – zueigen sein mag, handelt es sich doch um eigenwillige Gebilde im Wortsinne. Diese Eigenart ist das Thema der folgenden Ausführungen, die wesentliche Ergebnisse eines langjährigen Forschungsprojektes zusammenfassen.<sup>4</sup> Wenige Anmerkungen zu den drei alliterierenden Verben im Titel sollen ihnen vorangehen.

Mit »blenden« wird angedeutet, dass zum Programmhefttext ein Gestus des Einschüchterns gehören kann, der dem offensichtlichen Zweck dieses Textes, nämlich Einführung und Hilfestellung zu sein, zuwiderläuft. Solche Einschüchterung kann sich einerseits niederschlagen in der Verwendung eines Vokabulars, das wenig auf die Möglichkeiten der Lesenden zugeschnitten ist, mit dem Ergebnis, dass der Text paradoxerweise abermals einführende Worte oder zumindest ein Glossar bräuchte, andererseits in der Einfügung von Sprachfiguren wie »ja« oder »bekanntlich«, die überlegenes Wissen und die Zugehörigkeit zu einer Bildungsgemeinschaft suggerieren, die weniger Gebildete potenziell ausschließt. Der Theaterkritiker Alfred Kerr hat ein solches Vorgehen einmal in einer eigenen Besprechung von Brechts *Dreigroschenoper* karikiert: »Wenn frisch erworbene Kenntnisse nach der Heimkehr nicht Lapsusse zulässt, sei folgendes mit blasierter Bildung hingestreut. [...] Gay wurde bekanntlich in Devonshire 1685 früh verwaist nach seiner Geburt. Er schrieb unter anderem. Und noch Fabeln. Diese, wie man weiß, erschienen sogar 1727 und 1738. Kurz bevor ihn bekanntlich die Herzogen von Queensberry herbergte. Dann

1 Günter Abel: *Zeichen der Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 2004, S. 331.

2 Vgl. ebd., S. 334.

3 Gemeint ist das »klassische« (Symphonie-)Konzert, in dem es zur Aufführung von komponierter Musik westlicher Prägung kommt. Die Begriffe Programmhefttext und Erläuterung(stext) werden im Folgenden synonym verwendet.

4 Christiane Tewinkel: *Muss ich das Programmheft lesen? Zur populärwissenschaftlichen Darstellung von Musik seit 1945*, Kassel 2016.

Evelyn Buyken und Sara Hubrich

## Verkörperertes Wissen

### (Historische) Perspektiven auf den spielenden Körper in der musikalischen Praxis

#### I – Der Körper als Wissensspeicher

Musiker wissen viel, wenn sie auf der Bühne stehen: Sie bringen ihr Instrument zum Klingen; sie spielen, improvisieren und interpretieren Musik nach Notentext oder davon losgelöst; sie kommunizieren und reagieren; erzeugen Resonanz untereinander und zwischen sich selbst und dem Instrument, den Mitspielenden und den Zuhörenden; sie lassen Atmosphären, Stimmungen und Emotionen entstehen – all dies aus ihrer unhintergehbaren Körperlichkeit heraus. Aber wie speichert der Körper Wissen, und was zeichnet dieses Wissen aus? Als Menschen sind wir leiblich und haben einen Körper.<sup>1</sup> Unsere Existenz als Menschen in einem Körper befähigt uns dazu, uns und unsere Empfindungen wahrzunehmen, sie uns bewusst zu machen und auszudrücken. Dies kann mit Blick auf die musikalische Praxis in verschiedene Bereiche und Ebenen unterteilt werden. Wir wissen, wie sich ein bestimmter Fingersatz anfühlt durch das haptische Erleben auf der Grundlage sinnlicher Erfahrungen. Aus der Sicht (streichender) Interpreten hat ein Werk eine Art fortlaufende Struktur von Bewegungsabläufen, Fingersätzen und Stricharten, den ausgewählten und den im Übeprozess verworfenen. Diese inneren Abbilder sind untrennbar mit Emotionen und Befindlichkeiten, Haptik sowie mit dem Zeitpunkt und Kontext verbunden, in dem sie entstehen. Das sind keine singulären Ereignisse, sondern immer wieder aufs Neue vertiefte und ggf.

korrigierte, sich herauskristallisierende Erfahrungen. Sie können rein spielmotorischer Natur sein. Interpreten können wissen, dass in einem Lauf zwei Saitenwechsel und ein Lagenwechsel stecken. Sie können es wissen und kognitiv abrufen, aber auch innerlich erspüren. Im Prozess des mentalen Übens werden die damit verbundenen körperlichen Empfindungen gezielt imaginiert.<sup>2</sup> Hinzu kommen weitere Schichten der musikalischen Vorstellungen, Phrasenlängen, Zielpunkte, Höhepunkte, aber auch viele andere Nuancen, die sich oft nur annähernd in Bildern, Metaphern oder Geschichten ausdrücken lassen.

Wenn wir das in der Musikaufführung inhärente Wissen zur Geltung bringen möchten, können wir uns auf die Außensicht historischer Darstellungen und Ausführungen durch Experten, Wissenschaftler und weitere Interessierte berufen. Eine ebenso wichtige Informationsquelle kann die Außensicht aus der Perspektive eines Rezipienten sein, der Zeuge eines aktuellen Wissens in körperlicher Gestalt wird, sichtbar und spürbar in Raum und Zeit, in Form einer Darstellung oder Interpretation oder als Phänomen, das als solches wahrgenommen und erkannt wird. Die subjektive Ebene einer agierenden Person spiegelt das für sie spezifische körperliche Wissen wider, das nur der Person selbst zugänglich ist. Darstellungen subjektiver Eindrücke und Erkenntnisse sind daher ein

1 Vgl. Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen des menschlichen Verhaltens*, in: ders.: *Philosophische Anthropologie*, hg. von Günter Dux, Frankfurt 1970, S. 11–171. Der Differenzierung Plessners in Leib-Sein und Körper-Haben (1970, S. 43) wird hier bis auf wenige Ausnahmen nicht gefolgt, sondern körperliches und leibliches Handeln in der instrumentalen Musik als zwischen beiden changierende Einheit begriffen.

2 Mental zu üben bedeutet, sich das Spielen einer Passage gedanklich vorzustellen, es aber nicht tatsächlich zu tun. Das Üben in der Imagination schließt die körperlichen Empfindungen mit ein, die beim Spielen, beim Berühren des Instruments entstehen. Auf diese Weise werden sie gezielt bewusst gemacht und leichter erinnerbar sowie reproduzierbar. Diese Methode des Übens wurde vielfach beforscht und in einigen Methodiken der Instrumentalpädagogik im Hinblick auf ihre Effektivität hin untersucht, u. a. in Ulrich Mahler: *Handbuch Üben. Grundlagen, Konzepte, Methoden*, Wiesbaden 2006.



Peter Gülke

## Inwieweit prästabiliert? Bachs Ricercar à 6

Klaus-Jürgen Sachs zum 90. Geburtstag

»Se non è vero è bon trovato« – vielleicht nicht einmal das: Wenngleich Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola als Gewährsmänner des Nekrologs in Mizlers Bibliothek fungieren – man darf der Auskunft misstrauen, bei Bachs Besuch in Potsdam habe »Seine Majestät eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören« verlangt, »welchen Befehl er auch [...], zur Verwunderung des Königs, und der anwesenden Tonkünstler, erfüllte«. <sup>1</sup> Obwohl man Friedrich II. etliche präpotente Herrscherlichkeit unterstellen darf – von Musik verstand er genug, um zu ermessen, dass ein solches Verlangen als Anmaßung, zugleich als Beweis geringer Sachkenntnis verstanden werden konnte. Sechsstimmige Polyphonie lässt sich nicht improvisieren, auch nicht mit dem Hintergrund einer Meisterschaft, die alles für uns Nachvollziehbare überfordert, auch nicht mit einem leichter traktierbaren Thema als dem vorgegebenen. Selbst wenn der König Bach auf die Hände geschaut hätte, hätte der ihn im genauen Sinn übers Ohr hauen können. Zwanzig Jahre später, in einer Mitteilung von Gottfried van Swieten, waren aus sechs bereits acht Stimmen geworden. <sup>2</sup> Carl Philipp Emanuel hatte viel Anlass, den Vater – wie später im Erstdruck der *Kunst der Fuge* – als Wundermann und Großsiegelbewahrer einer Musik von gestern legendarisch zu überhöhen. Wie immer Bachs musikalische Imagination unbegreiflich erscheint – das Mirakel des nachgelieferten Ricercars bleibt groß genug, auch wenn wir es bei der Entstehung als in der Niederschrift kontrollierbar unterstellen. Verkleinert erscheint es allerdings, wenn als gesicherte res facta samt der Einladung vergegenwärtigt, sie vornehmlich als

festgeschriebene Architektur wahrzunehmen, als Entstandenes eher denn als Entstehendes, zugleich Verklingendes – was Musik, vollzogen und erlebt, ihrem Wesen nach ist.

Wie meist bei fugischen Strukturen fällt ein auf die Bauform orientierter Überblick nicht schwer: Sechs je viertaktige, zwischen Ansätzen auf *c* und *g* wechselnde, zweimal zweitaktig verlängerte Themeneinsätze als Exposition; den 28 Takten thematischer Allgegenwart folgt kompensierend das größte, 19 Takte umfassende Zwischenspiel (= Takte 29 bis 47); als Mittelteil komponiert Bach einen Parcours durch nahe harmonische Bereiche (*g* = T. 48ff.; *f* = T. 58ff.; *Es* = T. 66ff.; *b* = T. 73ff.), unterbrochen durch 6- bzw. 4- bzw. 3-taktige Zwischenspiele (T. 52ff., 62ff., 70ff.); lediglich das dem auf *b* ansetzenden Thema folgende Zwischenspiel (T. 77ff.) kommt auf neun Takte: der ›Gang‹ muss zur Haupttonart zurückgelenkt werden, die Bach im 57 Takte umfassenden Mittelstück meidet. Dies bestätigt, zugleich das Entrée in den dritten Großabschnitt markierend, der Themeneinsatz auf *G* (T. 86ff.), gefolgt wiederum von neun freien Takten vor dem letzten Einsatz auf *c* (T. 99ff.).

Innerhalb von 103 Takten 12 mal 4 vom Thema besetzte: Das begünstigt Betrachtungen, die eine vom Thema ausgehende, zu ihm immer wieder zurückkehrende, in sich kreisende, auf ›Statik‹, ›Einheitsablauf‹ usw. eingeschworene Musik bestätigen, eher nachträglich gerechtfertigt als Kontrast zur – nach Bach? – entfalteten, oft summarisch beanspruchten Subjektivität; übergreifende Aspekte begünstigen Vereinfachungen. Wie immer das Ricercar sich als musikgewordenes Exempel prästabiliert Harmonie anbietet – wie viel daran ist prästabiliert, wie viel nicht? Wie sehr wird die Harmonie reicher, tiefer, stabiler, im musikalischen Sinn welthaltiger, als *concordia discors* erst wirksam dank nicht vorweg festgeschriebener

1 Hans-Joachim Schulze (Hg.): *Bach-Dokumente*, Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel [u. a.] 1972, S. 85, Dok. 666.

2 Ebd., S. 276.