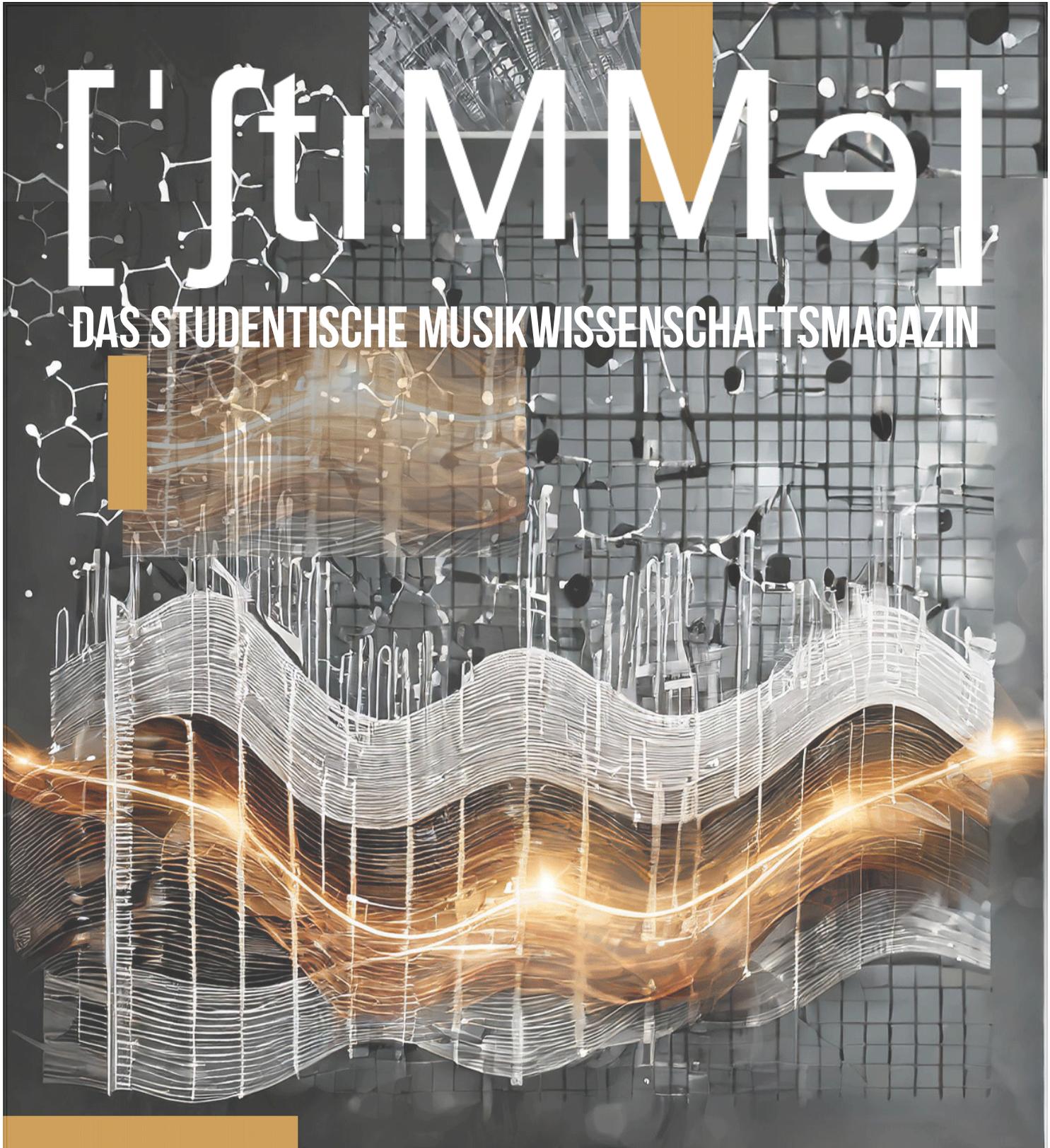


# [stimmə]

DAS STUDENTISCHE MUSIKWISSENSCHAFTSMAGAZIN



AUSGABE 2

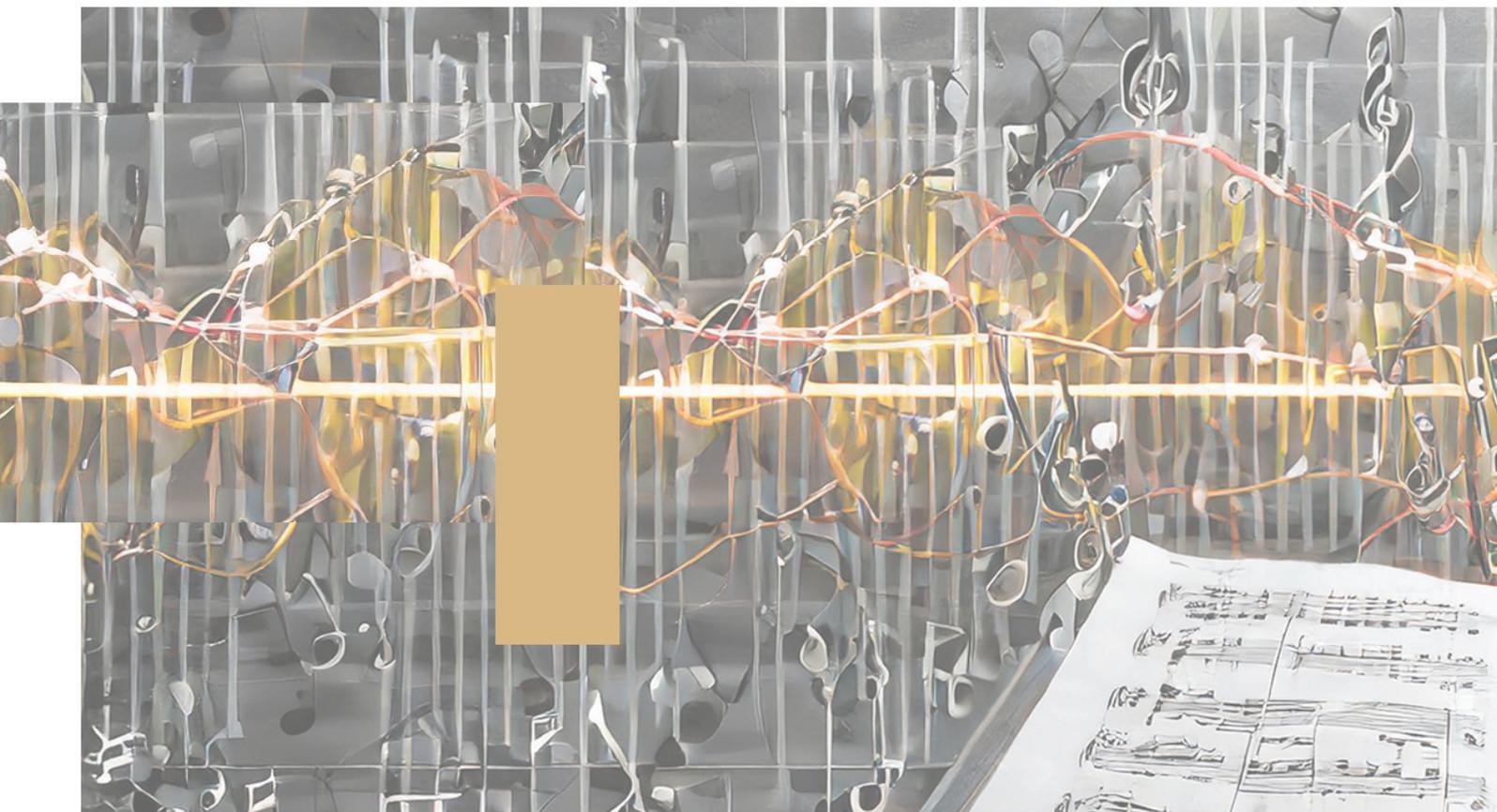
# IMPRESSUM

<b>StiMMe – Herausgeber</b>	<b>Das studentische Musikwissenschaftsmagazin</b> Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaften e. V. c/o Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft Neumarkt 9–19, Aufgang E 04109 Leipzig www.dvsm-verband.de
<b>Rechtssitz</b>	Oldenburg
<b>Vorstand</b>	Till Jonas Umbach (Vorsitzender) Marie-Luise Hartmann (stellv. Vorsitzende) Samuel Glowka (Geschäftsführer) Jonathan Rahner (stellv. Geschäftsführer) Daniel Janz (Schriftführer)
<b>Redaktion</b>	E-Mail: <a href="mailto:vorstand@dvsm-verband.de">vorstand@dvsm-verband.de</a>  Giulio Biaggini, Véronique Braquet, Janica Dittmann, Karl Frenzel, Nikolas Georgiades, Flavia Hennig, Tatjana Hölzl, Joep Janssens, Katrin Kaiser, Florian Klein, Lilian Linz, Felisa Mesuere, Sebastian Pstrokonski-Komar, Francesca-Maria Raffler, Rebekka Sandersfeld, Kilian Scholla, Alyssia Schröder, Jakob Uhlig  E-Mail: <a href="mailto:info@stimme-magazin.de">info@stimme-magazin.de</a>  Website: <a href="http://www.stimme-magazin.de">www.stimme-magazin.de</a>
<b>Wissenschaftlicher Beirat</b>	Prof. Dr. Barbara Alge, Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Matthias Bertsch, Prof. Dr. Andreas Haug, PD Dr. Birgit Heise, Prof. Dr. Jan Hemming, Prof. Dr. Gregor Herzfeld, Prof. Dr. Dorothea Hofmann, Prof. Dr. Dominik Höink, Prof. Dr. Anne Holzmüller, Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, Prof. Dr. Clemens Wöllne
<b>Autor:innen der Ausgabe</b>	Katrin Kaiser, Florian Klein, Luca Matsukawa, Tamina Pamir, Francesca-Maria Raffler, Alyssia Schröder, Jule Winkler
<b>Layout</b>	Katharina Meding
<b>Distribution</b>	Musiconn.publish  Sächsische Landesbibliothek Staats- und Universitätsbibliothek Dresden Zellescher Weg 18 01069 Dresden Ansprechpartner: Dr. Christian Kämpf Tel.: +49 351 4677-311 E-Mail: <a href="mailto:christian.kaempf@slub-dresden.de">christian.kaempf@slub-dresden.de</a>
<b>Erscheinungsweise</b>	Eine Ausgabe pro Jahr, Open Access Heft 1, Jahrgang 2, 2024 ISSN: 2941-3621



# INHALT

<b>Editorial</b>	<b>6</b>
<b>It's all about Authenticity:</b> <i>Authentizität in Independent und Mainstream – von Katrin Kaiser</i>	<b>8</b>
<b>Musikauswahlmethoden musikmedizinischer Studien</b> <i>Eine Analyse anhand von Studien mit dem Parameter Herzfrequenz – von Luca Matsukawa</i>	<b>30</b>
<b>Frauen als Instrumentalistinnen im 19. Jahrhundert</b> <i>Die musikalische Karriere von Dorette Spohr – von Tamina Pamir</i>	<b>56</b>
<b>Rezension – Jungwirth, Robert/Schmidt, Michael (Hrsg.): Hat Musikjournalismus noch eine Zukunft?</b> <i>von Florian Klein</i>	<b>76</b>
<b>Rezension – Bartsch, Cornelia/Schauberger, Sarah (Hrsg.): Jahrbuch Musik und Gender. Band 13. Musikwissenschaft - Feminismus - Kritik. Ein Generationenaustausch zum 25-jährigen Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien</b> <i>von Alyssia Schröder</i>	<b>78</b>
<b>Interview mit Lena Frömmel, M. A. Musikwissenschaft - Digitale Edition</b> <i>Interview geführt von Jule Winkler</i>	<b>82</b>
<b>Interview mit Magdalena Weber, BA BEd, Musikarchivarin</b> <i>Interview geführt von Francesca-Maria Raffler am 18.9.2023</i>	<b>86</b>
<b>Call for Papers</b>	<b>90</b>



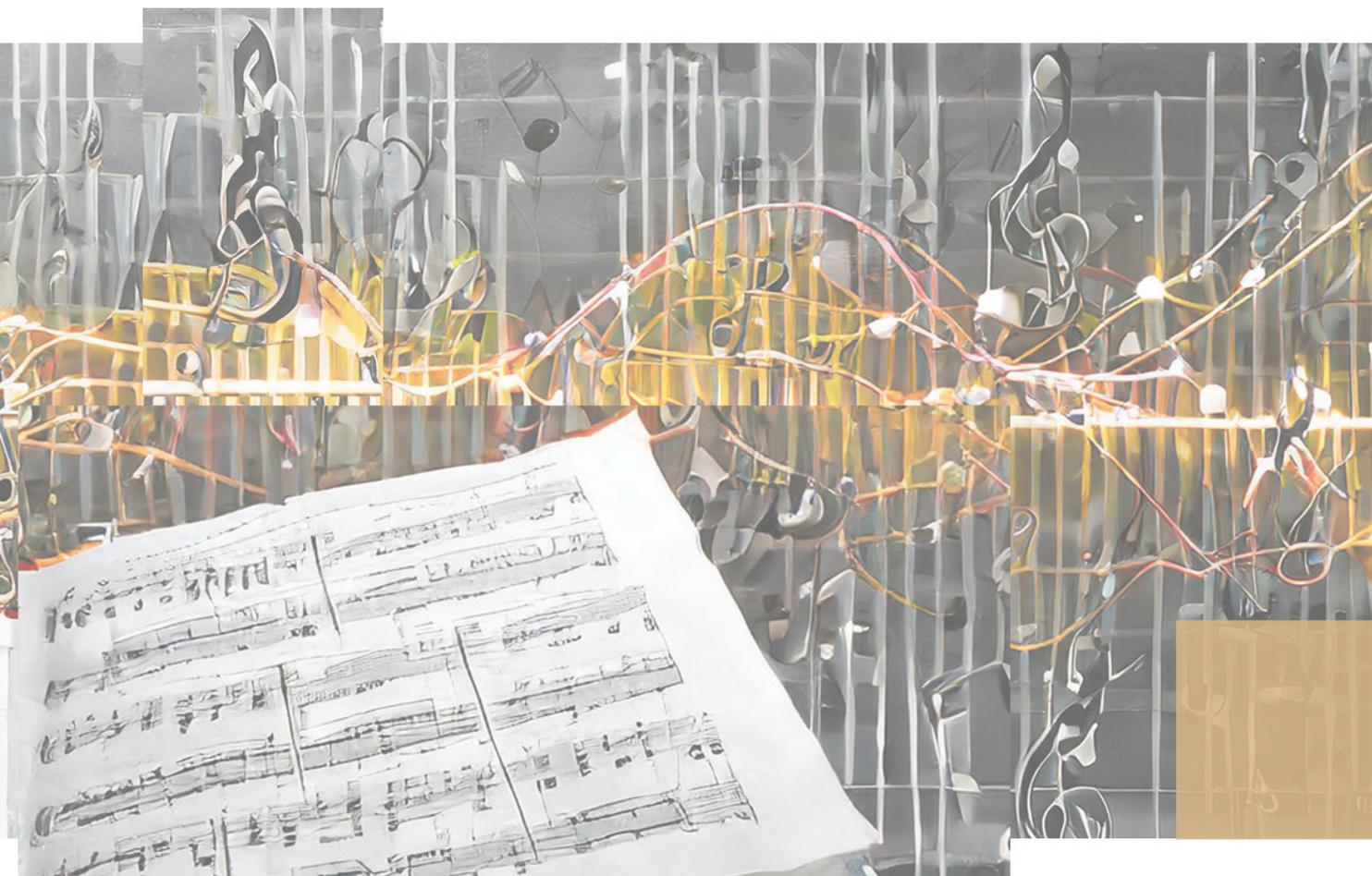
# EDITORIAL

---

**LIEBE LESER:INNEN,**

zweite Aufschläge können manchmal durchaus etwas verhext sein – gerade dann, wenn es um ein aufwendiges Projekt geht, bei dem schon die Erstdurchführung ein ganz schöner Kraftakt war. Auch die zweite Ausgabe von StiMMe, die nun endlich fertig und in euren virtuellen Händen ist, hat diese Erkenntnis mit sich gebracht. Viele unserer Arbeitsschritte hatten in der Erstausgabe problemlos geklappt, scheiterten beim zweiten Anlauf aber nun an bisher ungekannten Hindernissen. Für einen Text konnten wir etwa partout niemanden zur Begutachtung finden, Antworten von externen Kooperationspartner:innen erreichten uns gar nicht oder nur spät und irgendwie schien generell bei einigen unserer aktuellen Baustellen wirklich Murphys Gesetz am Werk zu sein.

Unvermeidlich war es da, dass wir aus diesem Prozess wieder eine ganze Menge lernen und unsere Vorgehensweisen anpassen mussten. Für mich persönlich war dabei vielleicht



die reichste Erkenntnis, dass sich viele Hindernisse gar nicht so schlimm anfühlen müssen, wenn man ihnen schlichtweg mit ein wenig Gelassenheit begegnet. Dass ich das persönlich gut konnte, liegt nicht zuletzt an dem fantastischen Team um StiMMe, das auch dieses Mal wieder alles gegeben hat und für jede noch so vertrackte Situation eine Lösung gefunden hat. Außerdem arbeiten hier Menschen, die bereit sind, einem unter die Arme zu greifen, wenn man selbst gerade nicht mehr kann. Das war für mich gerade in einer speziellen Zeit während der Entstehung dieser Ausgabe eine unheimliche Entlastung. Dass wir außerdem generell unseren Zeitplan ganz schön entschlackt haben – statt eines ursprünglich mal angestrebten Veröffentlichungsduktus' von einem halben Jahr streben wir künftig eine jährliche Publikation an – ist durchaus eine Wohltat für uns alle.

Nach allen Strapazen und Lernerfolgen freue ich mich aber nun, dass wir auch in dieser Ausgabe wieder drei spannende Aufsätze präsentieren können, die vielfältiger kaum sein könnten: Tamina Pamir schreibt am Beispiel Dorette Spohrs über Frauen als Instrumentalistinnen im 19. Jahrhundert, Katrin Kaiser bespricht anhand des vieldiskutierten Beispiels Max Giesinger äußerst diskursive Begriffe wie Authentizität, Mainstream oder Independent, und Luca Matsukawa setzt sich kritisch mit Studien zur Relation von Musik und dem Herzschlag auseinander.

Ich wünsche euch allen beim Lesen viel Vergnügen und hoffentlich genau so lehrreiche Stunden, wie wir sie beim Kreieren dieser Ausgabe hatten.

**JAKOB UHLIG FÜR DIE REDAKTION**

# IT'S ALL ABOUT AUTHENTICITY:

## AUTHENTIZITÄT IN INDEPENDENT UND MAINSTREAM

VON KATRIN KAISER

### ABSTRACT

Authentizität ist sowohl in unserem Alltag als auch in der Musik allgegenwärtig. Doch so groß die Bedeutung zu sein scheint, die dem Begriff beigemessen wird, so groß sind auch die Fragezeichen, die sich bei einer Beschäftigung mit ihm auftun. Diese Arbeit setzt sich mit dem Authentizitätsbegriff auf verschiedenen Ebenen auseinander und fokussiert sich anschließend auf seine Bedeutung im Independent und Mainstream. Es handelt sich hierbei um zwei konträre Szenen, für die die Authentizität als Schlüsselement der Abgrenzung gesehen werden kann, was ihre Gegenüberstellung umso spannender macht. Zudem unterliegen der Independent und der Mainstream wie auch die Authentizität einer Diskursivität. Mit diesem Umstand im Bewusstsein werden die Begriffe nach hermeneutischer Methode aufgearbeitet und durch die Behandlung ausgewählter Debatten in Beziehung zueinander gestellt. Die theoretischen Ergebnisse werden im letzten empirischen Kapitel auf das Fallbeispiel „Max Giesinger“ angewandt.



# 1. EINLEITUNG

Ob im Sport, der Politik, der Kunst, den Medien oder einfach im Alltag – Authentizität ist längst zu einem Begriff geworden, der zum Standardvokabular vieler Menschen gehört. Gerade in der Musik scheint ihm große Bedeutung zuzukommen, sowohl bei einem Live-Konzert als auch in der Wissenschaft oder dem Journalismus. Doch warum ist Authentizität für unsere Gesellschaft so wichtig? Wie lässt sich erkennen, ob eine Musik bzw. ein:e Musiker:in authentisch ist oder nicht? Ist Authentizität genrebedingt? In Bezug auf die Musik erfüllt der Authentizitätsbegriff laut Ralf von Appen verschiedene Funktionen: So gilt er unter anderem als Zuschreibung, als Bewertungskriterium oder als Abgrenzungsmerkmal. Ob Musizierende als authentisch bezeichnet werden, hängt weniger von musikalischen Komponenten ab, sondern eher von äußerlichen Gegebenheiten wie dem Image des:der Musiker:in, seiner:ihrer Kleidung, persönlichen Haltung und so weiter. Dennoch sollten sich diese Faktoren im Text und in der Komposition der Musik widerspiegeln.<sup>1</sup> Doch wenn Authentizität tatsächlich vorhanden sein sollte, lässt sie sich dann auch messen? Und warum beschäftigen wir uns eigentlich mit dieser Konnotation? All diese Fragen waren Ausgangspunkte für diesen Artikel. In dem Bewusstsein, dass es sich bei Authentizität um einen oft pauschalisierten, tatsächlich jedoch komplexen und an jeweilige Diskurse gebundenen Begriff handelt, habe ich nicht den Anspruch, eine eindeutige Definition des Terminus zu bieten. Vielmehr soll durch verschiedene Perspektiven auf den Begriff ein Gefühl für mögliche Bedeutungen – wie etwa bei Appen – vermittelt werden. Besonders wichtig erschien mir dabei die Rolle von Authentizität in unterschiedlichen Musikstilen. Zum Vergleich wurden dafür zwei musikalische Strömungen ausgewählt, nämlich Independent und Mainstream. Aus dieser Konstellation hat sich folgende Fragestellung ergeben: Welche Bedeutung hat Authentizität in den jeweiligen Diskursen über Independent und Mainstream?

Um die Forschungsfrage sowie die angeführten Teilfragen so umfassend wie möglich zu beantworten, wurde die recherchierte Forschungslit-

eratur nach hermeneutischer Methode bearbeitet. Da eine Betrachtung aus unterschiedlichen Blickwinkeln für alle Themenbereiche der Arbeit wichtig war und sich auch die Fragestellung in mehrere Forschungsfelder einordnen lässt, wurde auf einen interdisziplinären Zugang zur Literatur geachtet. So wurde diese aus den musikwissenschaftlichen Teilbereichen der Jazz- und Populärmusikforschung, der Ästhetik, der Musiksoziologie und der Ethnomusikologie herangezogen, aber auch aus anderen Disziplinen wie der Soziologie und den Cultural Studies. Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Diskurse über Authentizität, Independent und Mainstream herauszuarbeiten und zu analysieren, um so zu verstehen, warum jene Begriffe für die Gesellschaft von Bedeutung sind. Dafür unterliegt der Aufbau dieser Arbeit einer Zweiteilung in Theorie und Empirie. Die theoretischen Kapitel beschäftigen sich zunächst mit den Problemen, die sich bei derart vielschichtigen Termini wie Authentizität, Independent und Mainstream ergeben können. Dabei wird auch auf Veränderungen in der Interpretation und dem Gebrauch dieser Begriffe durch historische und gesellschaftliche Entwicklungen eingegangen. Während bei der einleitenden Besprechung des Begriffs Authentizität selbst verschiedene Theorien seiner Konstruktion gegenübergestellt werden, liegt der Fokus bei den Termini Independent und Mainstream auf musikalischen wie gesellschaftlichen Merkmalen, verschiedenen Sichtweisen und der Bedeutung der Authentizität in den jeweiligen Kulturen. Darüber hinaus wird auf zwei populäre Debatten innerhalb der Thematik hingewiesen, nämlich jene über einen authentischen Rock und einen unauthentischen Pop sowie jene über Independent und Mainstream. An letztere anschließend wird der theoretische Hintergrund mit einem empirischen Zugang verbunden. Dies geschieht durch das Fallbeispiel Max Giesinger, der anhand der in der Theorie vorgestellten Modelle und Kategorisierungen analysiert wird.

## 2. AUTHENTIZITÄT

So groß die Bedeutung von Authentizität (aus dem Griechischen *authentēs*)<sup>2</sup> sein mag, so groß

---

1 Vgl. Appen, Der Wert der Musik, S. 115.

---

2 Bestehend aus *aut-* bzw. *autós*: selbst, und *-entes*: Ausführer

sind die Fragezeichen, die sich bei einer Auseinandersetzung damit auftun. In der heutigen Zeit werden vor allem die Zuschreibungen Ehrlichkeit, Echtheit und Glaubwürdigkeit mit dem Begriff verknüpft.<sup>3</sup> Ob jene Merkmale einer Person, einem Song oder Sonstigem an- oder aberkannt werden, wird laut Appen jedoch nicht einheitlich, sondern diskursiv entschieden.<sup>4</sup> Der Authentizitätsbegriff unterliegt also einem Diskurs, in dem nach einer bestimmten Ordnung festgelegt ist, was wann, wie und von wem gesagt werden darf. Daraus ergeben sich Machtverhältnisse. Laut Peter Wicke zeigt sich in einem Diskurs, dass Begriffe nicht einfach existieren, sondern ihre Entstehung Teil einer gesellschaftlichen Praxis ist. Diese bezeichne nicht nur, sondern setze Benennende und Gegenstände in ein Verhältnis. So hätten sich zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Bedeutungen entwickelt,<sup>5</sup> die Appen zufolge einem historischen Wandel unterliegen und von persönlichen Auffassungen, sozialen Gruppen und Bedürfnissen abhängig sind.<sup>6</sup> Es lässt sich demnach erahnen, dass ein objektiver Nachweis der Authentizität unmöglich ist. Um sich dem Begriff dennoch bestmöglich zu nähern, erscheint es Appen sinnvoll, ihn in ästhetischer, sozialer und ethischer Hinsicht zu betrachten und sich mit der Thematik auf mehreren unterschiedlichen Ebenen zu befassen.<sup>7</sup> In der Wissenschaft existieren daher vielfältige Modelle und Konstruktionen, die sich um den Authentizitätsbegriff herum aufbauen.

## 2.1 DER AUTHENTIZITÄTSBEGRIFF IM HISTORISCHEN WANDEL

Wie Tino Mager Beschäftigung mit der Etymologie der Authentizität offenbarte, wurde das lateinische Wort *authenticus* bereits im 13. Jahrhundert für religiöse Schriftstücke, deren geistliche Absichten sowie Urheberchaft zweifellos zu erkennen waren, verwendet.<sup>8</sup> Für Personenbeschreibungen

wurde ‚authentisch‘<sup>9</sup> erst im 20. Jahrhundert mit Bedeutungen wie aufrichtig, wahr oder ehrlich in Verbindung gebracht.<sup>10</sup> Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts diente Authentizität in der Kunsttheorie und kritischen Diskursen als „normativer Vermittlungsbegriff zwischen philosophischen, kunsttheoretischen, soziologischen und kulturkritischen Diskursen“.<sup>11</sup> Doch auch in vielen anderen Bereichen wurde Authentizität vermehrt und in unterschiedlichsten Zusammenhängen gebraucht – so auch in der Musik.

Ein Blick in die Musikgeschichte zeigt, dass sich der Authentizitätsanspruch über die Jahre veränderte und der Begriff zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten unterschiedliche Bedeutungen innehatte. Appens historische Auseinandersetzung mit der Authentizität in seiner Monografie *Der Wert der Musik* beginnt in den 1960er-Jahren. Bereits hier ließen sich nationale Unterschiede zwischen England und den USA feststellen. In den 1960er-Jahren wurde das Authentizitätsbild in England besonders durch romantische Kunstvorstellungen gestaltet. Dazu trugen unter anderem die britischen Kunsthochschulen bei, deren Studierende sich nach der romantischen Kunstideologie entwickelten, die von Spontaneität, künstlerischer Autonomie und Unabhängigkeit geprägt war. Kommerziellem Erfolg stand man skeptisch gegenüber und setzte ihn oft mit einem Ausverkauf des:der Künstler:in und dem Verlangen nach Ruhm gleich. Fügte man sich gesellschaftlichen Vorgaben und blieb sich selbst nicht treu, galt man als unauthentisch.<sup>12</sup> Zur gleichen Zeit waren in den USA jedoch andere Vorstellungen von Authentizität prägender. Im Gegensatz zu den englischen Vertretern sei es hier für authentische Künstler:innen wichtig gewesen, sich auf die gleiche Ebene mit dem Publikum zu stellen. Es wurde als selbstverständlich angesehen, dass Musizierende ihre Chancen auf (kommerziellen) Erfolg nutzten, solange die Musik nicht schon

---

(vgl. Mager, *Schillernde Unschärfe*, S. 20).

3 Vgl. Art. „Authentizität“; Stangl, Art. „Authentizität“; Universität Leipzig/Sächsische Akademie der Wissenschaften/InfAI: Art. „Authentizität“.

4 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 115, 117.

5 Vgl. Wicke, „Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs“, S. 119f.

6 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 41.

7 Vgl. ders., *Der Wert der Musik*, S. 117.

8 Vgl. Mager, *Schillernde Unschärfe*, S. 21.

---

9 Einfache Anführungszeichen dienen in diesem Artikel einerseits zur Hervorhebung bestimmter Begriffe und andererseits, um auf die Komplexität oder ein mehrdeutiges Verständnis und einen dementsprechend bewussten Gebrauch bestimmter Begriffe zu verweisen.

10 Vgl. Knaller, „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, S. 18.

11 Knaller, „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, S. 21.

12 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 119; Frith/Horne, *Art into Pop*, S. 29ff., 48.

im Vorfeld nur zum Zweck hoher Verkaufszahlen produziert worden war.<sup>13</sup> Entscheidend waren die Repräsentation der Bedürfnisse und die „Treue zu den Werten einer sozialen Gruppe“,<sup>14</sup> welche sich meist durch Übereinstimmungen bezüglich der Herkunft, Interessen, vertretenen Standpunkten und des sozialen und ökonomischen Status herausbildeten. Veränderte ein:e Musiker:in Stil und Auftreten oder formierte sich das Publikum durch eine wachsende Reichweite neu, so konnte das zu Identifikationsschwierigkeiten der ursprünglichen Fans führen. Blieben die Musiker:innen aber ihren Idealen und somit denen der sozialen Gruppe treu, stelle wirtschaftlicher Erfolg kein Problem dar.<sup>15</sup>

Appen führt die Geschichte des Authentizitätsbegriffs weiter in die 1970er-Jahre hinein, in denen erste Wandlungen aufgrund postmoderner Ansichten zu erkennen waren. So wurden ursprüngliche Ideen von Authentizität angezweifelt. Die Überzeugung, dass dem Kapitalismus der Kulturindustrie standgehalten werden kann, ging verloren. Wollten Künstler:innen spätestens ab der New Wave nicht in Verruf geraten, seien ihnen als Ausweg nur die Distanzierung von den einstigen Idealen und ein bewusstes Hervorheben der engen Verknüpfung von Kommerzialisierung und Musik geblieben. Jene Entwicklungen erreichten in den 1980er-Jahren ihren Höhepunkt. In den 1990er-Jahren erfolgte ein Wiederaufleben einstiger Rockikonen der 1960er-Jahre und des Authentizitätsbildes dieser Zeit. Jenes wurde vor allem durch Bands wie Nirvana, die durch ihren Frontsänger Kurt Cobain den Prototypen des antikapitalistischen, medienscheuen Rockstars verkörperten, wieder an die breite Masse getragen.<sup>16</sup>

## 2.2 AUTHENTIZITÄT UND IHRE BEDEUTUNGEN

Auch heute noch sind zahlreiche dieser Authentizitätszuschreibungen erhalten geblieben und dienen teils mehr, teils weniger als Grundsteine für Definitionsversuche. Im Rahmen dieses Artikels können nur einzelne ausgewählte Theorien

angeführt werden. Eines dieser theoretischen Modelle soll im Folgenden detaillierter erläutert werden, da es den Authentizitätsbegriff aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet und nachvollziehbare Ideen davon liefert, was er bedeuten kann.

Appen versucht gar nicht erst, Authentizität einer Definition unterzuordnen, da ihm zufolge sowohl eine Definition wie auch bestimmte Werturteile von zu vielen unterschiedlichen Faktoren abhängig sind. Appens Ansatz beginnt daher mit einer Auseinandersetzung mit diesen Faktoren und bestehenden Authentizitätskonstruktionen auf der Suche nach etwaigen Gemeinsamkeiten. Grundsätzlich beschreibt er Authentizität aber als „ethisches Ideal, das auf den Werten der Ehrlichkeit, der Treue und der Konsequenz basiert, sowohl sich selbst wie auch anderen gegenüber.“<sup>17</sup> Sie sei verbunden mit den Zielen, nicht ge- oder enttäuscht zu werden und sich frei nach den eigenen Wünschen und Idealen zu entfalten.<sup>18</sup> Appen unterteilt Authentizität daraufhin in vier Kategorien.

Die „Persönliche Authentizität“<sup>19</sup> bezieht Appen auf den Einklang der inneren Einstellung mit dem äußeren Handeln einer Person. Ab Mitte der 1960er-Jahre wurde von Pop- und Rockmusiker:innen erwartet, individuelle Persönlichkeiten ohne Abhängigkeit von gesellschaftlichen Konditionen zu sein.<sup>20</sup> Gemäß dem romantischen Weltbild bedeutete dies die Ablehnung von kommerziellem Erfolg und damit einhergehend die Abgrenzung vom Mainstream. Stattdessen wurden das *Do-It-Yourself*-Prinzip (DIY) und Verträge bei unabhängigen Labels bevorzugt.<sup>21</sup> Der zweite Typus, die „Soziokulturelle Authentizität“,<sup>22</sup> appelliert an den Ursprung. Unabhängig von ihrem Erfolg und Bekanntheitsgrad sollten Musizierende immer ihren sozialen und lokalen Wurzeln treu bleiben und sich weiterhin mit dem Publikum jener Subkultur und den damit verbundenen Werten identifi-

---

13 Vgl. Frith, „Art Ideology and Pop Practice“, S. 462ff., 467.

14 Appen, *Der Wert der Musik*, S. 122.

15 Vgl. ebd., S. 122f.

16 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 126ff.

17 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 42.

18 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 42.

19 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 42.

20 Dies erinnert an das Authentizitätsverständnis der Kunstautonomie des 19. Jahrhunderts (vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*).

21 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 42f.

22 Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 43.

zieren.<sup>23</sup> Die „Handwerkliche Authentizität“<sup>24</sup> lehnt fälschlich angegebene Urheberschaft oder handwerkliche Fähigkeiten sowie damit etwa verbundene Plagiate oder Autotune zur Korrektur gesanglicher Unsauberkeiten ab. Vielmehr sollte Anerkennung für musikalische Produktionen durch ehrliche Arbeit und Können verdient werden.<sup>25</sup> Die „Emotionale Authentizität“<sup>26</sup> verlangt, dass Musik, die in ihren Zuhörenden Emotionalität hervorruft, im persönlichen Leben der Künstler:innen begründet ist. Dieses Bedürfnis lässt sich nach Appen auf drei Grundannahmen zurückführen: Erstens wird Musik als Kommunikationsweg bedeutender Lebenserfahrungen genutzt, wodurch sich persönliche Erlebnisse mit denen anderer in Zusammenhang bringen und somit Gefühle teilen lassen. Zweitens kann der bevorzugt autobiografisch geprägte emotionale Ausdruck der Persönlichkeit insbesondere in selbstgeschriebenen Songs gewährleistet werden. Um als emotional authentisch zu gelten, muss drittens außerdem ohne technische Hilfsmittel oder andere Einflussnahmen gearbeitet werden, da echte Emotionen nur durch Gestik, Mimik und Musik unverfälscht vermittelt werden können.<sup>27</sup>

### 2.3 AUTHENTISCHER ROCK VERSUS UNAUTHENTISCHER POP?

Laut Allan Moore besitzt keine Musik Authentizität von vornherein. Sie wird der Musik nämlich erst zugeschrieben und entsteht von kulturellen und historischen Standpunkten aus und aus Hörerfahrungen heraus.<sup>28</sup> Jene Zuschreibung ist nach Richard Middleton anzustreben, da Ehrlichkeit ein entscheidendes Merkmal für den musikalischen Wert sei.<sup>29</sup> Dieser Wert ist oftmals auch an die Gegenüberstellung von Authentizität und Kommerzialität gebunden. Auch Simon Frith hat sich in seinem Artikel „Art Ideology and Pop Practice“ mit dieser Thematik auseinandergesetzt und aufgezeigt, dass sich diese antithetische Dichotomie gleichzeitig auch im Vergleich von

vermeintlich authentischem Rock und unauthentischem Pop findet.<sup>30</sup> Diese Debatte zählt wohl zu einer der bekanntesten Differenzierungen in der Populärmusik, was unter anderem an genügend Projektionsfläche zur Argumentation für Musikjournalist:innen, Wissenschaftler:innen und Fans liegt.

Frith unterscheidet zwischen einer *Rock Sensibility* und einer *Pop Sensibility*.<sup>31</sup> Es wird schnell deutlich, dass Authentizität und Autonomie hinsichtlich dieser Trennung eine große Rolle spielen.<sup>32</sup> Rock wird gegenüber dem Pop als ambitionierter bezüglich Form, Inhalt und Wirkung gesehen. Der Wunsch nach handgemachter Musik erinnert stark an Appens Kategorie der „Handwerklichen Authentizität“.<sup>33</sup> Frith scheint es bei seiner Differenzierung jedoch weniger um musikalische Merkmale zu gehen, sondern vielmehr um ideologische Assoziationen und die Vermittlung von Werten. Die Songs haben eine politische und poetische Bedeutung sowie eine Komplexität inne, die auf Ehrlichkeit, Originalität und Intellektualität des:der Musikschaftenden hinweisen. Denn nur wenn eine Musik etwas ausdrücke und authentisch sei, könne sie als ‚gut‘ empfunden werden. Rockmusiker:innen repräsentieren eine subversive Gemeinschaft, erkennen sowohl die eigenen Gefühle wie auch die des Publikums, und stellen diese glaubhaft und unmittelbar dar.<sup>34</sup> Als weiteres Charakteristikum des Rock und seiner Authentizität sehen sowohl Appen als auch Frith die unmissverständliche Betonung des Desinteresses an Kommerzialität und Massenmusik. Gemäß den Mythen des Verlustes der künstlerischen Identität und des Verrats des Ursprungs durch Berühmtheit sei der gegenseitige Ausschluss von Kunst und Kommerz beinahe unvermeidlich. Anders als der Pop wollte man sich nicht den kapitalistischen Vermarktungsmethoden der Massenkultur unterordnen und sich zur Ware degradieren lassen.<sup>35</sup>

Pop ist mit einer Menge an Vorurteilen behaftet.

---

23 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 43f.

24 Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 44.

25 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 44.

26 Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 45.

27 Vgl. ebd., S. 45f.

28 Vgl. Moore, „Authenticity as Authentication“, S. 210.

29 Vgl. Middleton, *Studying Popular Music*, S. 127, 139.

---

30 Vgl. Frith, „Art Ideology and Pop Practice“, S. 461–475.

31 Vgl. Frith, „Art Ideology and Pop Practice“, S. 462.

32 Vgl. Peters, *Ein Lied mehr zur Lage der Nation*, o. S.

33 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 44.

34 Vgl. Frith, „Rock and the Politics of Memory“, S. 60; ders., „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 260; Frith/Horne, *Art into Pop*, S. 73f.

35 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 120ff., 125; Frith, „Rock and the Politics of Memory“, S. 62; ders., „Art Ideology and Pop Practice“, S. 463f.

Nicht selten wird davon ausgegangen, dass der wichtigste und vielleicht auch einzige Grund seines Bestandes seine Kommerzialität ist.<sup>36</sup> Sein Inhalt wird von vornherein als künstlich, substanzlos und damit unauthentisch abgetan.<sup>37</sup> Dabei müsse laut Frith jedoch bedacht werden, dass Pop-Bewegungen vermutlich noch mehr als die Rockkultur eine Balance zwischen der Befriedigung der Konsument:innen und gleichzeitiger Exklusivität und Individualität zu finden haben.<sup>38</sup> Der Musikjournalismus schreibe dann von ‚gutem‘ Pop, wenn er über die kommerzielle Routine hinausgehe oder diese unterbreche. Der Wert der Popmusik steigere sich, je unabhängiger sie von den sozialen Kräften, die für den Popprozess verantwortlich sind, werde.<sup>39</sup>

Frith eröffnet jedoch noch eine andere Sichtweise auf den Pop: Anhand von drei Hauptargumenten erklärt er, wie sich das Gedankengut der Avantgarde der ernsten Musik in der Pop-Sensibilität erkennen lasse. Im Gegensatz zum Rock sei das Popmusik-Business nicht auf ein enges Verhältnis zum Publikum und dessen Erwartungshaltung angewiesen. Stattdessen würden vor dem Hintergrund des avantgardistischen Prinzips, Menschen zum Hören unerwarteter Musik zu bringen, vor allem mithilfe technologischer Möglichkeiten musikalische Gestaltungsformen dekonstruiert und entfremdet. Das zweite Argument bezieht sich auf die Konstruktion und Repräsentation der avantgardistischen Popmusiker:innen, die sich ihrer selbstgeschaffenen Künstlichkeit bewusst gewesen seien und sich dementsprechend der Öffentlichkeit präsentierten. Die Plattenfirmen konnten dies gut aufgreifen, da nun Sound, Image und Persönlichkeit zu einem *commercial package* zusammengefügt verwendet werden konnten. Der dritte Argumentationsstrang behandelt Politisierung, insbesondere im Feld der Geschlechterverhältnisse, sowie die Konstruktion und Thematisierung von Sexualität. Obwohl dieser avantgardistische Zweig nur einen kleinen, intellektuellen Kreis im Popgeschehen darstellt, ergibt sich

durch Friths Perspektive eine neue Wertigkeit.<sup>40</sup>

„Im Gegensatz zur selbstbewusst-distanzierten, formal-experimentellen, selbstreflexiven Pop-Sensibilität erscheint die Rock-Sensibilität geradezu rückständig und naiv, da in der Rockmusik noch an Authentizität, künstlerische Ernsthaftigkeit, sozio-kulturelle Gemeinschaft sowie an den Widerstand gegen kulturelle Enteignung und ökonomische Ausbeutung geglaubt werde.“<sup>41</sup>

Unabhängig von positiven oder negativen Aspekten wird in der Debatte um den authentischen Rock und den unauthentischen Pop gern vergessen, dass Verkaufszahlen für beide Kulturen essenziell sind. Während das Kommerzielle des Pop als offensichtlich gilt, ist es in der Rockideologie möglich, den Kauf von Platten als einen Akt der Solidarität anzusehen.<sup>42</sup> In der Realität sind jedoch beide Kulturen in kommerzielle Geschehnisse eingebunden. Die Mythen der Rock-Sensibilität können nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass Rock heutzutage meist ebenfalls als Ware produziert wird, um über Massenmedien als Massenkultur vertrieben zu werden.<sup>43</sup> So wie in der Praxis die Diskurse von Rock und Pop miteinander verschmelzen und nicht mehr klar unterscheidbar sind, verwischen auch die Grenzen vom Authentischen zum Künstlichen. Dies kann kaum besser verdeutlicht werden als durch Lawrence Grossbergs eingeführten Begriff der „authentic inauthenticity“.<sup>44</sup> Wie bereits Appen ausführte, sei nach der postmodernen Wende im Rock ein authentischer Ausdruck nicht mehr erstrebenswert gewesen. Stattdessen kreierten Künstler:innen wie David Bowie Bühnenshows, die ohne Zweifel einer Inszenierung entsprachen und verdeutlichten damit dem Publikum, keine privaten, echten Einblicke in deren Persönlichkeit erwarten zu können. Nun ist Grossberg aber der Meinung, dass solche Musiker:innen gerade durch dieses Verhalten als authentisch bezeichnet

---

36 Eine Statistik des Bundesverbands Musikindustrie zeigte immerhin, dass Pop als Genre seit 2012 bis 2021 den meisten Umsatz aller Repertoiresegmente erzielen konnte (vgl. „Repertoire & Charts“, Bundesverband Musikindustrie).

37 Vgl. Peters, *Ein Lied mehr zur Lage der Nation*, S. 32f.; Frith, „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 260.

38 Vgl. Frith, „Rock and the Politics of Memory“, S. 63.

39 Vgl. ders., „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 260.

---

40 Vgl. ders., „Art Ideology and Pop Practice“, S. 465ff.

41 Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil*, S. 225.

42 Vgl. Frith, „Rock and the Politics of Memory“, S. 66.

43 Vgl. ders., „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 260f.

44 Grossberg, *We Gotta Get Out of This Place*, S. 226.

werden können, eben weil sie sich bewusst gegen die konventionelle Authentizitätsinszenierung stellen und eine klare Ansicht – realistisch statt romantisiert – vertreten.<sup>45</sup> Ihre Relevanz verliert Authentizität nämlich unterdies nicht. Trotz aller postmodernen Neuerungen wird vom autonomen Künstlerimage und der Bedeutung von Kreativität und Originalität nicht abgesehen.<sup>46</sup>

### 3. INDEPENDENT

Wie der Authentizitätsbegriff wird auch der Terminus Independent besonders im Kunst- und Kulturbereich auf verschiedenste Weise verwendet. Wendy Fonarow sieht in ihrer Monografie *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music* die Herausforderung einer akkuraten Beschreibung des Independent darin, dass er kein unveränderliches Objekt darstelle. Vielmehr handle es sich (wieder) um einen Begriff innerhalb eines Diskurses.<sup>47</sup> Das englische Adjektiv *independent* lässt sich mit unabhängig, selbstständig oder unbeeinflusst übersetzen.<sup>48</sup> Alternativ wird häufig das Diminutiv *Indie* benutzt. Paul Eisewicht und Tilo Grenz weisen jedoch darauf hin, dass die Bedeutung beider Ausdrücke nicht übereinstimmt. Während Independent sich seiner etymologischen Herkunft nach auf die Signifikanz der Unabhängigkeit und auf den Ursprung der Subkultur beziehe, würden mit Indie allgemein die Szene und vor allem deren Musik benannt. Die Unabhängigkeit betreffe dabei insbesondere<sup>49</sup> die (Musik-)Ökonomie und Kommerzialität und habe in erster Linie die Abgrenzung vom Mainstream zur Folge.<sup>50</sup> Auf diesen Zuschreibungen basierend könne Independent nach André Doehring als „Ordnungsbegriff populärer Musik“<sup>51</sup> verwendet werden, um eine Unterteilung in Abhängiges und Unabhängiges zu erwirken und Kategorien zu

schaffen, die zum Beispiel Genres, Künstler:innen oder Plattenfirmen vereinen. Da Independent als Unterscheidung und Szene jedoch bei Weitem nicht alle Bedeutungsmöglichkeiten umfasst, hat Doehring vier charakterisierende Dimensionen ausgearbeitet.<sup>52</sup>

#### 3.1 DIMENSIONEN DES INDEPENDENT

Die erste Dimension bezieht sich auf die Musikindustrie und beinhaltet „ökonomische und organisatorische Aspekte des Besitzes, Vertriebs und Verkaufs von Musik“.<sup>53</sup> Damit weist Doehring auf ein wesentliches Merkmal hin, nämlich auf Independents als Plattenunternehmen, die unabhängig von den großen Major-Firmen<sup>54</sup> ihre Musik produzieren und vertreiben.<sup>55</sup> Laut Fonarow hängt Independent als musikalische Kategorie eng zusammen mit der Geschichte der britischen Tonträgerindustrie. Während nämlich auf den ersten Blick als entscheidender Faktor für Unabhängigkeit gelten könnte, dass ein Plattenlabel nicht von einem Major ‚besessen‘ wird, ist aus Sicht der Musikindustrie das ausschlaggebende Kriterium für Independent-Künstler:innen der unabhängige Vertrieb ihrer Musik. Nur so können sie Teil der Independent-Charts sein.<sup>56</sup>

Die zweite Dimension befasst sich mit der Ästhetik, die in der Indie-Szene als wichtiger erachtet zu werden scheint als ökonomische Konditionen, wobei besonders der musikalischen Gestaltung große Bedeutung zukommt.<sup>57</sup> Auch außerhalb der Szene wird Indie primär mit bestimmten musikalischen Eigenschaften in Verbindung gebracht und oft sogar als eigenes Genre bezeichnet. Fonarow sieht ebenfalls die Möglichkeit, mit dem Indie-Begriff spezielle musikalische Gegebenheiten und Praktiken in Form, Produktion und Stil derart zu deklarieren. Gleichzeitig weist sie aber daraufhin, dass Indie – wenn die Vertriebsform herangezogen

45 Vgl. Grossberg, *We Gotta Get Out of This Place*, S. 226; Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 58f.

46 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 127.

47 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 25f.

48 Vgl. Art. „independent“.

49 Zur Vereinfachung werden jedoch beide Begriffe in dieser Arbeit synonym verwendet und beziehen sich je nach Kontext auf Personen, Musik oder die Szene.

50 Vgl. Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 61f.

51 Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 97.

52 Vgl. ebd.

53 Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 102.

54 Als Major werden marktführende Tonträgerunternehmen bezeichnet. Die drei allgemein unter dieser Bezeichnung geführten Labels sind die Universal Music Group, Sony Music und die Warner Music Group.

55 Vgl. Vormehr, „Independents“, S. 111.

56 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 30.

57 Vgl. Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 102; Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 148.

werde – jede Art von Musik beinhalten könne.<sup>58</sup> Tatsächlich ist es auch unabhängig von der Vertriebsform schwierig, innerhalb der Indie-Musik klare Genre-Grenzen abzustecken. Primär lassen sich die Stile des Pop, Rock, Folk und Elektro erkennen.<sup>59</sup> Zudem gibt es diverse Merkmale, die Indie als Musikrichtung charakterisieren. Neben der Gitarre als das am meisten wertgeschätzte Instrument lässt sich vor allem das Motiv der Einfachheit in Textstruktur, Kompositionsstil, Produktion und Performance finden. So formulierte der ehemalige Journalist der britischen Zeitschrift *New Musical Express* treffend: „[British Indie] has itself settled into stifling orthodoxy: an insistence on short songs, lo-fi,<sup>60</sup> minimalism, purism, and guitars, guitars, guitars.“<sup>61</sup> Die textliche Ebene legt den Fokus besonders auf den Inhalt, der überwiegend alltägliche Themen behandelt. Entscheidend dabei sei, dass die Künstler:innen ihre persönliche Verbindung zum Textinhalt klar darlegen. Nur so sei gewährleistet, dass sich die Performenden mit ihrer Musik identifizieren und diese authentisch tradieren, damit das Publikum die jeweiligen Gefühlszustände nachempfinden kann. Darüber hinaus wolle man sich durch die – teilweise ernsteren – Themen von bestimmten gesellschaftlichen Konstitutionen des Mainstream distanzieren. Die Produktion zeichne sich ebenfalls durch wenig Aufwand und eine unsauberere Qualität aus. Das hänge häufig mit einem kleinen Budget von Independent-Unternehmen zusammen, doch auch etablierte Indie-Künstler:innen mit finanzieller Unterstützung wählen meist einen unterproduzierten und nicht nachbearbeiteten Sound. Der Grund dafür ist einerseits eine absichtliche Distanzierung von exakt abgemischten Aufnahmen der Mainstream-Branche und andererseits die Wertschätzung der Einfachheit in der Indie-Szene nicht nur als Notwendigkeit, sondern als Merkmal. Auch die Live-Performances der Indie-Musiker:innen sind geprägt von Geradlinigkeit, die eine pure Erfahrung von Musik verspricht.<sup>62</sup>

---

58 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 39.

59 Vgl. Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 100.

60 Lo-Fi steht für *Low-Fidelity* und bezieht sich auf eine bestimmte Art der Musikproduktion, die sich unter anderem durch die Einfachheit der technischen Hilfsmittel charakterisieren lässt.

61 Kruse, „Subcultural identity in alternative music culture“, S. 36, zit. nach: Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 39.

62 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 41ff., 50; Eisewicht/Grenz, „*Frei*

Als dritte Dimension nennt Doehring „[s]oziale Aspekte, die sich auf Verhalten, Integrations- wie Differenzbewegungen beziehen.“<sup>63</sup> Laut Grenz und Eisewicht ist es in der heutigen Zeit voller gesellschaftlicher Ungewissheiten umso wichtiger, die eigene Identität zu festigen. Dies geschehe unter anderem durch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, wobei im Fall von Indie die Eigeninitiative und Selbstzuordnung der Szene sowie Übereinstimmungen mit den anderen Mitgliedern essenziell seien. Das soziale Profil eines Indies bestehe aus soziodemografischen Faktoren und der sozialen Herkunft. Ein ‚typischer Indie‘ stamme Grenz‘ und Eisewichts Studie zur Indie-Szene zufolge aus einer harmonischen, bildungsbürgerlichen Familie. Dies sowie eine tolerante Einstellung trotz Abgrenzung und die Bereitschaft, sich emotional zu öffnen, bieten die Basis für ein stimmiges Indie-Profil.<sup>64</sup>

Doehring's daran anknüpfende vierte Dimension betrifft „[p]olitisch-ethische Aspekte, die sich als Haltung (state of mind) zu erkennen geben.“<sup>65</sup> Auch für Fonarow ist klar, dass zu Indie mehr gehört als ein bestimmter Sound und Stil sowie eine bestimmte Kleidung oder Produktion. Indie sei eine Einstellung, ein Lebensstil. Für viele Independent-Künstler:innen ist dies durch den Geist der Unabhängigkeit bestimmt, der in eigens produzierter Musik künstlerisch ausgedrückt und als unmittelbare Musik ans Publikum weitergegeben werden kann.<sup>66</sup>

Laut Eisewicht und Grenz hat sich das Profil der Indie-Szene in den letzten Jahren vor allem in Bezug auf szenehistorische Urformen verändert. Auch wenn weiterhin zu bestimmten Gegebenheiten eine kritische Haltung eingenommen wird, wird die Szene offener. Insbesondere die Betonung der Unabhängigkeit als höchstes Prinzip hat an Bedeutung verloren.<sup>67</sup> Um längerfristig Mitglied der Szene zu bleiben, sei es entgegen des einstigen Antikommerzialisismus sogar eine „notwendige Voraussetzung, eine nicht unerhebliche Konsump-

---

und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 101ff.

63 Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 102.

64 Vgl. Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 21ff., 74ff., 78ff.

65 Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 102.

66 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 50f.

67 Vgl. Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 89, 91f., 96f.

tionsbereitschaft mitzubringen.“<sup>68</sup>

### 3.2 AUTHENTIZITÄT IM INDEPENDENT

Das Weltbild der Indie-Szene setzt sich nach Eisewicht und Grenz aus gemeinsamen Zielvorstellungen und Leitprinzipien zusammen.<sup>69</sup> Fonarow erkennt in jenen Wertvorstellungen und szenetypischen Handlungen ein Erbe des Puritanismus<sup>70</sup> und der Romantik.<sup>71</sup> Das oberste Ziel des Puritanismus ist eine ‚echte‘ Erfahrung des Göttlichen, der die als zu opulent empfundene katholische Liturgie nicht gerecht wurde. Der daraus entstandene Protest der Puritaner:innen gegen den Katholizismus lässt sich mit der von Independents ausgehenden Ablehnung des allgemeinen populärkulturellen Geschmacks, der vom Markt suggeriert wird, vergleichen. Eng damit zusammen hängen die Ziele der Kontrolle über das Selbst und die Selbstentfaltung. Individuelle Unabhängigkeit, moralische Standards sowie die selbstaufgelegte Strenge erinnern an den asketischen Lebensstil der Puritaner:innen. Zudem werden Bildung und Intellektualität sowohl im Puritanismus wie auch im Independent hochgeschätzt.<sup>72</sup>

Die Romantik beschreibt Fonarow als geprägt vom Wunsch nach Leidenschaft, Geborgenheit und dem Miteinander.<sup>73</sup> Dies spiegelt sich in einem auf Harmonie und Konfliktvermeidung ausgerichteten gemeinschaftlichen Verhalten der Indies wider. Ob sich das Abwenden jedes Streitpotentials immer mit dem Wert der Ehrlichkeit vereinbaren lässt, möge infrage gestellt werden. In jedem Fall sind die zwischenmenschlichen Werte sowie das Zulassen und Zeigen von Emotionen essenziell. Das Beziehungsverhalten hängt demnach eng mit dem romantischen Liebesideal zusammen.<sup>74</sup> Ergänzend weist Fonarow auf das Vorhandensein von Leidenschaft,

Ideenreichtum und Kreativität hin – Eigenschaften, die sich im Genieglauen der Romantik vereinen lassen. Zudem sehnt sich sowohl die romantische als auch die Indie-Ideologie nach bereits Vergangenen, womit auch die teils technophobe Einstellung der Indies einhergeht.<sup>75</sup> So überrascht auch eine Bevorzugung des Natürlichen nicht. Indie-Künstler:innen bemühen sich stets um einen nachvollziehbaren Inhalt in ihrer Musik, der einen Bezug zum ‚echten‘ Leben aufweist.<sup>76</sup>

Von dieser Darstellung der Indie-Werte lässt sich auf das Vorkommen und die Bedeutung der Authentizität in der Szene schließen, denn beinahe alle genannten Haltungen implizieren ebenjenen Wertbegriff. Besonders stechen die Natürlichkeit und die Ehrlichkeit hervor. Wird eine Person als natürlich charakterisiert, bedeutet das in der Regel, dass sie sich nicht verstellt, sich selbst treu bleibt und authentisch ist. Ehrlichkeit wird ohnehin meist in einem Atemzug mit Authentizität genannt, genauso wie das ‚Echte‘, das in der Indie-Kultur bekanntermaßen angestrebt wird. Doch auch für die Unabhängigkeit spielt Authentizität eine wesentliche Rolle. Jemand, der sich von Autoritäten abwendet und sich frei von jeglichen Vorgaben entfalten will, muss seine eigene Intention tief in sich verankert haben; muss wissen, wer er ist, was er will und wie er es erreichen will. Dies ist ein Prozess, der die Treue zu sich selbst erfordert. Es sei hier auf Appen verwiesen, der gerade diese Treue als einen der Definitionsversuche von Authentizität angeführt hat. Des Weiteren ist in der Indie-Szene gleichermaßen wie in Appens Modell die Rede von handgemachter Musik und einer Ablehnung der Technologie. Dies zeigt, wie eng die Vorstellung einer authentischen Musik mit jener einer Indie-Musik verknüpft ist. Die Einfachheit der Musik spiegelt sich im gesamten Setting von Indie-Bands wider. Gewöhnliche Kleidung und Reduktion bezüglich Performance und Besetzung suggerieren eine Nähe zum Publikum, so wie es nach dem Authentizitätsideal der 1960er-Jahre vorgemacht wurde, und bieten den Zuhörenden einen Platz der Zugehörigkeit.

---

68 Eisewicht/Grenz, ebd., S. 92.

69 Vgl. Eisewicht/Grenz, „Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 83f., 98.

70 Für weiterführende Literatur zum Puritanismus vgl. bspw. Spira, „Zum Wesen des Puritanismus“; Winship, *Hot Protestants*.

71 Für weiterführende Literatur zur Romantik vgl. bspw. Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*; Thompson, *The Romantics*.

72 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 28f., 38f.; Eisewicht/Grenz, „Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 91f.

73 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 29.

74 Vgl. Eisewicht/Grenz, „Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 94f., 97.

---

75 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 29, 43.

76 Vgl. Eisewicht/Grenz, „Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 88f.

## 4. MAINSTREAM

Sowohl im musikalischen wie im alltäglichen Kontext dürfte der Terminus *Mainstream* wohl mindestens gleich häufig wie *Authentizität* und vermutlich häufiger als *Independent* gebraucht werden. Dennoch gestaltet es sich als äußerst schwierig, wissenschaftliche Publikationen, die sich auf tieferer Ebene mit der *Mainstream*-Thematik auseinandersetzen, zu finden. Verschiedene Online-Wörterbücher wie das *Urban Dictionary*, *Vocabulary.com* oder das *Cambridge Dictionary* beschreiben *Mainstream* als das, was von der Gesellschaft als konventionell angesehen wird sowie etwa Lebensweisen, Ideen oder Glaubensansätze, die von den meisten Menschen akzeptiert werden. Zudem wird *Mainstream* mit einem gewissen Trend konnotiert. Als *mainstream* – hier als Adjektiv genutzt – gelte eine Person dann, wenn sie einem neuen Trend folge und somit Teil der breiten Masse ist. Eine Band werde dann als *mainstream* bezeichnet, wenn sie mit ihrer Musik ein größeres Publikum erreiche.<sup>77</sup>

Doch wie nähert sich die Wissenschaft dem *Mainstream*-Begriff an? Elena Pilipets und Rainer Winter setzen sich mit dem *Mainstream* und Subkulturen auseinander. Allein der Sachverhalt, dass sie nicht nur einen der Begriffe, sondern beide gemeinsam behandeln, weist auf ein Verhältnis dieser hin. Tatsächlich bestimmt sich der *Mainstream* immer wieder neu über subkulturelle Entwicklungen. So bilden sich laufend neue Abweichungen zur beständigen *Mainstream*-Ebene heraus und gleichzeitig wird das Banale und Berechenbare des *Mainstream* festgesetzt.<sup>78</sup> Sarah Thornton kritisiert, dass statt eines schlüssigen Vergleichs der Gegenstände, der soziale und ökonomische Faktoren sowie politische und ethische Probleme der Kulturen von sozialen Gruppen abwäge, nur ein negatives Bild des *Mainstream* hervorgerufen werde.<sup>79</sup> So sehe etwa Geoff Mungham *Mainstream* als eine Jugend der Arbeiterklasse und stagnierende Masse.<sup>80</sup> Thornton kam indessen zu dem Ergebnis,

dass *Mainstream* nicht in einer einzigen Form existiere, sondern von verschiedenen Gruppen mit unterschiedlichen Haltungen dem *Mainstream* gegenüber herangezogen werde, um die eigene Kultur festzulegen.<sup>81</sup>

### 4.1 ‚THE OTHERS‘: SICHTWEISEN AUF DEN MAINSTREAM

Anders als *Authentizität* und *Independent* lässt sich *Mainstream* noch weniger an musikalische Entwicklungen und genrespezifische Merkmale binden. Vielmehr steht *Mainstream* in Verbindung mit gesellschaftlichen Prozessen. In Thorntons *Club Cultures*, einer Abhandlung subkultureller Studien, wird schnell deutlich, dass Definitionen von *Mainstream* aus Abgrenzung und Gegensätzlichkeit hervorgehen. Es gibt *Mainstream* und es gibt ‚*the others*‘. Genau dies ist auch in der Indie-Kultur zu beobachten, wenn sie durch die Beschreibung des *Mainstream* das eigene Image verdeutlichen will. *Mainstream* bezeichnet in der Indie-Szene den Großteil der Musik, die in den Charts aufgelistet ist und ein breites Publikum anspricht. Für Indie ist es notwendig, klar vom *Mainstream* unterschieden zu werden. Für diese Differenzierung existieren einige Schlüsselemente: Zum einen findet sich diese mit DIY- und Lo-Fi-Prinzipien entgegen aufwendigen und überproduzierten Studioaufnahmen im Produktionsstil wieder. Zum anderen dient Größe als Unterscheidungsmerkmal: Indie-Künstler:innen gestalten Konzerte eher im kleinen, persönlichen Rahmen. Es herrscht eine gleichwertige Beziehung zwischen Musizierenden und Publikum, die sich durch alltägliche Kleidung auf der Bühne sowie die Nah- und Erreichbarkeit der Performenden für ihre Fans vor, während und nach dem Konzert ausdrückt. Promotion erfolgt durch Basis-Kampagnen oder Fanzines.<sup>82</sup> *Mainstream* hingegen erscheint als gewaltig und distanziert mit Multimedia-Kampagnen und Stadionkonzerten. Zudem gilt der *Mainstream* aus der Sicht der Indie-Kultur als klischeehaft, banal und kommerziell. *Mainstream*-Songs seien reine Produkte, die nicht vom: von der Interpret:in selbst gestaltet wurden, glatt und überarbeitet klingen und nichts über das eigene

---

77 Vgl. Art. „Mainstream“, in: *Cambridge Dictionary*; Art. „mainstream“, in: *Vocabulary.com*; Pormann, Art. „Mainstream“, in: *Urban Dictionary*.

78 Vgl. Pilipets/Winter, „Mainstream und Subkulturen“, S. 284.

79 Vgl. Thornton, *Club Cultures*, S. 147f., 151.

80 Vgl. Mungham, „Youth in pursuit of itself“, S. 82–92.

---

81 Vgl. Thornton, *Club Cultures*, S. 177ff.

82 Fanzines sind Magazine, die von Fans für andere Fans gestaltet werden.

Leben aussagen. Die operierenden Autoritäten seien Teil globaler Major-Unternehmen mit einem moralisch zugrunde gerichteten Wertesystem, die das gutgläubige Volk manipulieren.<sup>83</sup>

Tatsächlich scheint sich aus dem Blickwinkel der Indie-Kultur künstlerischer und kommerzieller Erfolg nicht vereinbaren zu lassen. Wird eine Band von einer sich mit der Indie-Szene identifizierenden Person entdeckt und für gut befunden, entwickelt sich bei jenem Indie-Fan ein gewisses Eigentumsrecht gegenüber der Musik dieser Band. Gelingt es der Band schließlich, Erfolg zu haben, hat der Fan das Gefühl, die persönliche Kontrolle über den:die Künstler:in und seine:ihre Musik zu verlieren. Die Band wird nun entweder grundsätzlich abgelehnt oder aber es werden andere Zuhörende darüber informiert, wer die Band zuerst entdeckt hatte. Es wird überprüft, ob sie ihren Wurzeln treu geblieben ist und durch den Erfolg nicht auf korrupte Weise vom Mainstream beeinflusst wurde.<sup>84</sup> Diesbezüglich lassen sich zum einen Verbindungen zum Rock und dessen Einstellung zu kommerziellen Medien herstellen. Zum anderen greift hier Appens Modell der „Soziokulturellen Authentizität“.<sup>85</sup> Mit zunehmender Popularität steigt nämlich auch die Gefahr des sogenannten *sell-out*, ein Begriff, der laut David Hesmondhalgh die Aufgabe politischer und ästhetischer Verpflichtungen für finanziellen Gewinn bedeutet.<sup>86</sup>

Fonarows Beschreibung der Sichtweise der Indie-Kultur auf den Mainstream schließt an die negativen Konnotationen, die mit dem Mainstream einhergehen, an. Doch woher kommt diese ablehnende Einstellung? Wie aus den bisherigen Zuschreibungen des Begriffs hervorgegangen ist, scheint ein dem Mainstream zugeordnetes Produkt von einem breiten Publikum konsumiert zu werden. Laut Frith eignet man sich Populärmusik nicht nur an, sondern nimmt sie sogar in Besitz. So ‚besitzt‘ ein Fan einen ausgewählten Song mitsamt der Performance und dem:der Performenden. Durch diesen Prozess wird Musik zu einem Teil der eigenen Wahrnehmung und Identität.<sup>87</sup> Wenn dem

so ist, verliert Musik, die Teil des Mainstream wird, ihr Alleinstellungsmerkmal. Sie ist dann nicht mehr nur Besitz von jenem Fan, sondern auch von vielen anderen Zuhörenden. Das kann nicht nur der jeweiligen Musik die Besonderheit rauben, sondern auch jenem Fan, da dieser das Gefühl bekommt, nun nur mehr einer von vielen Konsumierenden zu sein. Dieses Dilemma lässt sich auch gut bei Songs, die vom Independent- in den Mainstream-Status wechseln, beobachten.

## 4.2 MAINSTREAM ALS MASSENKULTUR

Möglicherweise ist ein anderer Grund für das negative Bild des Mainstream historisch bedingt. Die Sicht auf den Mainstream geht laut Pilipets und Winter auf die Kritik an Massenkulturen zurück. Sie beschreiben Massenkultur als eine sich kaum verändernde Waren- und Unterhaltungsproduktion ohne Kreativität, mit Konsument:innen ohne eigenständiges Denken oder Anspruch auf authentische Erfahrung.<sup>88</sup> Die Definition von Kaspar Maase ist weniger wertend gehalten, wenn er Massenkultur mit „Waren, Dienstleistungen und Aktivitäten, die in modernen Industriegesellschaften der Unterhaltung und Vergnügung vieler dienen“<sup>89</sup> zusammenfasst. In den modernen kapitalistischen Industriegesellschaften wird Massenkultur als Synonym für Populäre Kultur und Alltagskultur genutzt. Maase geht es bei der Auseinandersetzung mit dem Terminus nicht um die Benennung einer „Menge kultureller Güter und Angebote mit bestimmten gemeinsamen Eigenschaften“,<sup>90</sup> sondern vor allem um die Verfahrensweise mit kulturellen Angeboten für ein breites Publikum. Für Konsument:innen der Massenkultur zähle in erster Linie ihr Vergnügen. Marktrelevant seien demnach Durchsetzungsvermögen gegenüber harter Konkurrenz, der profitbringende Verkauf und das Gewinnen eines Publikums. Publika stellen dabei unabhängig von ihrer Größe eine Masse dar, da sie aufgrund gemeinsamer Vorlieben gebildet werden.<sup>91</sup>

Trotz Kritik kann nicht geleugnet werden,

---

83 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 62ff.

84 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 64f.

85 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 43.

86 Hesmondhalgh, „Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre“, S. 36.

87 Vgl. Frith, „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 267.

---

88 Vgl. Pilipets/Winter, „Mainstream und Subkulturen“, S. 285.

89 Maase, „Massenkultur“, S. 48.

90 Ebd.

91 Vgl. ebd., S. 48f.

dass Massenkultur neben der ökonomischen Bedeutung maßgeblich zur Lebensführung der heutigen Gesellschaft beiträgt. Tatsächlich ist man sich inzwischen bewusst geworden, dass Massenkultur gewissermaßen als Kern einer Gemeinkultur fungiert, der beinahe alle Mitglieder der Gesellschaft unabhängig von Status und Bildungsniveau angehören. Diese Einsicht könnte auch zum Überwinden des Dualismus zwischen der aufgeklärten Hochkultur und der abgestumpften, antikulturellen Massenkultur beitragen.<sup>92</sup> Daran anschließend gibt es auch Sichtweisen, die ein optimistisches Bild des Mainstream darstellen und kulturellem Elitedenken und einer Gleichsetzung von Mainstream und Massenunterhaltung abweisend gegenüberstehen. Vielmehr kann durch die Gewöhnlichkeit und alltägliche Bedeutung Mainstream in einer gemeinsamen Populärkultur sogar als komplette Lebensart verstanden werden. Dazu wird besonders der „lebensstilorientierte [...] Aufführungscharakter des Mainstream-Pop sowie seine performative Fähigkeit, in der Wiederholung von kulturellen Stilen, Bedeutungen und Praktiken immer wieder aufs Neue den Zeitgeist zu treffen“<sup>93</sup> geschätzt. Durch die „Alltäglichkeit des Populären [...] bei einer gleichzeitigen Diversifizierung popkultureller Stile und kommerzieller Konsumangebote“ gilt der Mainstream als „eine von Widersprüchen gekennzeichnete Dimension von Transformation und Vermischung.“<sup>94</sup>

### 4.3 MAINSTREAM ALS SUBKULTUR

Völlig konträr zur vielgetätigten Aussage vom ‚Mainstream als Massenkultur‘ steht Grossbergs Ansatz: „[T]he mass audience of pop, the mainstream of style, is the postmodern subculture.“<sup>95</sup> Mainstream mit seinen Major-Unternehmen und seiner großen Zuhörerschaft als postmoderne Subkultur zu beschreiben, mag zunächst vielleicht etwas abwegig klingen. Doch nicht nur Grossberg, auch Tom Holert und Mark Terkessidis behandeln subkulturelle Entwicklungen des Mainstream. Die Wissenschaftler bauen ihre Argumentation auf Mythen auf, die mit bestimmten

kulturellen Feldern in Verbindung gebracht werden. So stehen Pop oder Rock für Jugend, Dissidenz und Weiterentwicklung. Solche Mythen sind zwar heutzutage nicht mehr so präsent, doch es wird immer noch an ihnen festgehalten – so auch in Großbritannien, wo der Versuch, „den Mainstream selbst subversiv zu unterwandern und so zu verändern“<sup>96</sup> zur Erhaltung der Dissidenz beigetragen hat. In den USA hingegen ist mit dem Underground<sup>97</sup> eine sich vom Mainstream abgrenzende Minderheit entstanden. Der Mainstream konnte laut Holert und Terkessidis erst durch Nirvanas Smells like teen spirit an diese Subkultur anknüpfen. „Die ganze Nation der USA konnte sich plötzlich mit ‚alternativen‘ Rebellenkulturen identifizieren und dafür im Reservoir der subkulturell produzierten Zeichen des ‚Underground‘ aus dem Vollen schöpfen.“<sup>98</sup> Der Mainstream zeigte sich nun selbst als Minderheit. Die Bands des Underground wurden zur Generation X verallgemeinert und als eigensinnig und rebellisch charakterisiert. Aus diesen Eigenschaften wurden bedeutende Marktsegmente und ein neuer Mittelpunkt der Konsumkultur kreierte. Auch außerhalb der Vereinigten Staaten wurde der Mainstream als Minderheit verkauft. Elemente aus Subkulturen wurden von der Gesellschaft übernommen und in den Mainstream eingebettet.<sup>99</sup>

### 4.4 AUTHENTIZITÄT IM MAINSTREAM

Gemäß dem vorherrschenden Bild der Gesellschaft über den Mainstream wäre es wohl naheliegend, der Authentizität im Mainstream keinen hohen Stellenwert zuzusprechen. Es gibt mit Sicherheit einige Künstler:innen in der heutigen Musikindustrie, bei denen vorwiegend auf andere Eigenschaften als auf jene einer authentischen Performance geachtet wird. Doch trotz aller Faktoren, die für eine unauthentische, inszenierte Mainstream-Musik sprechen, bleibt auch dort die Authentizität von Bedeutung. Denn gesellschaftliche Bedürfnisse werden auch von den Verantwortlichen hinter

---

92 Maase, „Massenkultur“, S. 52, 55.

93 Pilipets/Winter, „Mainstream und Subkulturen“, S. 285.

94 Ebd.

95 Grossberg, „The Politics of Music“, S. 151.

---

96 Holert/Terkessidis, „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“, S. 5f.

97 Vgl. Bennett/Guerra (Hrsg.), *DIY Cultures and Underground Music Scenes*.

98 Holert/Terkessidis, „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“, S. 6.

99 Ebd., S. 5ff.

der Massenmusik-Maschinerie wahrgenommen. In einer schnelllebigen Zeit voller Unsicherheit sehnt sich die Gesellschaft nach etwas Echtem. Darauf reagiert die Musikindustrie, indem sie strategisch versucht, Künstler:innen oder Performances authentischer darzustellen. Dies geschieht beispielsweise durch MTV-Unplugged-Konzerte,<sup>100</sup> bei denen durch die reduzierte Besetzung mehr Nähe zum Publikum hergestellt werden soll. Eine weitere Möglichkeit für mehr Verbindung zu Fans stellen Social-Media-Plattformen dar, auf denen Stars ihren Follower:innen Einblicke in ihren ‚persönlichen‘ Alltag gewähren. Die Bemühung des Mainstream um einen authentischen Ausdruck ist jedoch nicht erst eine Entwicklung des 21. Jahrhunderts. Bereits in den Zeiten, in denen der Mainstream zur Subkultur werden wollte, implizierte dies den Wunsch nach Authentizität. Genau dies thematisieren Holert und Terkessidis in einem der zu Beginn angeführten Mythen, die mit dem Mainstream einhergehen. Er handelt von einem:einer jungen Musiker:in, der:die eine Band gründet. Die Band gilt als authentisch, bis sie vom Mainstream entdeckt wird. Doch die Authentizität entschwindet dem Mainstream und taucht abermals bei anderen unbekanntem Künstler:innen auf.<sup>101</sup> Es scheint, als ob Authentizität von Anfang an ein Phänomen gewesen ist, das den Subkulturen zugeschrieben und vom Mainstream vergeblich angestrebt wurde. Mit Künstler:innen wie Nirvana kann ihm dies zumindest für eine gewisse Zeit gelingen.

Doch wie sinnvoll ist es überhaupt, anhand von Kriterien wie der Authentizität Musik entweder dem Mainstream oder einer Subkultur zuzuordnen und somit eine klare Trennung dieser zu evozieren? Grossberg zufolge lassen sich Mainstream und Subkultur nicht ohne Weiteres unterscheiden, sondern haben fließende Grenzen.<sup>102</sup> Tatsächlich ist Musik vielfältiger in produktionstechnischer und ästhetischer Hinsicht geworden, wodurch sich eher brüchige Unterscheidungsgrade statt festgelegter Bedingungen ergeben. So, wie sich mittlerweile die Genre-Bezeichnung Pop/Rock konstituiert hat, scheinen sich auch die Merkmale von Mainstream und Independent immer mehr zu vermischen

und die Haltung gegenüber der gegengestellten Kultur zu lockern. Durch die Schnelllebigkeit der heutigen Generation wird es schwer, Bedürfnisse und Interessen im Voraus für einen langen Zeitraum festzulegen. Dies ist jedoch auch nicht notwendig, denn wie Christoph Jacke in seinem Aufsatz „John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige: Subkulturen und Jugendstile“ erkannt hat: „Kulturindustrie ist nicht *per se* eindimensional, durchstandardisiert, opportunistisch und hedonistisch. Genauso ist Subkultur nicht *per se* authentisch, subversiv, widerständlerisch.“<sup>103</sup> Doch wie reagiert die Gesellschaft heutzutage auf Indie-Künstler:innen, die von einem Major-Label einen Plattenvertrag angeboten bekommen? Sind die Grenzen mittlerweile so fließend, dass so ein Wechsel kaum mehr wahrgenommen wird? Diesen Fragen soll im folgenden Kapitel anhand eines Fallbeispiels nachgegangen werden.

## 5. DAS FALLBEISPIEL MAX GIESINGER

Als Praxisbeispiel für diese Arbeit wurde der deutsche Popsänger Max Giesinger gewählt, da sich anhand seiner Person und Karriere sowohl Aspekte der Indie-Mainstream-Debatte als auch der Authentizität betrachten lassen. Dies hängt einerseits mit seinem aus musikindustrieller Sicht ungewöhnlichen Karriereweg und andererseits mit seiner Aktualität im deutschen Pop-Business zusammen.

### 5.1 MUSIKALISCHER WERDEGANG

Das „Phänomen Max Giesinger“,<sup>104</sup> „einer der erfolgreichsten deutschen Popmusiker“,<sup>105</sup> „heute nicht mehr aus der deutschen Musikbranche wegzudenken“<sup>106</sup> – dies sind nur drei Beispiele aus der umfangreichen medialen Berichterstattung über den eben genannten Musiker. Sie zeigen, dass Giesinger das geschafft hat, wovon viele Musiker:innen ihr Leben lang träumen – den

---

100 Vgl. Schölzel, „MTV Unplugged. Ein Erfolgsgarant?“.

101 Vgl. Holert/Terkessidis, „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“, S. 5.

102 Vgl. Grossberg, „The Politics of Music“, S. 147.

---

103 Jacke, „John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige“, S. 146.

104 Yüce, „Das Phänomen Max Giesinger“.

105 Krenz, „Max Giesinger im Interview“.

106 „Max Giesinger: Er stand kurz davor, alles aufzugeben“.

großen Durchbruch. Der Weg dorthin verlief jedoch nicht linear: Angefangen mit ersten musikalischen Erfahrungen in der Kindheit, bewarb sich Giesinger 2011 an der Popakademie Baden-Württemberg in Mannheim. Obwohl er Teil des Band-Förderprogramms Bandpool war, schaffte er die Aufnahmeprüfung zum Studium nicht. Im selben Jahr entschloss sich der Musiker zur Teilnahme an der ersten Staffel der Castingshow *The Voice of Germany*, in der er im Finale den vierten Platz belegte. Nach der Show ging Giesinger auf seine erste Deutschland-Tournee. Nachdem der von *The Voice of Germany* verursachte Hype abgeflacht war und der Musiker sich aufgrund von Meinungsverschiedenheiten über die Zusammenarbeit von seinem damaligen Plattenlabel trennte, stand der mittlerweile 31-Jährige an einem Tiefpunkt seiner Karriere. Mit einem Ziel vor Augen nahm Giesinger jedoch eine andere Möglichkeit wahr und startete 2014 eine Crowdfunding-Kampagne zur Finanzierung seines ersten Albums. Der benötigte Geldbetrag wurde innerhalb von 24 Stunden erreicht und so entstand, unterstützt durch die Rent-A-Record-Company, das Album *Laufen Lernen*. Zwei Jahre später stand Giesinger bei dem Plattenlabel BMG Rights Management unter Vertrag. Mittlerweile hat er vier Alben veröffentlicht, darunter Single-Auskopplungen wie *80 Millionen*, die dem Musiker Chartplatzierungen, Preise und Medienpräsenz verschafften.<sup>107</sup>

## 5.2 VOM INDEPENDENT ZUM MAINSTREAM

Auf den ersten Blick scheint Giesinger auch vor seinem Durchbruch nicht unbedingt einen typischen Indie-Künstler darzustellen. Zieht man die in Kapitel 3 angeführten, offensichtlich mit der Indie-Kultur assoziierten Merkmale heran, so müsste er dafür eher gemeinsam mit anderen Musiker:innen als Band bekannt sein und nicht als Solokünstler,<sup>108</sup> in englischer Sprache singen und über einen etwas roheren Sound verfügen. Von diesen Tatsachen und dem damals noch nicht vorhandenen Plattenvertrag bei BMG jedoch

---

<sup>107</sup> Vgl. „Max Giesinger“, VIP.de; „Max Giesinger“, ProSieben.

<sup>108</sup> Giesinger tritt zwar in den Medien als Solokünstler auf, wird aber bei seinen Konzerten von seiner Band begleitet. Es ist zu einem Großteil dieselbe Band, die auch vor dem Durchbruch an seiner Seite war.

abgesehen, lassen sich durchaus (auch am jetzigen Punkt seiner Karriere) Charakteristika der Independent-Kultur feststellen.

Vor dem Hintergrund, dass Giesinger durch *The Voice of Germany* bereits der Öffentlichkeit bekannt war und durch seinen Vertrag mit einem Plattenlabel zumindest einen Fuß in der Tür des (Mainstream)-Musikbusiness hatte, spiegelt der Entschluss, sich dennoch von diesem Plattenlabel und den Vorstellungen musikindustrieller Autoritäten zu distanzieren, das Streben nach persönlicher und musikalischer Unabhängigkeit sowie Selbstentfaltung und damit die Werte des Independent wider. Giesinger ist zwar in keiner Band, spielt aber das für die Indie-Kultur bedeutendste Instrument, die Gitarre. Des Weiteren ist die textliche Ebene auffallend, die sich nicht nur mit oberflächlichen gesellschaftlichen Themen beschäftigt. Giesingers Lyrics haben meist autobiografische, selbstreflektierende Hintergründe, behandeln beispielsweise Trennungen oder Familiensituationen. Letzteres bezieht sich konkret auf die Erfolgssingle *Wenn sie tanzt*: Jenes Lied hat der Sänger seiner Mutter gewidmet, womit auch eine persönliche und nachvollziehbare Verbindung zwischen Musiker und Musik hergestellt werden kann. Es handelt von einer alleinerziehenden Mutter und den Aufgaben, mit denen sie unter diesen Umständen täglich konfrontiert ist. Kommentare zu diesem Song verdeutlichten, wie viele Frauen sich durch den textlichen Inhalt angesprochen fühlten.<sup>109</sup> Auch die Devise der Einfachheit wird in Giesingers Songs, die formtechnisch kaum Auffälligkeiten aufweisen, umgesetzt.

## 5.3 DIE GIESINGER-BÖHMERMANN-DEBATTE

Trotz jener Indie-Assoziationen ist davon auszugehen, dass zum heutigen Zeitpunkt kaum jemand den Sänger dem Independent zuordnet. Vielmehr lässt sich aus dem gesammelten Material über Giesinger eine Kategorisierung in den Mainstream herauslesen. Das liegt zum einen an seiner momentanen Position in der deutschen Musikbranche und der medialen Präsenz, andererseits auch an kritischen und in vielen Fällen

---

<sup>109</sup> Vgl. Text-Bauer, „Wenn sie tanzt“; Bunjes, „Max Giesinger: ‚Songs nicht beliebig“.

negativen Beiträgen zu seiner Person. Dabei lässt Giesingers Laufbahn durchaus Sympathie zu: ein junger, ambitionierter Singer/Songwriter, der schon in der Jugend nichts als Musik machen wollte, sein Glück auf mehreren Wegen versuchte, Rückschläge und Vorurteile kassierte und erst spät die Belohnung in Form eines Plattenvertrags und Verkaufserfolgen bekam. Sollte es als Zuhörer:in nicht einfacher sein, sich mit jemandem, dessen Weg kurvig und steinig war, identifizieren zu können als mit jemandem, der praktisch über Nacht zum größten Stern am Pophimmel aufstieg? Vermutlich, doch um über solche Fakten überhaupt Kenntnis erlangen zu können, müsste vorausgesetzt werden, dass jene:r Zuhörer:in sich auf tieferer Ebene mit dem:der Künstler:in beschäftigt. Ein Großteil der Gesellschaft bevorzugt jedoch fertig vorbereitete Informationen in ansprechender Aufmachung. So überrascht es nicht, dass man bei Recherchen zu dem Namen „Max Giesinger“ unweigerlich auf ein Video des deutschen Satirikers Jan Böhmermann stößt. Das Video trägt den Titel „Eier aus Stahl: Max Giesinger und die deutsche Industriemusik“ und wurde im April 2017 für das Neo Magazin Royale auf der Plattform YouTube veröffentlicht.<sup>110</sup>

Folgende Ausführungen sind dem etwa 20-minütigen Videoausschnitt auf YouTube entnommen. Wie der Titel schon verrät, rechnet Böhmermann in diesem Video mit der deutschsprachigen (Pop)-Musikindustrie ab. Er verwendet Giesinger als Paradebeispiel für die (in seinen Augen) verheerende Entwicklung der Popmusik und als Projektionsfläche für Vorwürfe, die auch auf Giesingers Branchekolleg:innen zutreffen würden. Seine Kritik bezieht sich vor allem auf die Texte der Musiker:innen, die er als oberflächlich, austauschbar und leer empfindet. Im Fall Giesinger wirft er diesem vor, vorzugeben, die Songs selbst zu schreiben, obwohl er ein Team hätte, das jenen Prozess für ihn erledige und nebenbei noch für eine große Anzahl anderer Popmusiker:innen tätig sei. Sänger wie der 31-Jährige würden Böhmermann zufolge ihre Anliegen zu vage formulieren, damit sie ja nicht als Angriffsfläche dienen könnten und blieben dabei lieber unpolitisch und nur an ihrem Erfolg interessiert.

Das *NEON* Magazin von Stern.de bringt die Wirkung des Videos treffend auf den Punkt:

„Es zeigt, wie schnelllebig das Leben in der Öffentlichkeit ist. Gestern warst du noch der Held der Massen und heute bist du der Buhmann der Nation. [...] Im Fall von Max Giesinger heißt das: Echo-Nominierter, einer der Newcomer der deutschen Popszene – und plötzlich kommt Jan Böhmermann um die Ecke und verklickert den Leuten: Seine Musik ist völlig belanglos.“<sup>111</sup>

Böhmermanns Aussagen boten reichlich Material für Redakteur:innen, Kritiker:innen oder Leser:innen, sich Bestätigung für ihre Abneigung gegen den (deutschen) Mainstream einzuholen. Infolge seien auch viele Interviews mit Giesinger geführt worden, um seine Meinung zu den Vorwürfen zu erfahren. Verschiedenen Gesprächsaufzeichnungen konnte man zunächst eine relative Gelassenheit des Sängers zu dem Thema entnehmen. Immerhin stelle Böhmermann ihn als „Galionsfigur des deutschen Pop“<sup>112</sup> dar, was für Giesinger eine Bekräftigung seines Erfolgs sei.<sup>113</sup> Zwei Aussagen gab es aber doch, die dem Musiker offensichtlich zugesetzt hatten und bezüglich derer er die Recherchearbeit des Satirikers bemängelte. Zum einen wird die Darstellung als Marionette von Plattenfirmen genannt:

„Ich hatte ja fünf, sechs Jahre gekämpft, bis irgendetwas passiert ist. Die erste Platte habe ich mit Hilfe meiner Fans aufgenommen, ich bin also alles andere als eine Marionette von Plattenfirmen. Die großen Labels kamen erst hinzu, als die Platte bereits aufgenommen und fast fertig war.“<sup>114</sup>

Zum anderen weist Giesinger die Kritik an seinem Songwriting zurück:

---

111 Weiß, „Max Giesinger und das Böhmermann-Dilemma“.

112 Haase, „Max Giesinger im Interview“.

113 Vgl. ebd.

114 Ebd.

---

110 Vgl. ZDF Magazin Royale: „Eier aus Stahl“, 00:01–22:11.

„Ich verstelle mich nicht. [...] ich schreibe sie mit, gebe die Themen mit rein, mache ganz viele Melodien. Das komplett aberkannt zu bekommen, nachdem man 200 Stunden im Studio saß, hat mir schon etwas wehgetan.“<sup>115</sup>

Neben Artikeln, die Böhmermanns Kritik wiedergaben oder bestätigten, gab es auch welche, die seine Aussagen hinterfragten bzw. durch Interviews Giesinger selbst richtigstellen ließen. So schrieb die *Krone* zusammenfassend:

„Im ausführlichen Gespräch mit der ‚Krone‘ offenbarte sich, dass der nur scheinbar farblose Sänger ein politisches Gewissen hat, sich Gedanken über seinen eigenen Auftritt in der Öffentlichkeit macht und ihn das Reisen und neue Kulturen auch als Mensch und Musiker weiterbringen.“<sup>116</sup>

Auf der Seite KOR.G.com wird beteuert, dass der Musiker durch seine Songs zwar leicht einem Stereotypen zuzuordnen sei, Schubladendenken Giesinger aber nicht gerecht werde.<sup>117</sup> Auch die *Hessisch Niedersächsische Allgemeine* sieht einen Unterschied zwischen Giesinger und seinen Kolleg:innen vor allem aufgrund seiner durchwachsenen Karrierelaufbahn.<sup>118</sup> Sie findet indessen auch:

„Doch die massive Kritik und dass man den Begriff Belanglosigkeit im Popmusikzirkus vor allem mit seinem Namen verbindet, hat offenbar bei Max Giesinger auch etwas verändert. Seine neue Musik klingt nachdenklicher, authentischer, reflektierter, nicht banal, und die Songs hören sich nicht mehr alle so ähnlich an – natürlich gibt es noch Worthülsen und es ist auch immer noch Mainstream-Pop.“<sup>119</sup>

In dieser Passage stecken einige interessante Aspekte. Sie zeigt zunächst das vielleicht größte ‚Problem‘ für Giesinger, das sich durch Böhmermanns Video ergeben hat, nämlich die Verbindung von Belanglosigkeit mit dem Namen des Musikers. Denn ungeachtet der Wahrheit des Inhalts bleiben solche Assoziationen vielen Musikhörenden gern im Gedächtnis. Darüber hinaus verdeutlichen die Folgen des Videos laut Giesinger, wie wenig teilweise in journalistischen Bereichen recherchiert werde und wie schnell Falschinformationen verbreitet würden, ohne dass die Konsumenten dies hinterfragten.<sup>120</sup> Mindestens ebenso aufschlussreich ist hierbei der letzte Satz des Zitats. Die Charakterisierung der neuen Songs von Giesinger implizieren allesamt Zuschreibungen, die gleichermaßen innerhalb der Indie-Musik verwendet werden. Im gleichen Satz ist jedoch auch die Rede von „Worthülsen“ und „Mainstream-Pop“.<sup>121</sup> Genau dies unterstreicht einen wesentlichen Punkt der Indie-Mainstream-Debatte, nämlich denjenigen der Unklarheit über die Abgrenzung von Independent zum Mainstream und umgekehrt. Das Beispiel Giesinger bestätigt, dass diese Grenzziehung schwer zu realisieren ist. Es zeigt, dass ein:e Musiker:in auch nach einem Plattenvertrag bei einem Major-Label noch Elemente der Indie-Kultur in seinem:ihrem Auftreten und seiner:ihrer Musik enthalten und trotzdem als beliebig, als belanglos, als Mainstream kritisiert werden kann. Der Terminus Mainstream steht nach wie vor in einem schlechten Licht – das ist eine Schlussfolgerung, die sich aus der Böhmermann-Giesinger-Debatte ziehen lässt. Es soll in diesem Artikel nicht gefragt werden, ob Böhmermanns Vorwürfe gerechtfertigt sind oder nicht. Das lässt sich auch nicht beantworten, da Musikgeschmäcker bekanntlich verschieden sind und jede:r Konsument:in individuell entscheiden darf, welche Musik er:sie als bedeutungslos und oberflächlich oder als tiefgründig und authentisch empfindet. Ebenso sei dahingestellt, ob Popmusik überhaupt den Anspruch haben muss, sich gesellschaftskritisch und politisch zu äußern. Es geht vielmehr

115 „Abrechnung mit deutscher Musik“.

116 Fröwein, „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“.

117 Vgl. „Max Giesinger. Der Ernstzunehmende“.

118 Vgl. Yüce, „Das Phänomen Max Giesinger“.

119 Yüce, Art. „Das Phänomen Max Giesinger“.

120 Vgl. Haase, „Max Giesinger im Interview“. Zur Kritik am (Massen-)Journalismus vgl. bspw. auf YouTube Rezo ja lol ey, „Die Zerstörung der Presse“; Der Dunkle Parabelritter, „Verbreitet WELT rechtsextreme Propaganda“ sowie in der Literatur Löffelholz/Rothenberger (Hrsg.), *Handbuch Journalismustheorien*; Wernicke, *Lügen die Medien?*.

121 Yüce, „Das Phänomen Max Giesinger“.

darum, dass Böhmermann mit seiner Kritik an Giesinger und an der deutschen Musikindustrie gleichzeitig auch den Mainstream verurteilt. Dies ist eine Gegebenheit, die für Musizierende aus dem Werdegang von Independent zu Mainstream resultiert. Indie-Künstler:innen bekommen vermutlich nur innerhalb ihrer Szene Feedback, Mainstream-Künstler:innen stehen hingegen deutlich mehr in der Öffentlichkeit und können von der Masse zwar gefeiert, aber genauso angeprangert werden. Dabei ist es doch in gewisser Weise paradox, dass gerade jene Musik, die – so ist zumindest mein Eindruck – vom Großteil der Gesellschaft konsumiert wird, besonders kritisiert und banalisiert wird. Denn es ist eine Tatsache, dass sich der Mainstream, in welchem negativem Licht er auch stehen mag, so gut verkauft wie keine andere Musikrichtung. Selbst wenn eine subkulturelle Musik derart erfolgreich wäre, würde sie letztendlich selbst zum Mainstream werden. Es ist also ein ewiger Kreislauf, den es zu akzeptieren gilt. Anstatt Mainstream also als Massenkultur zu verteufeln, könnte er vielmehr als Alltagskultur gesehen werden.

## 5.4 AUTHENTIZITÄT BEI MAX GIESINGER

Eine Zuschreibung scheint von Independent- und Mainstream-Konsument:innen hierbei gleichermaßen erwartet zu werden: Authentizität. Im Hinblick auf Giesinger konnten bereits erste Eindrücke diesbezüglich in der Auseinandersetzung mit Indie-Elementen gewonnen werden. Als Ausgangspunkt für das Auftreten und die Bedeutung von Authentizität bei dem Musiker dient eine Frage, die schon zu Beginn dieser Arbeit aufkam: Lässt sich Authentizität messen? Diese Frage soll mithilfe des Modells von Appen beantwortet werden.

Giesinger hat einen turbulenten Karriereweg hinter sich, ist nun aber erfolgreicher denn je. Auch wenn der Ruhm bei ihm nicht über Nacht kam, bringen sein Erfolg und der damit einhergehende Leistungsdruck Herausforderungen mit sich. Giesinger ist sich der Notwendigkeit des richtigen Umgangs mit seiner aktuellen Situation bewusst: „Einer meiner größten Ansprüche ist es, trotz des aktuellen Erfolgs im Kern ein guter Mensch zu sein, der das zu schätzen weiß und nicht

zur Diva wird.“<sup>122</sup> Schließlich braucht das Publikum jemanden, mit dem es sich identifizieren kann und auch will. Daher sei es für Giesinger bei seinen Konzerten laut einem Interview bei *Bäckstage* oberste Priorität, zu seinem Publikum eine Verbindung und Nähe aufzubauen. Dies werde durch die wachsende Reichweite schwieriger. Das Publikum dürfe nie das Gefühl bekommen, dass ein:e Musiker:in nur eine einstudierte Show spielt. Der Sänger versuche daher immer wieder, persönliche und spontane Augenblicke zu schaffen.<sup>123</sup> Es lassen sich hier Aspekte der „Persönlichen“<sup>124</sup> sowie der „Soziokulturellen Authentizität“<sup>125</sup> erkennen. Giesinger scheint sich selbst und seinem Publikum trotz seines Durchbruchs treu zu bleiben. Die „Persönliche Authentizität“ und die „Soziokulturelle Authentizität“ gleichermaßen zu bedienen, kann unter Umständen schwierig werden, wenn man sich einerseits weiterentwickeln und andererseits stets mit seinem Ursprung identifizieren will. Giesinger mag dies bisweilen noch gelingen, mit steigendem Erfolg und Reichweite wird jenes Unterfangen vermutlich aber noch komplexer werden.

Ein authentischer Konzertauftritt kann unter anderem durch Merkmale der „Handwerklichen Authentizität“<sup>126</sup> und „Emotionalen Authentizität“<sup>127</sup> verstärkt werden, die im Fall von Giesinger miteinander verknüpft sind. Erstere korreliert vor allem mit Urheberschaft und von eigener Hand produzierter Musik. Betrachtet man Aufnahmen von Konzerten von Giesinger und seiner Band, wird deutlich, dass tatsächlich live und nur mit offensichtlich notwendigen technischen Hilfsmitteln wie Verstärkern oder einer PA-Anlage (*Public Address*) gespielt wird. Auch wenn Böhmermann etwas anderes behauptet, liegt die Urheberschaft der verwendeten Lieder bei Giesinger – gemeinsam mit seinem Team.<sup>128</sup> Mit diesem ist er nicht nur an den instrumentalen, sondern auch textlichen Entstehungsprozessen neuer Songs beteiligt. Hierbei gilt es immer zu bedenken, dass das, was

---

122 Fröweim, „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“.

123 Vgl. „Max Giesinger: ‚Für mich ist wichtig, dass man sich öffnet‘“.

124 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 42.

125 Ebd., S. 43.

126 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 44.

127 Ebd., S. 45.

128 Tatsächlich ist Giesinger auf seinen bisherigen vier Alben nur bei einem einzigen Song nicht als Co-Autor gelistet.

wir als authentisch hören, gar nicht in einem idealen oder unbedachten Zustand existieren kann, da es bereits durch die technologischen und ökonomischen Bedingungen seiner Produktion bestimmt ist.<sup>129</sup> Giesinger jedenfalls werde dabei vom Leben oder von Menschen, „die über den Tellerrand“<sup>130</sup> schauen, beeinflusst. Für ihn seien persönliche Berührungspunkte essenziell:

„Aber ich stehe doch ganz anders auf der Bühne, wenn ich von meiner eigenen Geschichte singe. Auch bei Interviews will ich was erzählen können. Deswegen soll bei mir jede Zeile so persönlich wie möglich sein. Jeder Song soll gelebt sein. Sonst ist es nur ein netter Text, aber ich hab’ keinen Bezug dazu.“<sup>131</sup>

Damit verbunden ist das Singen in deutscher Sprache. Vielleicht hätte Böhmermann Giesinger nicht so viel negative Aufmerksamkeit geschenkt, wenn dessen Songs auf Englisch geschrieben worden wären. Doch Giesinger empfinde die Textkomponente als so wichtig, dass er den Inhalt nur in seiner Muttersprache zufriedenstellend authentisch vermitteln könne.<sup>132</sup> In all diesen Aussagen spiegelt sich die emotionale Authentizität wider, die besonders durch persönliche Erfahrungen und einen autobiografischen und unmittelbaren Ausdruck gekennzeichnet ist.

Abschließend soll nun auf die Frage nach der Messung von Authentizität zurückgekommen werden. Wie mithilfe des Fallbeispiels gezeigt wurde, ist es möglich, mittels eines Modells authentische Indizien in dem Sinn zu messen, dass durch ein Modell eine bereits feststehende Struktur und damit Bedingungen geschaffen wurden, anhand derer Authentizität projiziert werden kann. Zuschreibungen der Authentizität können also erkennbar gemacht und gegliedert werden. Anstatt sich nur auf die Anzahl authentischer Merkmale zu fokussieren, dient ein Modell wie jenes von Appen der gleichzeitigen Zuordnung und Organisation jener Merkmale. Hierdurch wiederum lassen sich im

Sinne einer diskursiven Authentizität Parameter wie beispielsweise verschiedene Facetten von Authentizität miteinander vergleichen und in ein Verhältnis setzen.

## 6. SCHLUSSGEDANKEN UND AUSBLICK

Die Argumentation dieses Aufsatzes baut darauf auf, sich der Diskursivität von Authentizität, Independent und Mainstream zu jeder Zeit bewusst zu sein und trotzdem zu versuchen, ein möglichst umfassendes Verständnis der Begriffe zu erlangen. Aus diesem Grund wurden jene Forschungsgegenstände aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, welche unter anderem historische, gegenwärtige oder ästhetische Aspekte umfassten. Außerdem wurde auf die Relevanz der Authentizität in allen genannten Debatten aufmerksam gemacht. Im Fallbeispiel sollten vorher besprochene Entwicklungen und Charakteristika in der Praxis zusammengeführt werden.

Die Ausarbeitung der Fragestellung hat manche Vorannahmen bestätigt, aber auch neue Erkenntnisse gebracht. Die Auseinandersetzung mit dem historischen Hintergrund und gesellschaftlichen Entwicklungen schuf eine weitreichende Basis für das Verständnis aktueller Diskurse über die behandelten Begriffe. Je tiefer in die Materie eingedrungen wurde, desto mehr Zusammenhänge konnten zwischen den einzelnen Gegenständen erkannt werden: So wurden Ähnlichkeiten in Bezug auf musikalische Aspekte, Haltung, Ästhetik und Zuschreibungen von außen zwischen Independent und Rock sowie Mainstream und Pop ersichtlich. Zudem offenbarte das Fallbeispiel, dass sich in der Musik wie in der Einstellung eines derartig im Mainstream verorteten Künstlers dennoch eine Anzahl an Elementen der Indie-Kultur finden lassen. Dies zeigt abermals, wie schwierig es ist, zwischen Mainstream und Independent klare Grenzen zu ziehen.

Die Bearbeitung des Fallbeispiels konnte zudem eine neue Erkenntnis zum Authentizitätsbegriff liefern: Authentizität ist eng verknüpft mit unserem Hintergrundwissen über eine Musik oder Musizierende. Im Fall von Giesinger heißt dies, dass er bei alleinigem Anhören seiner in den Charts erfolgreichen Songs vermutlich sofort dem

---

129 Vgl. Frith, „Video Pop. Picking up the Pieces“, S. 130.

130 Fröwein, „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“.

131 Wolff, „Als Kind hab’ ich das alles erlebt“.

132 Vgl. Fröwein, „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“.

Mainstream und der von Böhmermann so kritisierten Popmusik-Industrie zugeordnet werden würde. Dem entsprechenden Bild der Gesellschaft über den Mainstream zufolge bedeutet dies einen niedrigeren Grad an Authentizität. Vor dem Hintergrund des Wissens über den untypischen Karriereweg aber wird die gesamte Person Giesinger in ein anderes Licht gerückt und in diesem Zusammenhang klingen möglicherweise auch die Songs authentischer. Das wiederum weist darauf hin, dass es – nicht nur, aber zu einem großen Anteil – von der Person hinter der Musik abhängt, welcher Authentizitätsfaktor der Musik zugeschrieben wird. Dieser Umstand zeigt indessen auch, dass den mächtigsten Part im Kampf um Authentizität immer der:die Rezipient:in innehat. Die Musiker:innen selbst haben nur bis zu einem gewissen Grad einen Einfluss auf ihre öffentliche Darstellung, die meist vor allem durch Medien wie Zeitschriften oder Radio und musikin-dustrielle Institutionen geformt wird. Wie diese Darstellung schlussendlich von Rezipient:innen wahrgenommen und interpretiert wird, können jedoch auch die Medien und die Musikindustrie nicht mit Sicherheit wissen. Die Konsument:innen einer Musik sind diejenigen, die entscheiden, wie viele und welche Informationen sie zu einem Song und dessen Interpret:in sammeln und welche Auswirkungen jene Informationen – oder auch das Nicht-Vorhandensein von Informationen – auf ihr subjektives Empfinden haben.

Solche Gedanken lassen sich unendlich weiter-spinnen und ausweiten. In weiterführenden Forschungen zu Authentizität in Mainstream und Independent könnte beispielsweise der Fokus auf die eben genannte Bedeutung der Rezipient:innen für Authentizitätskonstruktionen und etwaige dabei auftretende genrespezifische Unterschiede gerichtet werden. Eine weitere Möglichkeit bestünde darin, sich noch genauer mit historischen Bedingungen der beiden Szenen auseinander-zusetzen, was eine Darstellung der Geschichte der Musikindustrie sowie interdisziplinäre Zugänge aus der Soziologie oder den Cultural Studies bedeuten würde. Da in dieser Arbeit nur Authentizität in Bezug auf Musik behandelt wurde, ließe sich auch die Authentizität weiterführend in einem erweiterten, feldübergreifenden Kontext analysieren und miteinander vergleichen. Authentizität mag zwar nur ein Konstrukt unserer Gesellschaft sein, doch sie ist vor allem in der Musik, aber auch in

anderen Disziplinen als Bewertungskriterium und Identifikationsfaktor von starker Präsenz und von großer Relevanz. Um ein Verständnis diskursiver Begriffe zu erlangen, ist eine umfangreiche Auseinandersetzung mit diesen erforderlich. Jedoch ergeben sich daraus häufig Erkenntnisse, die nicht nur für einen kleinen Bereich der Wissenschaft, sondern für die Gesellschaft im alltäglichen Leben bedeutend sein können.

## KATRIN KAISER

hat an der Kunstuniversität Graz das Masterstudium Musikologie mit dem Schwerpunkt „Jazz und Populärmusik“ im Oktober 2022 abgeschlossen. Während des Studiums konnte sie neben ihrer Tätigkeit als studentische Mitarbeiterin am Institut für Musikästhetik ihr Interesse einerseits am Schreiben über Musik und andererseits am Musikveranstaltungsbereich in Praktika im Musikverein für Steiermark und beim Pfinxt'n Festival vertiefen. Seit 2020 ist sie als freie Mitarbeiterin im Musikverein für Steiermark als Programmheft-Autorin tätig und war Teil der Redaktion des 2023 erschienenen Jubiläumshftes zur 15-jährigen Intendanz des Generalsekretärs. Auch nach dem Studium blieb Katrin ihren bereits während der Studienzeit gebildeten Interessen rund um Musiksoziologie auf gewisse Weise treu, indem sie momentan als Assistentin der Geschäftsführung im Ezazi Musik Salon arbeitet und ein Praktikum beim Austrian International Storytelling Festival absolviert. Eine Rückkehr an die Universität für ein weiterführendes Doktorat schließt sie nicht aus. Der vorliegende Artikel basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Über ihre Motivation, einen Artikel bei StiMMe einzureichen, meint Katrin:

„Ich finde, dass die Idee, Studierenden eine Plattform für ihre Arbeiten zu bieten, einen Mehrwert für die gesamte Musikwissenschaft bringt. Angehende Musikwissenschaftler:innen bekommen so die Möglichkeit, schon früh in die Welt des Publizierens hineinzuschnuppern und können selbst neuen Input für musikwissenschaftliche Fachbereiche liefern.“

## LITERATURVERZEICHNIS

von Appen, Ralf: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* (= Texte zur populären Musik 4), Bielefeld: transcript 2007.

Ders.: „Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne“, in: *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*, hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2013, S. 41–69.

Bennett, Andy/Guerra, Paula (Hrsg.): *DIY Cultures and Underground Music Scenes* (= Routledge Advances in Sociology), London: Routledge 2020.

Campbell, Colin: *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, London: Writersprintshop 2005.

Diaz-Bone, Rainer: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie* (= Forschung Soziologie 164), Leverkusen: Leske + Budrich 2002.

Doehring, André: „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit. Der Independent-Diskurs in Musikzeitschriften“, in: *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*, hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2013, S. 97–118.

Eisewicht, Paul/Grenz, Tilo: *„Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“. Über die „Indies“* (= Wissenschaftliche Reihe 5), Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag 2010.

Fonarow, Wendy: *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown, NJ: Wesleyan University Press 2006.

Frith, Simon: „Rock and the Politics of Memory“, in: *The 60s without Apology*, hrsg. von Sohnya Sayres u. a., Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 1984, S. 59–69.

Ders.: „Art Ideology and Pop Practice“, in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, hrsg. von Cary Nelson/Lawrence Grossberg, Urbana, IL/Chicago, IL: University of Illinois Press 1988, S. 461–475.

Ders.: „Video Pop. Picking up the Pieces“, in: *Facing the Music* (= Pantheon guides to popular culture), hrsg. von dems., New York, NY: Pantheon Books,

1988, S. 88–130.

Ders.: „Towards an Aesthetic of Popular Music“, in: *Taking Popular Music Seriously* (= Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), hrsg. von dems., Farnham u. a.: Ashgate Publishing 2007, S. 257–273.

Ders.: *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Abingdon/New York, NY: Routledge 1992.

Ders./Horne, Howard: *Art into Pop*, Abingdon/New York, NY: Routledge 1987.

Grossberg, Lawrence: „The Politics of Music. American Images and British Articulations“, in: *Canadian Journal of Political and Social Theory* 11/1–2 (1987), S. 144–151.

Hesmondhalgh, David: „Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre“, in: *Cultural Studies* 13 (1999), S. 34–61.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark: „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“, in: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, hrsg. von dems., Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv 1996, S. 5–19.

Jacke, Christoph: „John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige: Subkulturen und Jugendstile“, in: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, hrsg. von Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Tanja Thomas, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 138–155.

Knaller, Susanne: „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hrsg. von Susanne Knaller/Harro Müller, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Kruse, Holly: „Subcultural identity in alternative music culture“, in: *Popular Music* 12 (1993), S. 33–41.

Löffelholz, Martin/Rothenberger, Liane (Hrsg.): *Handbuch Journalismustheorien*, Wiesbaden: Springer VS 2016.

Maase, Kaspar: „Massenkultur“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 48–56.

Mager, Tino: *Schillernde Unschärfe. Der Begriff der Authentizität im architektonischen Erbe*, Berlin/Boston, MA: De Gruyter 2016.

Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, Milton Keynes/Philadelphia, PA: Open University Press 1990.

Moore, Allan: „Authenticity as Authentication“, in: *Popular Music* 21 (2002), S. 209–223.

Mungham, Geoff: „Youth in pursuit of itself“, in: *Working Class Youth Cultures*, hrsg. von Geoff Mungham/Geoff Pearson, London: Routledge & Kegan Paul 1976, S. 82–104.

Peters, Sebastian: *Ein Lied mehr zur Lage der Nation. Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag 2010.

Pilipets, Elena/Winter, Rainer: „Mainstream und Subkulturen“, in: *Handbuch Popkultur*, hrsg. von Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner, Stuttgart: J. B. Metzler/Springer 2017, S. 284–293.

Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Spira, Theodor: „Zum Wesen des Puritanismus“, in: *Anglia* 59 (1935), S. 404–413.

Thompson, Edward Palmer: *The Romantics. England in a Revolutionary Age*, New York, NY: The New Press 1997.

Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press 1995.

Vormehr, Ulrich: „Independents“, in: *Handbuch der Musikwirtschaft*, hrsg. von Rolf Moser/Andreas Scheuermann, Starnberg/München: Joseph Keller 31994, S. 111–118.

Wernicke, Jens: *Lügen die Medien? Propaganda, Rudeljournalismus und der Kampf um die öffentliche Meinung*, Frankfurt am Main: Westend 2017.

Wicke, Peter: „Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs“, in: *Was ist Pop? Zehn Versuche*, hrsg. von Walter Grasskamp/Michaela Krützen/Stephan Schmitt, Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 115–139.

Winship, Michael P.: Hot Protestants. A History of Puritanism in England and America, London: Yale University Press 2019.

## AUDIOVISUELLE QUELLEN

Der Dunkle Parabelritter: „Verbreitet WELT rechtsextreme Propaganda?“, veröff. am 05.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ewEf8yfzZ-RO&t=18s>, letzter Zugriff: 15.07.2023.

Rezo ja lol ey: „Die Zerstörung der Presse“, veröff. am 31.05.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=hkncijUZGKA>, letzter Zugriff: 15.07.2023.

ZDF Magazin Royale: „Eier aus Stahl: Max Giesinger und die deutsche Industriemusik | NEO MAGAZIN ROYALE“, veröff. am 06.04.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=nFfu2xDJyVs&t=933s>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

## INTERNETQUELLEN

„Abrechnung mit deutscher Musik. Max Giesinger von Böhmerrmanns Kommentaren verletzt“, in: Spiegel online (22.11.2018), <https://www.spiegel.de/kultur/musik/max-giesinger-von-jan-boehmermanns-komentaren-verletzt-a-1239964.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Max Giesinger“, <https://www.prosieben.at/stars/star-datenbank/max-giesinger>, ProSieben, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Max Giesinger“, <https://www.vip.de/vips/max-giesinger-t11049.html>, VIP.de, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Max Giesinger. Der Ernstzunehmende“, in: KORG (01.07.2018), <https://www.korg.com/de/features/artists/2018/070105/>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Max Giesinger: Er stand kurz davor, alles aufzugeben“, in: BUNTE.de (2018), <https://www.bunte.de/stars/star-interviews/max-giesinger-er-stand-kurz-davor-alles-aufzugeben.html>, letzter Zugriff: 20.11.2019. Wiederhergestellte Version vom 04.10.2019: <https://web.archive.org/web/20191004074502/https://www.bunte.de/stars/star-interviews/max-giesinger-er-stand-kurz-davor-alles-aufzugeben.html>, letzter Zugriff:

20.12.2023.

„Max Giesinger: ‚Für mich ist wichtig, dass man sich öffnet‘. Interview mit Max Giesinger“, in: Bäckstage. Eine Frage der Perspektive (09.12.2018), <https://www.xn--bckstage-0za.ch/music/interviews/max-giesinger-%C2%ABf%C3%BCr-mich-ist-wichtig-dass-man-sich-%C3%B6ffnet%C2%BB>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Repertoire & Charts“, <https://www.musikindustrie.de/wie-musik-zur-karriere-werden-kann/musikindustrie-in-zahlen/repertoire-charts-2021>, Bundesverband Musikindustrie, letzter Zugriff: 20.12.2023.

Bunjes, Thomas: „Max Giesinger: ‚Songs nicht beliebig‘“, in: Kieler Nachrichten (03.04.2019), <https://www.kn-online.de/Nachrichten/Kultur/Max-Giesinger-sieht-beim-Interview-in-Kiel-seine-Songs-nicht-als-beliebig>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Fröwein, Robert: „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“, in: Kronen Zeitung (29.11.2018), <https://www.krone.at/1815429>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Haase, Maximilian: „Max Giesinger im Interview: ‚Ich hatte drei, vier Jahre lang den totalen Durchhänger‘“, in: Kölnische Rundschau (12.03.2018), <https://www.rundschau-online.de/kultur/max-giesinger-der-saenger-spricht-im-interview-ueber-seine-karriere-jan-boehmermann-und-seinen-neuen-job-bei-the-voice-kids-310765>, letzter Zugriff: 15.07.2023.

Krenz, Janna: „Max Giesinger im Interview: ‚Ich darf jetzt nicht scheitern‘“, in: Gala (26.11.2018), <https://www.gala.de/lifestyle/film-tv-musik/max-giesinger-im-interview---ich-darf-jetzt-nicht-scheitern--21956436.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Schölzel, Alexander: „MTV Unplugged. Ein Erfolgsgarant?“, in: delamar (o. D.), <https://www.delamar.de/musikbusiness/mtv-unplugged-30026/>, letzter Zugriff: 20.12.2023.

Text-Bauer: „Wenn sie tanzt: Die neue Single von Max Giesinger“, in: hitchecker.de (16.09.2016), <https://www.hitchecker.de/news/musik/item/2025-max-giesinger-wenn-sie-tanzt-news.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Weiß, René-Pascal: „Max Giesinger und das Böhmermann-Dilemma. Entweder geliebt oder gehasst“, in: NEON (20.11.2018), <https://www.stern.de/neon/feierabend/max-giesinger-und-das-boehmermann-dilemma---geliebt-und-gehasst-8436962.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

[tazit%C3%A4t](#), letzter Zugriff: 20.07.2023.

Wolff, Thomas: „Als Kind hab’ ich das alles erlebt“, in: Echo (18.05.2017), [https://www.echo-online.de/lokales/darmstadt/als-kind-hab-ich-das-alles-erlebt\\_17900849](https://www.echo-online.de/lokales/darmstadt/als-kind-hab-ich-das-alles-erlebt_17900849), letzter Zugriff: 21.05.2023.

Yüce, Maja: „Das Phänomen Max Giesinger: Was ihn und seine Popmusik so erfolgreich macht“, in: Hessisch Niedersächsische Allgemeine (09.12.2018), <https://www.hna.de/kultur/max-giesinger-ist-wohl-groesste-phaenomen-unter-deutschen-popsaengern-ngz-10831281.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

## DIGITALE LEXIKONARTIKEL

Art. „Authentizität“, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Authentizit%C3%A4t>, letzter Zugriff: 20.07.2023.

Art. „independent“, in: Langenscheidt Online Wörterbücher, <https://de.langenscheidt.com/englisch-deutsch/independent>, letzter Zugriff: 13.07.2023.

Art. „Mainstream“, in: Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/mainstream>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Art. „mainstream“, in: Vocabulary.com, <https://www.vocabulary.com/dictionary/mainstream>, letzter Zugriff: 13.07.2023

Pormann, Emily: Art. „Mainstream“, in: Urban Dictionary, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mainstream>, letzter Zugriff: 13.07.2023.

Stangl, Werner: Art. „Authentizität“, in: Online Lexikon für Psychologie & Pädagogik, <https://lexikon.stangl.eu/32849/authentizitaet>, letzter Zugriff: 20.07.2023.

Universität Leipzig/Sächsische Akademie der Wissenschaften/InfAI: Art. „Authentizität“, in: Wortschatz Leipzig, [https://corpora.uni-leipzig.de/de/res?corpusId=deu\\_news\\_2022&word=Authen-](https://corpora.uni-leipzig.de/de/res?corpusId=deu_news_2022&word=Authen-)

# **MUSIKAUSWAHLMETHODEN MUSIKMEDIZINISCHER STUDIEN**

## **EINE ANALYSE ANHAND VON STUDIEN MIT DEM PARAMETER HERZFREQUENZ**

**VON LUCA MATSUKAWA**

### **ABSTRACT**

Die Existenz des Einflusses von passivem Hören von Musik (Musikmedizin bzw. rezeptiver Musiktherapie) auf die Herzfrequenz ist ein umstrittenes Thema der Forschung. Ein möglicher Grund (von vielen) für die uneindeutige Evidenzlage ist die Musikauswahl. Um diese Hypothese zu überprüfen, werden 34 Studien auf die Methodik der Musikauswahl hin untersucht. Die Ergebnisse der Untersuchung umfassen: Musik wird häufig anhand kulturell und sozial begründeter Normen ausgewählt, die als universell gültig wahrgenommen werden, es aber nicht sind. Der Einfluss der subjektiven Musikperzeption und -rezeption wird nicht ausreichend berücksichtigt. Eine zusätzlich erkannte Problematik ist die uneindeutige Beschreibung der Musikauswahl.



# 1. EINLEITUNG

Der Einfluss von Musik auf die Herzfrequenz (HF) interessiert die Forschung bereits lange: Dokumentierte wissenschaftliche Experimente existieren seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert.<sup>1</sup> Forschende beschäftigten sich vielfach mit dem Thema, insbesondere bezogen auf das Thema der Musikmedizin<sup>2</sup>, welches die in der vorliegenden Arbeit untersuchte Form der therapeutischen Intervention ist. Doch bleibt eine eindeutige Antwort auf die zugrundeliegende Frage aus: Existiert ein Einfluss und falls ja, in welcher Art? Von den für die vorliegende Arbeit untersuchten 34 Studien kommen 47 %<sup>3</sup> zu dem Ergebnis, dass Musik keinen signifikanten Einfluss auf die HF hat, 53 % kommen zum gegenteiligen Ergebnis. Ob Musik die HF erhöht, reduziert oder dies je nach musikalischen Eigenschaften unterschiedlich ist, bleibt ebenfalls umstritten (s. Tab. 1). Zusätzlich existiert die Hypothese, dass Synchronisierungseffekte zwischen dem Tempo der Musik und der HF existieren.<sup>4</sup>

Erhöhend	Reduzierend	Erhöhend/Reduzierend
9 %	32 %	6 %

Tabelle 1: Anteile der untersuchten Studien in Bezug auf die Auswirkungen von Musik auf die HF

Der nachweisbare Einfluss sowie die Art der Beeinflussung ist für die klinische Praxis relevant: Der wissenschaftliche Dienst des Deutschen Bundestags beschreibt Musiktherapie – ohne dabei zwischen aktiver und rezeptiver Form zu unterscheiden – als etablierte Maßnahme in psychiatrischen

Kontexten, da 41 % aller befragten psychiatrischen Fachkliniken und „circa ein Drittel“<sup>5</sup> aller Abteilungspsychiatrien in Allgemeinkrankenhäusern diese standardmäßig anbieten. Des Weiteren sieht Alina Diel Musiktherapie auch in anderen Einrichtungen als etabliert an (unter anderem in Rehabilitationseinrichtungen, geriatrischen Zentren und palliativmedizinischen Einrichtungen).<sup>6</sup> Für einige Krankheitsbilder und therapeutische Situationen aus den genannten Bereichen liegen im Rahmen von S3<sup>7</sup>-Leitlinien Empfehlungen zu musiktherapeutischen Maßnahmen vor.<sup>8</sup> Anwendungszahlen für weitere somatische Krankheitsbilder sind schwer einschätzbar, da keine statistischen Daten dazu vorliegen. Gwendolyn R. Watkins schreibt 1997: „[...] controversy regarding the use of music as a therapeutic intervention still exists as evidenced by the limited acceptance and use of music therapy as a nursing intervention“.<sup>9</sup> Eine cursorische Suche in den S3-Leitlinien innerhalb passender<sup>10</sup> Krankheitsbilder oder Therapiesituationen lässt erkennen, dass sich die Haltung zu musiktherapeutischen Interventionen inzwischen nicht maßgeblich verändert hat; sie werden entweder nicht erwähnt oder wegen mangelnder Evidenz nicht empfohlen. Beispielhaft seien die *S3-Leitlinie zur kardiologischen Rehabilitation*<sup>11</sup> und zur *Komplementärmedizin in der Behandlung von onkologischen PatientInnen* genannt.<sup>12</sup> Bei fehlender Erwähnung oder Empfehlung in Leitlinien liegt die Vermutung nahe, dass musikmedizinische Interventionen höchstens in Einzelfällen angewandt werden.

1 Vgl. Mentz, *Die Wirkung akustischer Sinnesreize*, S. 584–595.

2 Der Begriff Musikmedizin wird in der vorliegenden Arbeit in Abgrenzung zum Begriff Musiktherapie verwendet, da diese Differenzierung in der Fachliteratur zunehmend gängig wird. Vgl. bspw. Shultis, *Effects of Music Therapy vs. Music Medicine*, S. 7; Bradt u. a., „The impact of music therapy versus music medicine“, S. 1261–1271; Diel, *Bedarfsermittlung von begleitender Musiktherapie*, S. 7. Musiktherapie umfasst ein breites Feld an therapeutischen Methoden, durchgeführt von ausgebildeten Musiktherapeut:innen. Musikmedizin umfasst einen Teilbereich dieser Methoden: das Applizieren von passivem Musikhören bei Patient:innen als Methode zum Erreichen bestimmter therapeutischer Ziele ohne zwingende Anwesenheit einer musiktherapeutisch ausgebildeten Person. In manchen Publikationen wird synonym rezeptive Musiktherapie als Terminus verwendet.

3 Innerhalb der vorliegenden Arbeit sind Prozentzahlen immer auf ganze Ziffern gerundet. Den Prozentzahlen zugrunde liegt die Rechnung, dass eine Studie gerundet 2,94 % aller 34 Studien entspricht.

4 Vgl. Watkins, „Music Therapy“, S. 46f.; Chlan, „Effectiveness of a music therapy intervention on relaxation and anxiety“, S. 170.

5 Deutscher Bundestag, *Verankerung von künstlerischen Therapien im Gesundheitssystem*, S. 11.

6 Vgl. Diel, *Bedarfsermittlung von begleitender Musiktherapie*, S. 13. Diel differenziert in dieser Aussage nicht zwischen aktiver und rezeptiver Musiktherapie, definiert sie einige Seiten vorher allerdings (vgl. ebd., S. 7f.). So kann davon ausgegangen werden, dass sie beide Formen impliziert.

7 S3 entspricht der höchsten Qualitätsstufe einer methodischen Entwicklung von Leitlinien.

8 Vgl. bspw. Höglinger u. a., „Parkinson-Krankheit, S2k-Leitlinie, 2023“, S. 514f.; Deutsche Gesellschaft für Palliativmedizin e. V., *Erweiterte S3-Leitlinie Palliativmedizin für Patienten mit einer nicht-heilbaren Krebserkrankung*, S. 376.

9 Watkins, „Music Therapy“, S. 43.

10 Gemeint sind Krankheitsbilder und/oder Therapiesituationen, die innerhalb der für die vorliegende Arbeit untersuchten Studien beschrieben werden.

11 Vgl. Deutsche Gesellschaft für Prävention und Rehabilitation von Herz-Kreislaufkrankungen e. V.: *S3-Leitlinie zur kardiologischen Rehabilitation (LL-KardReha) im deutschsprachigen Raum Europas. Deutschland, Österreich, Schweiz (D-A-CH)*.

12 Vgl. Deutsche Krebsgesellschaft, *S3-Leitlinie Komplementärmedizin in der Behandlung von onkologischen PatientInnen*.

Bei einer relativ großen Zahl an durchgeführten Studien – im Rahmen der Recherche für die vorliegende Arbeit wurden insgesamt 116 experimentelle Studien mit konkretem Themenbezug sowie mehrere Meta-Analysen gefunden – stellt sich die Frage, warum die Evidenzlage so unklar ist. Methodische Probleme liegen als Vermutung nahe. Manche dieser Probleme sind schnell erkennbar, denn viele Faktoren können die HF beeinflussen – von der Ruheposition, die bei einem solchen Experiment meist eingenommen wird, über die An- bzw. Abwesenheit eines Therapierenden<sup>13</sup> bis hin zu kardial wirksamen Medikamenten, die in vielen Experimentalsituationen appliziert werden müssen, um nicht das Patient:innenwohl zu gefährden.<sup>14</sup> In der Forschung wird ein Großteil dieser Probleme erkannt und methodisch kontrolliert, doch eine Schwierigkeit wird nur in einzelnen Studien rezipiert: Die Problematik der Musikauswahl. Aus diesem Grund blickt der Autor aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive auf die Thematik. Überprüft wird die Hypothese, dass einer der Gründe für die mangelhafte Evidenzlage der Umgang mit der Stimuluswahl ist, also unter anderem methodisch schwierige kategoriale Zuordnungen (wie z. B. eine Unterscheidung nach Genres wie Heavy Metal und Barock) und Vorstellungen von kulturell oder individuell unabhängigen, universell gültigen Rezeptionsmustern.

Ausschließliches Ziel dieser Arbeit ist es, darzustellen, wie die Stimuluswahl methodisch erfolgt, um auf Grundlage dieser Untersuchung Verbesserungsvorschläge zu machen. Ziel dieser Arbeit ist es explizit nicht die Validität einzelner Vorgehensweisen der Studien oder ihrer Ergebnisse grundsätzlich infrage zu stellen, auch wenn kritisch mit einzelnen Punkten umgegangen wird. Medizinisch Forschende haben eine Vielzahl an Faktoren zu berücksichtigen, bei denen musikwissenschaftliche Überlegungen gewiss eine untergeordnete Rolle spielen müssen. Außerdem können durch die Vielzahl an unterschiedlichen Fragestellungen<sup>15</sup>

und die große Menge an anderen beeinflussenden Faktoren grundsätzliche Aussagen über die Qualität einzelner Studienergebnisse kaum valide belegt werden. Ziel ist es außerdem nicht, die Implikationen einer belegten HF-Beeinflussung zu erörtern, das heißt, welche Aussagekraft die HF für zum Beispiel die Entspannung von Personen hat. Diese Diskussion würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Daher werden die einzelnen Fragestellungen der Studien nicht berücksichtigt und primär die Stimuluswahl untersucht.

## 2. METHODE

### 2.1 STUDIENSUCHE

Im folgenden Abschnitt wird beschrieben, mit welchen Methoden nach Studien gesucht wurde und anhand welcher Kriterien diese ex- bzw. inkludiert wurden. Die initiale Suche wurde mithilfe gängiger wissenschaftlicher Suchmaschinen durchgeführt: Google Scholar, Bielefeld Academic Search Engine (BASE) und APA PsycNet, die Suchmaschine der American Psychological Association für psychologische Forschungsfelder. Verwendete Schlagworte waren „music therapy“ und „heart rate“. Nachdem erste Studien erfasst waren, wurde mithilfe der Literaturverzeichnisse nach weiteren Studien gesucht (Schneeballverfahren).

Die letztendliche Auswahl der Studien kann nur eingeschränkt als repräsentativ gesehen werden, da im Rahmen der vorliegenden Arbeit keine randomisierte Selektion oder Verblindung stattfinden konnte. Vielmehr wurden die 40 zuerst gefundenen Studien inkludiert, von diesen wurden sechs nachträglich durch *a priori* festgelegte Kriterien ausgeschlossen. Hintergrund des nachträglichen Ausschlusses ist, dass manche der Kriterien erst nach Erlangen der Volltexte der Studien überprüft werden konnten. Durch die Inklusion der ersten 40 passenden Studien hat die Auswahl bis zu einem gewissen Grad den Charakter einer Stichprobe, doch potenziell gibt es verzerrende Faktoren. Zum Beispiel ist es denkbar, dass Autor:innen Methoden aus von ihnen zitierten Studien adaptieren, was zu einer Häufung von methodischen Fehlern führen kann.

---

13 Vgl. Bradt u. a., „Music interventions for improving psychological and physical outcomes in people with cancer“, S. 2.

14 Vgl. bspw. Dijkstra, „The effects of music on physiological responses and sedation scores“, S. 1037.

15 Häufig war die HF nur ein Teilaspekt der untersuchten Fragestellungen. Die Studien untersuchten z. B. den Einfluss auf *anxiety* oder die beruhigende Wirkung von Musik in Stress verursachenden klinischen Situationen. Die einzelnen Fragestellungen wurden wegen fehlender Relevanz für die vorliegende Arbeit nicht erfasst.

Daher müssen sich jegliche Aussagen, die im Zuge der vorliegenden Arbeit getroffen werden, auf die finale Auswahl von 34 Studien beziehen. Insgesamt wurden bis zum Abschluss der Recherche 116 Studien mit passenden Kriterien gefunden. Die Ausschlusskriterien umfassen:

1. Kein Zurverfügungstellen von Studienbeschreibungen im Volltext.
2. Anwendung von live aufgeführter Musik, da diese nicht exakt reproduzierbar und insofern die Stimulusgleichheit nicht garantiert ist.
3. Anwendung von Musik nur in Kombination mit anderen Therapieformen bzw. eine Auswertung, die nicht differenzieren lässt, welche Therapieform welchen Einfluss ausgeübt haben könnte. Dies umfasst zum Beispiel Studien, welche Musik mit visuellen Reizen kombinieren.
4. Aktives Musizieren der Testpersonen in der Experimentalsituation bzw. „Aktive Musiktherapie“.
5. Verfügbarkeit des Volltextes der Studie nur in anderen Sprachen als Englisch oder Deutsch.

## 2.2 TABELLENERLÄUTERUNGEN

Die 34 inkludierten Studien wurden auf bestimmte Merkmale hin untersucht. Diese Merkmale umfassen das Ergebnis der Studie bezüglich der Wirkung von Musik auf die HF, die Auswahlmethoden, die Beschreibung der ausgewählten Musikstücke, die für die Hypothesenprüfung relevanten Rahmenbedingungen der Musikwiedergabe sowie die Zahl und Charakteristika der Testpersonen. Nicht erfasst wurden wegen mangelnder Relevanz die einzelnen Fragestellungen der Studien (s. Ende Kap. 1). Im Folgenden sollen die einzelnen Spalten der Tabelle (s. Supplementum) erklärt und begründet werden.

Die Spalten 1 und 2 nennen Autor:innen und Publikationsjahr der Studien. Spalte 3 erfasst, ob ein Einfluss der Musik auf die HF nachweisbar war. Als bestätigt wird dieser angesehen, wenn

1. bei Studien mit Kontrollgruppe, die einer zu

Musik konträren Kondition unterlagen (z. B. Stille, „white noise“ oder „usual care“), der Unterschied der durchschnittlichen HF nach erfolgter Intervention zwischen den Gruppen statistisch signifikant war.

2. bei Studien ohne Kontrollgruppe bzw. mit einer Kontrollgruppe, die andere musikalische Parameter oder andere Testgruppen kontrolliert hat (z. B. Musiker:innen vs. musikalische Lai:innen oder „music“ vs. „music composition“), der Unterschied innerhalb einer Gruppe zwischen präinterventionellem und postinterventionellem Wert statistisch signifikant war.
3. bei Studien, die mit Herzratenvariabilitäts-Indices arbeiteten, eine statistisch signifikante Beeinflussung der high frequency component (HFC) bzw. low frequency component (LFC) bzw. HFC/LFC Ratio erkannt wurde. (Bei unterschiedlichen Testdesigns wurde wie bei 1. und 2. verfahren.)

Spalte 4 hält die Art der Beeinflussung fest (s. Tab. 1). Vier Studien verwenden ausschließlich die Herzratenvariabilität (HRV) statt der HF als Parameter (zwei Studien erfassen beides). Da aus der HRV keine Aussagekraft über eine Erhöhung oder Reduktion der HF gezogen werden kann, wurden in diesen Fällen die entsprechenden Zellen nicht ausgefüllt.<sup>16</sup>

Die Spalten 5 bis 7 beschäftigen sich mit den Methoden der Musikauswahl. Spalte 5 erfasst, welche Personengruppe (Forschende oder Testpersonen) die Auswahl getroffen hat, sowie gegebenenfalls welche methodischen Instrumente verwendet wurden. Nicht als valides methodisches Instrument anerkannt werden Kriterien

---

<sup>16</sup> Das menschliche Herz schlägt in kleinsten Zeitabständen gemessen (im Bereich von Millisekunden) nicht vollständig gleichmäßig. Die HRV gibt Auskunft über den Grad der Variabilität der Dauer zwischen zwei Herzschlägen. Häufig ist eine höhere HF mit einer geringeren HRV assoziiert, da aber viele Faktoren die HRV beeinflussen können, kann nicht grundsätzlich von diesem Zusammenhang ausgegangen werden. Die Aussagekraft der HRV und ihrer Indices in sonstigen Zusammenhängen ist umstritten, manche Wissenschaftler:innen vertreten die Meinung, dass eine hohe HRV ein Indikator für positive Outcomes bei kardialen Erkrankungen ist.

Vgl. hierzu Löllgen, „Herzfrequenzvariabilität“, S. A-2029-A2032; Weipert, *Frequenzanalyse der Herzratenvariabilität*, S. 6; Heathers, „Everything Hertz“, S. 12f.

wie Charakter oder Genre, da diese Zuordnungen subjektiv stärker gefärbt sind als messbare musikalische Parameter wie Dynamik, Tempo oder Rhythmik (s. Kap. 3.2).<sup>17</sup>

Spalte 6 versucht mit Termini des Autors der vorliegenden Arbeit zusammenzufassen, nach welchen Kategorien die Musikauswahl getroffen wurde. Maßgeblich für die Kategorisierungen „Nach Genre“<sup>18</sup> und „Nach Charakter“ sind die durch die Studienautor:innen zugeordneten Genres oder Charaktere der Musikstücke. Die Kategorie „Nach Genre“ wird appliziert, wenn die Autor:innen ein solches benennen oder Stücke erkennbar einem solchen zuordnen (etwa in der Gegenüberstellung zweier verschiedener Genres oder in der Auswahl mehrerer Stücke aus einem Genre.) Die Kategorie „Nach Charakter“ wird appliziert, wenn der Musik bestimmte Attribute zugeordnet werden wie etwa „calming“ oder „relaxing“.

Spalte 7 zitiert Beschreibungen der Musik durch die Autor:innen der einzelnen Studien. Diese Spalte soll genauer darstellen, in welchen Kategorien die Forschenden denken. Werden innerhalb der abschließenden Diskussion bestimmte musikalische Parameter als für die Manipulation der HF (möglicherweise) bedeutsam benannt, diese Parameter aber nicht innerhalb der methodischen Beschreibung erwähnt, wird davon ausgegangen, dass die Musik nicht anhand dieser Parameter ausgewählt wurde. Daher werden sie nicht in diesen Spalten aufgeführt.

Die Spalten 8 bis 11 beschreiben ausgewählte Musikstücke und ihre Eigenschaften. Spalte 8 erfasst, ob textbasierte Musik ausgeschlossen wurde. „Nicht explizit“ ist hinzugefügt, wenn

1. anhand der Stückbeschreibungen deutlich wird, dass keine textbasierte Musik ausgewählt ist, aber dies nicht explizit als Kriterium benannt wird.
2. die Musikbeschreibungen die Verwendung von textbasierter Musik suggerieren, dies aber nicht mit letzter Sicherheit bestätigt werden

---

17 Es muss erwähnt werden, dass auch spezifische musikalische Parameter subjektiven Schwankungen unterliegen (s. z. B. Kap. 4.5), doch ist anzuerkennen, dass ihre Validität höher ist als kategoriale Bezeichnungen wie ‚Genre‘ oder ‚Charakter‘.

18 Für nähere Erläuterungen und eine Diskussion des Genrebegriffs s. Kap. 3.2 und 3.3.1.

kann (z. B. bei fehlenden Stückbezeichnungen).

Spalte 9 erfasst, ob einzelne Stücke benannt werden und falls ja, wie viele. Spalte 10 führt die Stückbezeichnungen zitierend auf. Spalte 11 nennt gegebenenfalls das Vorhandensein von Tempoangaben zu den einzelnen Stücken.

Die Spalten 12 bis 15 beschreiben die Modalitäten der Musikwiedergabe: die Dauer der Wiedergabe einzelner Stücke sowie wie viele Stücke jede Testperson gehört hat (Sp. 12), die vollständige Interventionsdauer (Sp. 13),<sup>19</sup> die Angabe der genauen Ausschnitte aus den Stücken (Sp. 14) sowie welches Wiedergabemedium verwendet wurde (Sp. 15).

Die Spalten 16 bis 21 erfassen Angaben zu den Testpersonen der Studien: ihre Anzahl (Sp. 16),<sup>20</sup> ob musikalisch ausgebildete Personen ausgeschlossen wurden (Sp. 17), ob im Studiendesign Kontrollgruppen konzipiert waren und falls ja, welche Parameter kontrolliert wurden (Sp. 18), die Geschlechterverteilung (Sp. 19),<sup>21</sup> ob Minderjährige Zielgruppe der Studie waren (Sp. 20) und an welchem Ort die Studie durchgeführt wurde (Sp. 21). Die Angaben aus Spalte 21 werden erfasst, um Vermutungen über die kulturelle Zugehörigkeit der Testpersonen anstellen zu können. Diese Vorgehensweise ist angreifbar, da nicht davon ausgegangen werden kann, dass alle inkludierten Testpersonen sich dem Kulturraum zugehörig fühlen. Dennoch werden diese Vermutungen verwendet, um Kritik an möglichen Ergebnisverzerrungen durch kulturspezifische Rezeptionsgewohnheiten üben zu können. Notwendig ist diese Vorgehensweise, da in einem Großteil der Studien keinerlei Angaben zu diesem Sachverhalt gemacht wurden. Der Durchführungsort der Studie ist, wenn nicht im Fließtext der Studie explizit angegeben, von den universitären Zugehörigkeitangaben der Forschenden abgeleitet.

---

19 Vollständige Interventionsdauer bezeichnet die Zeit der Musikwiedergabe. Wenn in den Studien angegeben, wurden zusätzliche Zeiten abgezogen (wie etwa die für *Baseline*-Messungen der physiologischen Parameter beanspruchte Zeit oder etwaige Pausen).

20 Gemeint ist die Zahl der Testpersonen, welche die vollständige Experimentalphase durchlaufen haben und deren Werte analysiert wurden. Testpersonen, welche die Studienteilnahme vorzeitig abgebrochen haben, wurden nicht inkludiert.

21 Prozentzahlen, die der Autor der vorliegenden Arbeit errechnet hat, werden auf ganze Ziffern gerundet. Zitierte Prozentzahlen werden wie im Originaltext wiedergegeben.

In Spalte 22 werden alle gemessenen physiologischen Parameter festgehalten. Blutdruck, mittlerer arterieller Druck sowie Herz- und Atemfrequenz werden in ihren englischen Abkürzungen notiert (d. h. BP, MAP, HR bzw. RR). BP meint immer den systolischen und diastolischen Blutdruck, GSR ist die *galvanic skin response*. Blutinhaltsstoffe (Hormone, Zytokine, etc.) werden nicht erfasst. Alle weiteren physiologischen Parameter werden wie im Originaltext bezeichnet.

An dieser Stelle folgen Angaben zu generellen Notierungsarten innerhalb der Tabelle (s. Supplementum). Eckige Klammern kennzeichnen bei allen nicht klar zuzuordnenden Angaben Eintragungen des Autors der vorliegenden Arbeit. Anführungszeichen hingegen markieren wörtliche Zitate aus den Studien. Zwischen den Eintragungen „Nein“, „k. A.“ und „–“ muss differenziert werden. „Nein“ bezeichnet den Sachverhalt, dass Angaben zu der Frage gemacht werden (etwa die Existenz einer Kontrollgruppe), diese aber verneint wird. „k. A.“ wird eingetragen, wenn es keine Angaben zu der Frage gibt. „–“ wird notiert, wenn die entsprechende Zelle kontextuell bedingt nicht auszufüllen ist (z. B. die Art der Beeinflussung der HF, wenn keine Beeinflussung nachgewiesen wird). In Spalte 5 („Auswahlmethode I“) werden teilweise andere Studien als methodisches Vorbild für die Auswahl der Musik genannt. Diese werden nach dem folgenden Schema benannt: „[Name Autor:in]\_[Publikationsjahr]“. Vollständige bibliografische Angaben zu den Studien sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

Im folgenden Kapitel werden Anteile der Gesamtzahl der untersuchten Studien in Prozent genannt; eine Studie entspricht circa 2,94 %. Zur besseren Lesbarkeit werden die aus dieser Zahl gewonnenen Studienanteile auf ganze Ziffern gerundet, daher entspricht im Fließtext eine Studie 3 % aller Studien.

## 3. PROBLEMATIK DER MUSIKAUSWAHL

### 3.1 UNEINDEUTIGE BESCHREIBUNG DER MUSIKAUSWAHL

Dieser Punkt umfasst Probleme der wissenschaftlichen Methodik vieler der untersuchten Studien und hat Auswirkungen auf folgende Punkte: Die

Forschenden beschreiben ihre Musikauswahl in vielen Fällen nur uneindeutig; damit sind nicht die konkreten Methoden der Auswahl gemeint (diese werden regelmäßiger beschrieben), sondern die einzelnen Stückbezeichnungen, die als unabhängige Variable verwendet werden. 38 %<sup>22</sup> der untersuchten Studien nennen keine Stückbezeichnungen, eine Studie<sup>23</sup> (3 %) nennt nur einen Teil. In 59 % der Studien werden alle Stücke benannt, doch mit einer Ausnahme<sup>24</sup> fehlen detaillierte Angaben zu den Aufnahmen (Aufführende, Jahr der Aufnahme, etc.). Manche Studien machen Angaben zu Seriennummern der verwendeten Schallplatten oder CDs ohne weitere Details und überlassen es der eigenständigen Recherche, welche zusätzlichen Informationen dort zu finden sind<sup>25</sup> – eine Recherche, die sich gerade bei älteren CDs und Schallplatten schwierig gestalten kann. Anhand von Angaben zur Wiedergabedauer einzelner Stücke während des Experiments im Vergleich zur Wiedergabedauer derselben Stücke in kommerziellen Aufnahmen lässt sich ableiten, ob vollständige Stücke oder nur Exzerpte verwendet wurden. Sechs der 34 Studien (18 %) machen keine Angabe, wie lang die einzelne Stückwiedergabe dauert, obwohl sie einzelne Stücke erfasst haben; es ist nicht nachvollziehbar, ob sie vollständige Stücke abgespielt haben oder Exzerpte. Fünf Studien (15 %) machen keine Angaben zu verwendeten Ausschnitten der Musikstücke, obwohl die gewählten Stücke in ihrer Gesamtlänge zum Teil mehr als doppelt so viel Zeit in Anspruch genommen hätten. Studien, in denen nicht klar evaluierbar ist, ob die Stücke länger gedauert haben als die angegebene Wiedergabedauer – also Stücke, in denen die vollständige Aufführungsdauer nur ein bis zwei Minuten von der Wiedergabedauer im Experiment differiert – wurden in diese Prozentzahl nicht integriert; dies umfasst

---

22 Zur Reduktion des Fußnotenapparates werden aus der Tabelle (s. Supplementum) derivierte Prozentzahlen > 3 % nicht mit Fußnoten zu den einzelnen Studien versehen. Die Angaben sind anhand der Tabelle nachvollziehbar.

23 Vgl. Han u. a., „Effects of music intervention on physiological stress response and anxiety level“, S. 981.

24 Vgl. Bernardi u. a., „Dynamic Interactions [...] Supplement Material“, S. 1.

25 Vgl. Ellis/Brighouse, „Effects of Music on Respiration- and Heart-Rate“, S. 40; Zimny/Weidenfeller, „Effects of Music upon GSR and Heart-Rate“, S. 311; Iwanaga/Tsukamoto, „Effects of excitative and sedative music“, S. 289; Shultis, *Effects of Music Therapy vs. Music Medicine*, S. 44; Krumhansl, „An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology“, S. 340.

zusätzlich vier Studien (12 %). Eine Ausnahme ist die Studie von Carol Lynne Krumhansl: Sie definiert eine Spieldauer von drei Minuten ab Beginn der Stücke.<sup>26</sup>

Angaben zu den verwendeten Aufnahmen und zum verwendeten Exzerpt sind insbesondere wichtig, um Aufführungstempi nachvollziehen zu können; diese können je nach Interpret:in deutlich variieren. Alternativ können Angaben zum Tempo gemacht werden, doch nur in zwei Studien (6 %) wurde dies getan. 38 % der Studien nennen Tempo als Auswahlkriterium für die Musik, doch wird dabei häufig ein Tempobereich mit Unterschieden von bis zu 20 bpm definiert. Es ist davon auszugehen, dass eine Differenz von 20 bpm bei musikalischen Stücken enorme Charakterunterschiede ausmachen kann, die Angabe ist insofern zu unpräzise. Sheri L. Robb u. a. publizierten 2011 „Reporting Guidelines for Music-Based Interventions“ im *Journal of Health Psychology*. Zuletzt (Stand 01.01.2024) betrug der 5-Jahres-Impact-Factor dieses Journals 3,1.<sup>27</sup> Daten aus dem Zeitraum 2011/12, also kurz nach Veröffentlichung, waren nicht verfügbar. Als ein Maß für die Rezeption eines Journals – der Faktor gibt an, wie häufig ein in dieser Zeitschrift publizierter Artikel durchschnittlich innerhalb von fünf Jahren von anderen wissenschaftlichen Publikationen zitiert wird – ist dies ein recht geringer Faktor. Allerdings muss berücksichtigt werden, dass der Faktor mit höhergradiger Fachspezifität durch die kleinere wissenschaftliche Community ebenfalls sinkt. Insofern ist es als weiterer Beleg der geringen Reichweite wichtig zu erwähnen, dass die *Reporting Guidelines* auch in danach veröffentlichten Studien nicht berücksichtigt wurden. Robb u. a. verlangen zum Beispiel, dass Methoden zur Auswahl der Stücke explizit genannt oder Referenzen für Notenmaterial oder verwendete Aufnahmen gegeben werden. Diese *Reporting Guidelines* nennen viele wichtige Punkte, doch auch sie sind aus musikwissenschaftlicher Perspektive nicht vollständig. Das hat unterschiedliche Gründe: Die Autor:innen verlangen

1. keine Definition der Stückexzerpte.

2. keine Angaben zu musikalischen Hintergründen der Testpersonen. (Zur Relevanz dieses Punktes s. Kap. 3.6)
3. bei älteren Aufnahmen, deren Verfügbarkeit eventuell eingeschränkt sein kann, keine genaueren Angaben zu musikalischen Parametern der Stücke.<sup>28</sup>

Methodisch weniger relevant, dafür umso auffälliger sind Stückbezeichnungen, die aus musikwissenschaftlicher Perspektive unprofessionell ausfallen. Werkverzeichnis- oder Opusnummern werden trotz ihrer Existenz in 23 % der Studien nicht, in weiteren 12 % nur zum Teil angegeben. In einer Studie fehlen Angaben zum/zur Komponist:in.<sup>29</sup> Zwar lassen sich Vermutungen zu den gemeinten Stücken anstellen, den Ansprüchen wissenschaftlicher Dokumentation genügt dies jedoch nicht. Bezeichnend ist auch die fehlende Rezeption der Tatsache, dass das in 9 % aller Studien verwendete *Air on the G String* nicht von Johann Sebastian Bach stammt, sondern ein Arrangement durch August Wilhelmj ist;<sup>30</sup> keine der Studien gibt ihn als Komponisten an.

## 3.2 UMGANG MIT MUSIKALISCHEN KATEGORIEN

### 3.2.1 ZUR KATEGORISIERUNG VON MUSIK

Musik ist ein komplexes akustisches Phänomen mit einer Vielzahl an Parametern, die sich beständig ändern können, beispielsweise Tempo, Dynamik,<sup>31</sup> Tonhöhe, Tondauer, etc. Abgesehen von ihren rein akustischen Eigenarten besitzt sie ausgeprägte kulturelle und soziale Implikationen. Unterschiedlichste Musikinstrumente mit stark variablen Klangcharakteristika unterliegen verschiedensten kulturellen Konnotationen und subjektiven Assoziationen. Viele Begriffe zur Kategorisierung von Musik wurden im Laufe der Zeit entwickelt, wie beispielsweise ‚Stil‘, ‚Gattung‘, ‚Form‘, ‚Genre‘, etc. Das ‚Genre‘ hat sich im allge-

26 Vgl. Krumhansl, „An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology“, S. 340.

27 „Journal of Health Psychology“, Sage Journals.

28 Vgl. Robb u. a., „Reporting Guidelines for Music-Based Interventions“.

29 Vgl. Han u. a., „Effects of music intervention“, S. 981.

30 Vgl. Kolb, Art. „Wilhelmj, August“.

31 Dynamik meint in der vorliegenden Arbeit den „Einsatz verschiedene[r] Laut- bzw. Tonstärkegrade und -übergänge“. Ziegenrucker, *ABC Musik*, S. 228.

meinen Sprachgebrauch möglicherweise am meisten etablieren können, doch dieser und alle anderen Begriffe bleiben kritisierbar.<sup>32</sup> Es ist gesellschaftlich gängige Praxis Musik zu kategorisieren, ihr bestimmte Konnotationen oder soziale Zugehörigkeiten zuzuweisen;<sup>33</sup> doch letztendlich sind diese Ordnungsbemühungen bei der hohen Anzahl an Variablen zwischen Musikstücken oder innerhalb eines Musikstücks bei wissenschaftlicher Auseinandersetzung kritisch zu betrachten. Begriffe wie das musikalische ‚Genre‘ mögen für die Musikrezeptionsforschung interessant und für Alltagsgespräche tauglich sein – für wissenschaftlich notwendige Kategorisierungen sind sie nicht empfehlenswert. Diese grundsätzliche Annahme liegt den Punkten einiger der folgenden Unterkapitel zugrunde.

### 3.2.2 KATEGORIE ‚GENRE‘

„Heart-rate measurements showed a significant increase during techno-music and no significant changes during classical music.“<sup>34</sup> Das einleitende Zitat aus einer Publikation von Gilberto Gerra u. a. verdeutlicht exemplarisch die Problematik: Bestimmte ‚Genres‘ werden in Verbindung gebracht mit Veränderungen in physiologischen Reaktionen. Die zitierte Arbeit ist dabei kein Einzelfall: Das ‚Genre‘ wird als Kategorie zur Musikauswahl in 82 % der untersuchten Studien als ein Kriterium und in 26 % als einziges Kriterium verwendet. Wie bereits angedeutet, ist diese Kategorisierung angreifbar: Das ‚Genre‘ ist ein soziales Konstrukt, das durch rein musikalische Parameter kaum definierbar ist. Es stellt sich die Frage, warum im vorliegenden Text trotzdem derselbe Terminus verwendet wird. Dies hat zwei Gründe: Zum einen wird seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Begriff ‚Genre‘, gerade in der englischsprachigen Literatur, vor allem unter seinem kommunikativen Nutzen gesehen; als ein Begriff, der zwischen Kommunikator:innen und Rezipierenden Gültigkeit haben kann.<sup>35</sup> In diesem

Sinne benennen die Forschenden der untersuchten Studien die verwendete Musik innerhalb kulturell normierter Grenzen und kommunizieren so mit ihren Rezipierenden. Um diese Sinnebene zu wahren, wird der Terminus in der vorliegenden Arbeit verwendet. Zum anderen kategorisieren die Forschenden Musikgenres (vermutlich unbewusst) nach sozialen Zuordnungen. Nicht nur der musikalische ‚Stil‘ ist gemeint – ein Begriff, der den tatsächlich musikalischen Eigenschaften eines Stücks vielleicht nähersteht – sondern implizit finden sich soziale Zuordnungen in der jeweiligen Stückauswahl. Zum Beispiel werden in vier Studien Stücke der als extrem wahrgenommenen ‚Randscheinungen‘ der musikalischen Landschaft für experimentelle Zwecke gegenübergestellt: Diese Studien vergleichen Heavy Metal mit Barock bezüglich der Auswirkungen auf kardiale Messwerte miteinander;<sup>36</sup> diese Gegenüberstellung von implizit als gegensätzlich wahrgenommenen Genres ist anhand ihrer musikalischen Parameter nur schlecht zu begründen, finden sich doch Parallelen in Instrumentation, Tempo, Dynamik, etc. in beiden Genres. Die mutmaßliche Ursache für die wahrgenommene Gegensätzlichkeit liegt vielmehr in konstruierten sozialen Rezeptionsgemeinschaften: Heavy Metal als Musik jugendlicher Subkulturen<sup>37</sup> im Kontrast zu barocker Musik, die als Genre einer älteren und elitären Rezeptionsgemeinschaft wahrgenommen wird.<sup>38</sup> In den erwähnten vier Studien (Roque u. a., Amaral u. a., Da Silva u. a. und Ferreira u. a.) wird allerdings definiert, dass die verwendete Musik aus dem Barock stammt – eine zeitliche bzw. stilistische Eingrenzung,<sup>39</sup> die zum Beispiel bei Carol L. Shultis fehlt: Dort wird unter dem Begriff „traditional classical“ Musik aus unterschiedlichsten Stilen verwendet – von J. S. Bach über Giacomo

---

„Zur Validität von Musikgenres als Test-Items in der empirischen Musikgeschmackforschung“, S. 4. Unter diesem Aspekt des kommunikativen Nutzens wird im Folgenden auf das Setzen von Anführungszeichen zur Kennzeichnung der Kritisierbarkeit des Begriffs verzichtet.

36 Vgl. Roque u. a., „The effects of auditory stimulation with music on heart rate variability“, S. 960; Amaral u. a., „Musical auditory stimulation at different intensities and its effects“, S. 132; Da Silva u. a., „An exploration of heart rate response“, S. 132; Ferreira u. a., „Response of cardiac autonomic modulation“, S. 108.

37 Vgl. Eggeling, Art. „Heavy Metal. Geschichte“.

38 Vgl. Lehmann, „Mit Metal zu Mozart“, S. 1f.

39 Auf eine Erörterung der Problematik der Kategorisierung von Musik durch ihre Periodisierung wird an dieser Stelle aus Platzgründen verzichtet. Vgl. zu dieser Thematik bspw. Schloßberger, Geschichtsphilosophie, S. 27.

---

32 Vgl. Seidel/Leisinger, Art. „Stil“; Danuser, Art. „Gattung“; Kühn, Art. „Form“.

33 Vgl. Cian u. a., „The sound of social class. Do music preferences signal status?“, S. 963.

34 Gerra u. a., „Neuroendocrine responses of healthy volunteers to ‚techno-music‘“, S. 104.

35 Vgl. Samson, Art. „Genre. Genre and social practice“; Eggert,

Puccini bis hin zu Peter Warlock.<sup>40</sup> Eine Vielzahl anderer Studien (21 %) verwendet in ihren Musikbeschreibungen den Begriff „classical“, lässt aber durch fehlende Stückbezeichnungen oder ungenügende Beschreibungen keine Rückschlüsse auf die genaue stilistische Einordnung der Musikauswahl zu. Ähnliche Problematiken sind in anderen Genres zu finden (New Age, Jazz, Pop, etc.), doch verwenden überdurchschnittlich viele Studien teilweise (58 %) oder ausschließlich (15 %) klassische<sup>41</sup> Musik. Andere Genres finden weniger Verwendung (s. Tab. 2) – eine Problematik, die an anderer Stelle noch behandelt wird.

Zusammenfassend stellt sich das Kernproblem folgendermaßen dar: Wenn überhaupt, sind es konkrete musikalische Parameter wie Tempo oder Rhythmik, die relevante Faktoren für den Einfluss auf physiologische Reaktionen darstellen. Das Genre ist kein geeigneter Begriff als Kriterium für die Auswahl von Musik und sollte durch besser definierbare Parameter wie Tempo, Rhythmus und Dynamik ersetzt werden.

	Als eines von mehreren Genres	Als einziges Genre
(„western“) „classical“	58 %	15 %
„New Age“	18 %	3 %
„Easy-listening“	12 %	0 %
(„Country-“) „Western“	12 %	0 %
„Heavy metal“	12 %	0 %
„Jazz“	9 %	0 %
(„Male“/„female“) „Pop“	(3 %/3 %) 9 %	0 %
„Rock“	9 %	0 %
„religious“	6 %	0 %
„Folk“	3 %	0 %
„Swing“	3 %	0 %
„dodecaphonic“	3 %	0 %
„Techno“	3 %	0 %
„Rap“	3 %	0 %
„Hip Hop“	3 %	0 %
„Raga“	3 %	0 %
„western light music“	3 %	0 %
„chinese traditional music“	3 %	0 %
„chinese classical music“	3 %	0 %
„Children’s“	3 %	0 %

Tabelle 2: Anteile verwendeter Musik nach Genres

40 Vgl. Shultis, *Effects of Music Therapy vs. Music Medicine*, S. 44.

41 Für die vorliegende Arbeit wird der Terminus klassisch zur Bezeichnung von Musik verwendet, wenn die Autor:innen der Studien selbst diesen Begriff bzw. das englische Äquivalent „classical“ verwenden.

### 3.2.3 KATEGORIE ‚CHARAKTER‘

Viele Studien kategorisieren nach einem zugeordneten ‚Charakter‘<sup>42</sup> der Musik, etwa „calming“ oder „excitative“. Die Problematik dieser Zuordnungen ist auch Thema in Kapitel 3.3. Aus diesem Grund soll in diesem Abschnitt nur untersucht werden, wie die Forschenden methodisch mit der Auswahl nach Charakter umgehen; nähere Erörterungen zum Thema der Zuordnung finden sich im nachfolgenden Kapitel. Insgesamt 38 % der Studien treffen ihre Musikauswahl nach diesem Kriterium. Bei der Auswahl von Musikstücken mit dieser Methode existiert unter den Forschenden ein größeres Bewusstsein für ihre Kernproblematik: die Charakterisierung von Musik nach dem subjektiven Empfinden der Forschenden und die Übertragung dieser Empfindung auf die Testpersonen. Nur eine Studie von 1952 wählt Musik nach Charakter ohne methodisches Instrument aus,<sup>43</sup> alle anderen verwenden mehr oder minder valide Methoden, um die subjektive Charaktereinschätzung bestätigen zu lassen. Mehrere Studien betreiben großen Aufwand für diese Validierung: Krumhansl führte ein eigenes Experiment mit den Testpersonen durch, in dem getestet wurde, ob die *a priori* durch sie zugeordneten Emotionen von den Testpersonen ebenfalls empfunden wurden; das Experiment bestätigte dies.<sup>44</sup>

Makoto Iwanaga und Maki Tsukamoto ließen die Testpersonen die „activity“ der Musik auf einer 7-Punkte-Skala einschätzen und evaluierten so ihre Kategorisierung der Stücke nach „excitative“ und „sedative“.<sup>45</sup> George H. Zimny und Edward W. Weidenfeller ließen 59 Studierende ihre Einschätzung der Stücke bestätigen, benennen aber keine konkrete Methodik, wie sie diese Einschätzung erworben haben.<sup>46</sup> Dianne Smolen u. a. forderten die Testpersonen auf, für sie entspannende Musik auszuwählen („to select the type of music that would normally relax them“<sup>47</sup>), doch die vorherige Auswahl der konkreten Stücke erfolgte nach ihrem eigenen Ermessen. Abgesehen von diesen fünf näher beschriebenen Studien (Ellis/Brighouse, Krumhansl, Iwanaga/Tsukamoto, Zimny/Weidenfeller, Smolen u. a.) wählen alle Studien ihre Musikstücke nach dem Vorbild früherer Studien und Sekundärliteratur aus. Im Folgenden wird beschrieben, welche Studien sich aufeinander beziehen. Es entstehen zum Teil lange Zitierketten und Querverbindungen, zum besseren Verständnis s. Abbildung 1.

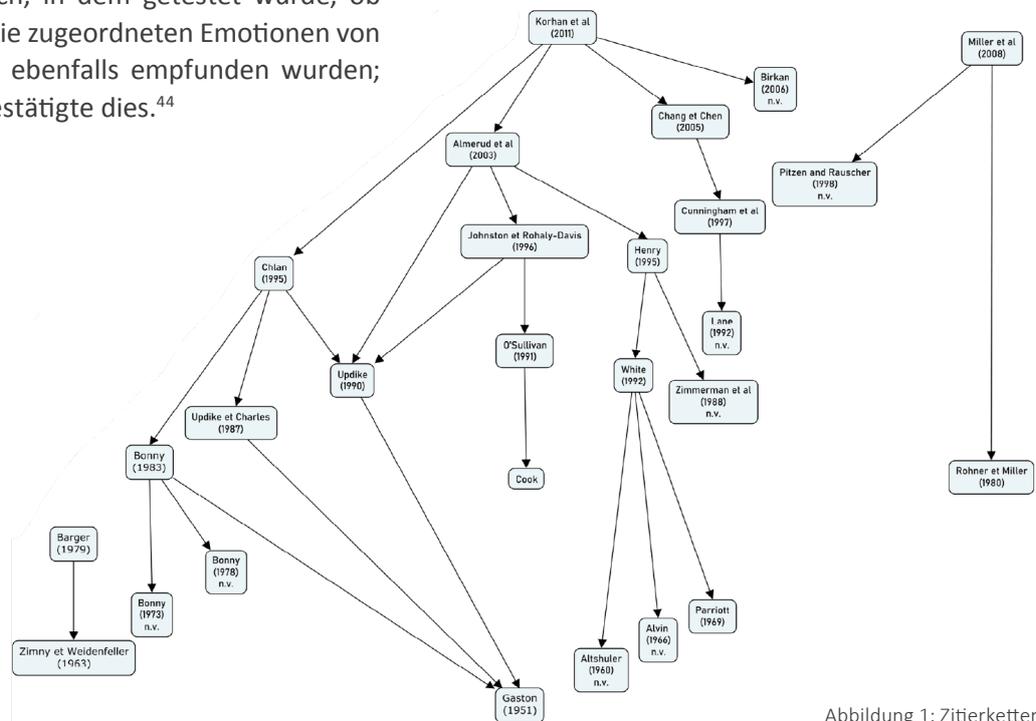


Abbildung 1: Zitierketten

42 Zur besseren Lesbarkeit wird im Folgenden auf die Anführungszeichen zur Kennzeichnung der Schwierigkeit des Begriffs verzichtet.

43 Vgl. Ellis/Brighouse, „Effects of Music on Respiration- and Heart-Rate“, S. 40.

44 Vgl. Krumhansl, „An Exploratory Study of Musical Emotions“, S. 340f.

45 Vgl. Iwanaga/Tsukamoto, „Effects of excitative and sedative music“, S. 290.

46 Vgl. Zimny/Weidenfeller, „Effects of Music upon GSR and Heart-Rate“, S. 311.

47 Smolen u. a., „The effect of self-selected music during colonoscopy“, S. 129.

Die Ergebnisse der Methode, Musik nach den Kriterien zitierter Studien auszuwählen, fallen so variabel aus wie die Literatur, die ihr zugrunde liegt. David A. Barger verwendet zum Beispiel Zimny und Weidenfeller als Vorbild, deren Methodik bereits anzweifelbar ist (s. vorheriger Abs.).<sup>48</sup> Helen Lindquist Bonny beruft sich auf einen Vortrag Everett Thayer Gastons:<sup>49</sup>

„Most primitive peoples develop highly complex rhythms, but rarely develop melodies of equal complexity or worth. I want to play for you a few measures of primitive African music. (War dance music was played). This music stimulates and demands physical activity. [...] The responses induced [by melodic passages] are not physical, [...] but more intellectual, more contemplative, the result is much more that of sedation rather than stimulation. I should like you to hear music of this sort. (Adagio from Divertimento by Mozart was played.)“<sup>50</sup>

Das Kontinuum zwischen rhythmischer und melodischer Musik mit dem Kontinuum ‚stimulierend‘ und ‚beruhigend‘ gleichzusetzen, ist kritisierbar (ganz abgesehen von der eurozentristischen und rassistischen Denkweise).<sup>51</sup> Sogar Linda L. Chlan zitiert Gaston noch 1995,<sup>52</sup> denn sie orientiert sich an der erwähnten Publikation von Bonny (1983) und den Publikationen von Phyllis A. Updike und David M. Charles (1987) und Updike (1990), die ebenfalls Gaston als Referenz nennen.<sup>53</sup> Katie Miller u. a. beziehen sich auf zwei Quellen für die Auswahl zweier Stücke („stimulative musical selection“ und „sedative classical musical selection“).<sup>54</sup> Erstens auf L. J. Pitzen und Frances H. Rauscher, die 1998

eine Präsentation mit dem Titel „Choosing music, not style of music, reduces stress and improves task performance“ vor der American Psychological Society hielten<sup>55</sup> und wohl Petr Il'ič Čajkovskijs „Allegro con fuoco“ aus der Symphonie in 4 Bildern op. 58 *Manfred* als „stimulative“ klassifizieren; diese Präsentation ist als Quelle nicht verfügbar. Zweitens auf Stephen J. Rohner und Richard Miller, die zur Validierung ihrer Klassifizierung des zweiten Satzes aus der *Lemminkäinen*-Suite op. 22 von Jean Sibelius („Tuonelan joutsen“, dt. „Der Schwan von Tuonela“) als „sedative“ ein ähnliches Experiment wie Krumhansl durchführten.<sup>56</sup> Esra Akin Korhan u. a. beziehen sich über Chlans Studie von 1998 erneut auf Gaston,<sup>57</sup> sowie auf Shu-Chen Chang und Chung-Hey Chen (2005) und Sofia Almerud und Kerstin Petersson (2003). Chang und Chen beziehen sich auf Maureen F. Cunningham u. a.,<sup>58</sup> die wiederum Deforia Lane zitieren.<sup>59</sup> Lanes Publikation war im Rahmen der Recherche nicht verfügbar.<sup>60</sup> Almerud u. a. zitieren Linda L. Henry (1995), Kelly Johnston und Jacqueline Rohaly-Davis (1996) und Updike (1990).<sup>61</sup> Da Johnston und Rohaly-Davis sich wiederum auf Updikes Publikation von 1990 beziehen,<sup>62</sup> führt die Spur erneut zu Gastons Vortrag von 1951. Johnston und Rohaly-Davis zitieren außerdem Rebecca J. O'Sullivan,<sup>63</sup> welche unter anderem musikalische Parameter wie Tempo und Rhythmus benennt und dies an der Expertenmeinung von Janet D. Cook<sup>64</sup> festmacht.<sup>65</sup> Ob hinter dieser Expertenmeinung empirische Beweisführungen stehen, ist nicht recherchierbar. Henry beginnt eine neue Zitierkette zu L. M. Zimmerman u. a.<sup>66</sup> und Jill M. White

48 Vgl. Barger, „The Effects of Music and Verbal Suggestion on Heart Rate“, S. 161.

49 Vgl. Bonny, „Music Listening for Intensive Coronary Care Units“, S. 7.

50 Gaston, „Dynamic music factors in mood change“, S. 42.

51 Bonny beruft sich außerdem auf ihre eigene Literatur, die für die Recherche der vorliegenden Arbeit nicht vorlag: Bonny, *Music and Your Mind*; dies., *The role of taped music programs*.

52 Vgl. Chlan, „Psychophysiological responses of mechanically ventilated patients to music“, S. 235.

53 Vgl. Updike/Charles, „Music Rx. Physiological and Emotional Responses to Taped Music Programs“, S. 30; Updike, „Music Therapy Results for ICU Patients“, S. 40.

54 Vgl. Miller u. a., „Effects of Music and Choice Listening on Arousal Changes“, S. 76.

55 Vgl. Miller u. a., „Effects of Music and Choice Listening on Arousal Changes“, S. 81.

56 Vgl. Rohner/Miller, „Degrees of familiar and affective music“, S. 5f.

57 Vgl. Korhan u. a., „The effect of music therapy on physiological signs of anxiety“, S. 1029.

58 Vgl. Chang/Chen, „Effects of music therapy on women's physiologic measures“, S. 454.

59 Vgl. Cunningham u. a., „Introducing a Music Program in the Perioperative Area“, S. 676.

60 Lane, „Music therapy“, S. 863–867.

61 Vgl. Almerud/Petersson, „Music therapy“, S. 23.

62 Vgl. Johnston/Rohaly-Davis, „An introduction to music therapy“, S. 59.

63 Ebd., S. 58.

64 Gemeint ist Janet D. Cook, Inhaberin eines Master of Science in Nursing, die Pionierarbeit im Feld der Musiktherapie geleistet hat. Vgl. „Janet Cook Obituary“, *Houston Chronicle*.

65 Vgl. O'Sullivan, „A musical road to recovery“, S. 162.

66 Vgl. Zimmerman, „Effects of music on patient anxiety in coronary care units“, S. 560–566.

(1992).<sup>67</sup> White wiederum zitiert I. M. Altshuler, Juliette Alvin und Sylvia Parriott;<sup>68</sup> Erstere sind als Quellen dem Autoren nicht verfügbar.<sup>69</sup> Parriott vertritt in ihrem Aufsatz „Music as therapy“ von 1969 ein Bild von Musik, das heutigen Maßstäben nicht mehr gerecht wird. Ihr musikalisches Verständnis ist geprägt von westlichen, tradierten und simplifizierenden Definitionen; sie unterscheidet ausschließlich Dur und Moll als mögliche Modi und basiert ihre Vorstellung auf der geordneten Reihung von Halb- und Ganztonschritten. Sie bezeichnet außerdem C-Dur als „flache“ Tonart,<sup>70</sup> da keine Akzidentien verwendet werden – eine Sichtweise, welche an die Hypothese der Tonartencharakteristik erinnert, die bereits in ihrer Entstehungszeit kritisiert wurde.<sup>71</sup> Alle ihre Überzeugungen sind ausschließlich in ihrer eigenen Expertise begründet, es fehlen empirische Belege.<sup>72</sup> Zuletzt zitieren Korhan u. a. eine Publikation Ü. Birkans von 2006 („Bach’s music has a unique polyphonic harmony and balanced melody and is of a quality that appeals to the emotions“<sup>73</sup>), doch diese Publikation konnte nicht ausfindig gemacht werden, da sie nur auf Türkisch veröffentlicht wurde und die üblichen Suchmaschinen wie etwa der Karlsruher Virtuelle Katalog nicht für Zeichen des neuen türkischen Alphabets ausgelegt sind. Erkennbar ist, dass sich viele der Studien über zum Teil lange Zitierketten auf Publikationen beziehen, die keine empirisch-quantitative oder -qualitative Grundlage für ihre Thesen aufweisen: Zimny und Weidenfeller nennen kein objektives Verfahren für die Validierung ihrer musikalischen Zuordnungen. Gastons, Cooks und Parriotts Überzeugungen sind in ihrer subjektiven Expertise begründet. In zukünftigen Studien empfiehlt es sich, dass die Musikauswahl so weit wie möglich auf empirischen Erkenntnissen fußt.

### 3.3 UMGANG MIT UNTERSCHIEDEN DES SUBJEKTIVEN MUSIKGESCHMACKS

Diesem Punkt liegen zwei grundsätzliche Probleme zugrunde. Das erste ist ein generelles Problem empirischer Forschung: Von einer begrenzten Zahl an Testpersonen werden Rückschlüsse gezogen auf größere Gruppen (bspw. Patient:innen mit einer bestimmten Diagnose bzw. in einer bestimmten therapeutischen Situation oder Bevölkerungen einer bestimmten Region/der gesamten Welt). Der Problematik von Verzerrungen durch individuelle Besonderheiten wird in empirischer Forschung meist durch eine möglichst große Zahl an Testpersonen begegnet;<sup>74</sup> doch musikphysiologische Forschung erreicht diese Zahlen selten (s. Tab. 3). Bei einem hohen Maß an individueller Musikpräferenz und verhältnismäßig kleinen Personenzahlen können die meisten Forschungsergebnisse nur als wenig repräsentativ gelten. Größer wird die Diskrepanz zwischen einzelnen Forschungsergebnissen und ihrer Übertragbarkeit, wenn ersichtlich ist, dass die ausgewählten Genres nicht repräsentativ für das Hörverhalten größerer Bevölkerungsgruppen sein können. Ein Beispiel für ein solches Problem ist die Studie von Luciano Bernardi u. a. von 2006. Dort werden sechs Genres verwendet: „Raga“, „Classical slow“, „Dodecaphonic“, „Rap“, „Techno“ und „Classical fast“.<sup>75</sup> Verglichen mit den Ergebnissen der *Studie zur Zukunft der Musikkultur 2018–2021* der Universität Hamburg zu den meistrezipierten Genres in Deutschland ist diese Auswahl nicht als repräsentativ zu interpretieren.<sup>76</sup> Selbst wenn davon ausgegangen wird, dass sich das Musikhörverhalten von Deutschen und anderen Europäer:innen unterscheidet (die Studie von Bernardi u. a. wurde entweder in Oxford oder Pavia durchgeführt, was aus dem Studientext nicht klar ersichtlich ist), sind Unterschiede dieses Ausmaßes zwischen von europäischer Musikkultur geprägten Rezeptionsgemeinschaften unwahrscheinlich. Bernardi u. a. evaluieren außerdem die Musikpräferenzen der 24 Testpersonen; alle 24 geben „Classical fast“

67 Vgl. Henry, „Music therapy“, S. 300.

68 Vgl. White, „Music therapy“, S. 60.

69 Für Altshulers Publikation sind keine vollständigen bibliografischen Daten verfügbar. Für Alvin vgl. dies., *Music therapy*.

70 Vgl. Parriott, „Music as therapy“, S. 1724.

71 Vgl. Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, S. 87.

72 Vgl. Parriott, „Music as therapy“.

73 Korhan u. a., „The effect of music therapy on physiological signs of anxiety“, S. 1029.

74 Vgl. hierzu das Zentrale Grenzwerttheorem (*central limit theorem*), das von einer Mindestanzahl von ca. 30 Testpersonen pro Testgruppe ausgeht, um die Normalverteilung zu gewährleisten. Vgl. Field, *Discovering Statistics*, S. 1270f.

75 Vgl. Bernardi u. a., „Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory changes“, S. 446.

76 Vgl. Clement/Kandziora, *Studie zur Zukunft der Musikkultur 2018–2021*, S. 37.

als bevorzugtes Genre an, an zweiter Stelle folgte „Classical slow“<sup>77</sup> – auch dieses Ergebnis wäre in den meisten Bevölkerungen unerwartet: Laut einer Umfrage der International Federation of the Phonographic Industry rangiert ‚Klassische Musik‘ auf Platz 7 der weltweit beliebtesten Musikrichtungen.<sup>78</sup>

Anzahl der Testpersonen	≤ 10	≤ 25	≤ 50	≤ 100	≥ 100	> 120
Anteil Studien	12 %	26 %	32 %	18 %	6 %	0 %

Tabelle 3: Anteile der Studien nach Testpersonenzahl

Das zweite Problem ist ein musikwissenschaftliches. Tendenz vieler Studien ist, bestimmten Stücken bestimmte Eigenschaften zuzuweisen. Zum Teil entsteht der Eindruck, dass ganzen Genres Eigenschaften zugewiesen werden. Genevieve Beaulieu-Boire u. a. wählen nach den Kriterien „stress-releasing“ und Tempo aus, dabei verwenden sie ausschließlich Musik von J. S. Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Johann Pachelbel, Camille Saint-Saëns und Čajkovskij.<sup>79</sup> Es stellt sich die Frage, warum zum Beispiel die Musik zeitgenössischer Künstler:innen keine Verwendung findet, wenn nur die beiden genannten Kriterien maßgeblich sind. Bei Reflektion über die subjektive Wahrnehmung ist zu vermuten, dass Musikperzeption und dadurch auch -präferenz unterschiedlich ausfallen kann, auch bedingt durch kulturelle Unterschiede.<sup>80</sup> Smolen u. a. formulieren dies wie folgt: „Music that is relaxing for one person may not be relaxing for another.“<sup>81</sup> Die Frage, in welchem Grad die Wahrnehmung von Musik bezüglich ihres Charakters, ihres emotionalen Ausdrucks oder ihrer positiven/negativen Valenz interindividuell oder interkulturell differiert, ist allerdings umstritten. Begründet zu hypothetisieren ist, dass Perzeptionsunterschiede existieren, doch in welcher Art und in welchem Maß ist unklar. Erschwerend für die Erforschung dieser Thematik

77 Vgl. Bernardi u. a., „Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory changes“, S. 449.

78 Vgl. „Umfrage unter Internetnutzern zu den beliebtesten Musikgenres weltweit 2018“, Statista Research Department.

79 Vgl. Beaulieu-Boire u. a., „Music and biological stress dampening“, S. 443f.

80 Vgl. Han u. a., „Effects of music intervention“, S. 985.

81 Smolen u. a., „The effect of self-selected music during colonoscopy“, S. 135.

ist die Frage, ob Experimentpartizipierende, die Musikstücke zum Beispiel emotional kategorisieren sollen, dies entsprechend ihrer eigenen Empfindung oder nach der kulturell diktierten Konnotation tun.<sup>82</sup> Folgende Perzeptionsunterschiede sind belegt oder widerlegt: Fabio Morreale u. a. kommen zu dem Schluss, dass musikalische Expertise die Wahrnehmung von musikalischer Valenz verändert;<sup>83</sup> Caroline Cohrdes u. a. unterstützen die Hypothese, dass das Alter der Testpersonen sowie ihre momentane Stimmung die Perzeption von Affekten in der Musik verändert;<sup>84</sup> Thomas Fritz ist der Ansicht, dass es Musikperzeptionsmuster gibt, die interkulturell nicht differieren,<sup>85</sup> während Azadeh Okhovat Poudeh in einem Experiment mit finnischen und iranischen fünf- bis achtjährigen Kindern herausfand, dass die Dur- und Moll-Tonalität unterschiedlich perzipiert werden.<sup>86</sup> Es liegt nahe zu vermuten, dass es möglicherweise universell gültige Perzeptionsmuster gibt, über die sich ‚nachträglich‘ kulturell bedingte Perzeptionsmuster lagern und Unterschiede erzeugen. Doch blickt man über die komplexe Thematik der interindividuellen Rezeptionsunterschiede hinweg, gibt es eine Position, welche diese Problematik weniger relevant machen würde: Bernardi u. a. vertreten die Meinung, dass musikalische Präferenzen nur eine untergeordnete Rolle bei physiologischen Reaktionen spielt:

„Passive listening to music accelerates breathing rate and increases blood pressure, heart rate, and the LF:HF ratio (thus suggesting sympathetic activation) proportional to the tempo and perhaps to the complexity of the rhythm. The music style or a person’s music preference seems less important.“<sup>87</sup>

82 Vgl. zu dieser Frage auch den Diskurs zwischen der „emotivist position“ und der „cognitivist position“, kurz vorgestellt bei Krumhansl, „An Exploratory Study of Musical Emotions“, S. 338. Für eine Hypothese, die beide Positionen zusammenführt, wird in Vempala/Russo, „Exploring Cognitivist and Emotivist Positions of Musical Emotion Using Neural Network Models“, S. 261 argumentiert.

83 Vgl. Morreale u. a., „The Effect of Expertise in Evaluating Emotions in Music“, Abs. 4.1.

84 Vgl. Cohrdes u. a., „The sound of affect“, S. 39.

85 Vgl. Fritz, *Emotion investigated with music of variable valence*, S. 164f.

86 Vgl. Okhovat Poudeh, *Children’s perception of emotion in music*, S. 35.

87 Bernardi u. a., „Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory

In einer späteren Studie stellen sie diese Hypothese als Erklärung auf:

„Music induces predictable physiological cardiovascular changes even in the absence of conscious reactions, which suggests that these changes may ‚precede‘ the psychological appreciation. This finding may explain the apparent discrepancy between individual appreciation (subjective) and physiological reactions (common to all subjects despite different music culture and practice) and provide a rational basis for the use of music in cardiovascular medicine.“<sup>88</sup>

Doch Miller u. a. widersprechen: Sie finden signifikante Unterschiede der durchschnittlichen HF zwischen den Gruppen „no choice“ und „choice“ (bezogen auf die Auswahl der Musik),<sup>89</sup> was unterschiedliche Effekte durch Präferenz nahelegt. J. R. Lenox und Bonny äußern zudem folgende Meinung: „Subjects’ preference responses to music were most accurately measured by systolic blood pressure“.<sup>90</sup> Und Shultis findet niedrigere HF bei chirurgischen Patient:innen, die präferierte Musik hören, im Vergleich zu Patient:innen, die von Untersuchenden ausgewählte Musik hören.<sup>91</sup> Doch letztendlich ist nur von sekundärer Relevanz, ob die Musikpräferenz für die Beeinflussung von physiologischen Parametern wichtig ist. Nach der Argumentation von Bernardi u. a. wäre der Einfluss in beiden Fällen (gegebener oder nicht-gegebener Musikpräferenz) vorhanden. Erwiesen ist, dass die subjektiv empfundene Erleichterung bei Personen, die unter situativ bedingter Angst (sog. *state anxiety*) leiden, bei präferierter Musik größer ist.<sup>92</sup> Da Angst gerade vor invasiven medizinischen Eingriffen ein weit verbreitetes Phänomen

ist,<sup>93</sup> scheint es angemessen, präferierte Musik anzuwenden, allein um diesen wünschenswerten Nebeneffekt zu erzielen. Zusätzlich wäre die Compliance des/der Patient:in größer, wenn präferierte Musik verwendet würde, gerade in Bezug auf zeitintensive und langandauernde Interventionen und Interventionszyklen. Joke Bradt und Cheryl Dileo stellen innerhalb ihres Reviews zu „Music interventions for mechanically ventilated patients“ fest, dass von 14 bewerteten Studien nur eine<sup>94</sup> detailliert Musikpräferenzen der Testpersonen erfragt und personalisierte Playlists verwendet.<sup>95</sup> Auch würden viele Studien nur „classical music choices“ verwenden, „without [providing] a good rationale for this music selection“.<sup>96</sup> In der vorliegenden Arbeit fallen die Ergebnisse etwas diverser aus: Insgesamt 21 % der Studien involvieren die Testpersonen in die Stückauswahl; der Grad und die Art der Involvierung fallen allerdings unterschiedlich aus. Chlan bietet fünf Kassetten an, die jeweils mit Stücken aus einem Genre bespielt sind, unter denen die Testpersonen sich eine aussuchen dürfen; es seien von allen Testpersonen die präferierten Genres vorhanden gewesen.<sup>97</sup> Kenneth Kalu Agwu und Ifeoma Okoye verlangen von den Testpersonen nur, dass sie ihre „favorite music“ bereitstellen (erfassen aber keine Daten darüber, welche Musik verwendet wurde).<sup>98</sup> Miller u. a. lassen zwischen zwei Stücken wählen, die jedoch beide durch die Autorinnen dem Genre „classical“ zugeordnet werden.<sup>99</sup> Shultis kompiliert fünf CDs mit verschiedenen Stücken, die sich die Testpersonen ausschnittsweise anhören; dann wählen sie eine der CDs für die Intervention aus.<sup>100</sup> Cynthia M. Colwell u. a. stellen den Testpersonen einen iPod zur Verfügung, auf den eine nicht beschriebene Anzahl von CD-Alben geladen ist, sowie „a comprehensive list divided into categories“, auf der alle

---

changes“, S. 449.

88 Ders. u. a., „Dynamic Interactions Between Musical, Cardiovascular, and Cerebral Rhythms“, S. 3177.

89 Vgl. Miller u. a., „Effects of Music and Choice Listening on Arousal Changes“, S. 79.

90 Bonny, „Music Listening for Intensive Coronary Care Units“, S. 6. Bonny verweist hier auf folgenden unveröff. Aufsatz: Lenox/Bonny: *Toward psychophysiological correlates of musical peak experiences*, Baltimore, MD 1971.

91 Vgl. Shultis, *Effects of Music Therapy vs. Music Medicine*, S. 28.

92 Vgl. Jeppesen u. a., „Listening to music prior to bronchoscopy reduces anxiety“, S. 6.

---

93 Vgl. Norris/Baird, „Pre-operative Anxiety“, S. 504.

94 Chlan u. a., „Does music influence stress in mechanically ventilated patients?“, S. 2. Zur Ansicht des verwendeten „assessment tools“ vgl. Chlan/Heiderscheit, „A Tool for Music Preference Assessment in Critically Ill Patients“, S. 44f.

95 Vgl. Bradt/Dileo, „Music interventions for mechanically ventilated patients“, S. 13.

96 Vgl. ebd., S. 12.

97 Vgl. Chlan, „Effectiveness of a music therapy intervention on relaxation and anxiety“, S. 171.

98 Vgl. Agwu/Okoye, „The effect of music on the anxiety levels of patients“, S. 123.

99 Vgl. Miller u. a., „Effects of Music and Choice Listening on Arousal Changes“, S. 77.

100 Vgl. Shultis, *Effects of Music Therapy vs. Music Medicine*, S. 41f.

Stücke vermerkt sind. Die Testpersonen dürfen frei aus dieser Auswahl wählen.<sup>101</sup> Zhan Liang u. a. betreiben größeren Aufwand: Sie lassen die Testpersonen den bereits erwähnten Fragebogen zu musikalischen Präferenzen<sup>102</sup> ausfüllen, wählen nach diesen Kriterien Stücke aus und bestätigen diese Wahl dann wiederum mit den Testpersonen.<sup>103</sup> Abgesehen von den Studien durch Liang u. a. und Agwu und Okoye sind alle Methoden unter dem Aspekt der Vorauswahl kritisierbar; die Testpersonen haben keine freie Wahl, was die einzelnen Stücke angeht. Außerdem wird den ausgewählten Stücken durch die Forschenden ein bestimmter Charakter zugewiesen, der nicht von den Testpersonen bestätigt wird. Positiv formuliert sollten Testpersonen zukünftiger Studien möglichst frei Musikstücke auswählen können – sofern die Fragestellung der Studie dies zulässt – oder ggf. etwaige postulierte Charaktere von den Testpersonen bestätigt werden.

### 3.4 TEMPO ALS SUBJEKTIVES PERZEPTIONSMUSTER

44 % der untersuchten Studien wählen Musik nach ihren inhärenten Eigenschaften aus, das heißt nach Parametern wie Tempo, Dynamik, harmonische oder melodische Struktur, Rhythmik, etc. Verschiedene Studien gelangen zu der Erkenntnis, dass das Tempo einer der maßgeblichen Parameter für den Einfluss auf physiologische Reaktionen ist.<sup>104</sup> In jüngerer Zeit mehren sich die Studien, die aus diesem Grund bei der Berücksichtigung musikalischer Parameter nur noch das Tempo als Kriterium integrieren: Insgesamt 24 % der untersuchten Studien tun dies. Grundsätzlich mag es richtig sein, dass das Musiktempo maßgeblich ist. Es bleibt allerdings der in allen 34 Studien nicht rezipierte Unsicherheitsfaktor, dass die Tempoperzeption individuell stark variieren kann.<sup>105</sup> So kann zum Beispiel Čajkovskijs Marsch aus der Nussacker-Suite op. 71a sowohl in Halben als auch

in Viertelnoten wahrgenommen werden: Ein Effekt, der das Tempo von circa 70 bpm – je nach Aufnahme – auf 140 bpm steigern kann. Etwaige Wahrnehmungsunterschiede der Testpersonen sollten im Experimentaldesign evaluiert werden.

### 3.5 POTENZIELLE UNTERSCHIEDE ZWISCHEN EFFEKTEN TEXTBASIERTER UND NICHT-TEXTBASIERTER MUSIK

Die potenziellen Auswirkungen textlicher Anteile in Musik werden bei einem Teil der Studien nicht rezipiert: 32 % verwenden (auch) textbasierte Musik.<sup>106</sup> Es existiert die Möglichkeit, dass bestimmte Textinhalte subjektive Reaktionen auslösen und die Ergebnisse des Experiments verzerren können. 41 % der Studien verwenden keine textbasierte Musik, 14 % schließen sie explizit aus. 26 % der Studien machen keine Angabe dazu, ob sie textbasierte Musik ausgeschlossen haben und können daher nicht berücksichtigt werden. Da Instrumentalmusik genauso wie textbasierte Musik emotionale Reaktionen auslösen kann,<sup>107</sup> die wiederum die HF (und andere physiologische Parameter) beeinflussen,<sup>108</sup> ist sie genauso geeignet; textbasierte Musik muss bei der Überprüfung ihrer therapeutischen Funktionalität individueller kontrolliert werden.

### 3.6 POTENZIELLE UNTERSCHIEDE ZWISCHEN MUSIKER:INNEN UND LAI:INNEN

In musikwissenschaftlicher Forschung sind Unterschiede der Rezeption und Reaktion zwischen Musiker:innen und musikalischen Lai:innen Gegenstand großen Interesses.<sup>109</sup> Doch nur 15 % der untersuchten Studien rezipieren die möglichen Verfälschungen der Ergebnisse durch ausgebildete Musiker:innen, indem sie entweder nur musika-

---

101 Vgl. Colwell u. a., „Impact of Music Therapy Interventions“, S. 251.

102 Chlan/Heiderscheit, „A Tool for Music Preference Assessment“, S. 44f.

103 Vgl. Liang u. a., „Music intervention during daily weaning trials“, S. 73.

104 Vgl. bspw. Bernardi u. a., „Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory changes“, S. 449.

105 Vgl. McKinney/Moelants, „Ambiguity in Tempo Perception“, S. 162f.

---

106 Bei Agwu und Okoye ist allerdings unklar, ob die Testpersonen bei freier Wahl der Musik möglicherweise nur Instrumentalmusik wählten – doch das erscheint unwahrscheinlich. Vgl. Agwu/Okoye, „The effect of music on the anxiety levels of patients“, S. 123.

107 Vgl. Sloboda, „Music Structure and Emotional Response“, S. 114.

108 Vgl. Jang u. a., „Reliability of Physiological Responses Induced by Basic Emotions“, S. 10.

109 Vgl. bspw. McKinney/Moelants, „Ambiguity in Tempo Perception“, S. 157.

liche Lai:innen als Testpersonen einschließen oder in der Auswertung zwischen den beiden Gruppen differenzieren. Einer der Gründe für eine nötige Kontrolle der Testpersonen auf dieses Merkmal ist, dass Musiker:innen beispielsweise in Bezug auf Atemfrequenz vermehrt anders als musikalische Lai:innen reagieren,<sup>110</sup> was wiederum Einfluss auf kardiale Parameter hat.<sup>111</sup> Daher sollte in der Auswertung von generierten Daten zwischen diesen Personengruppen differenziert werden.

### 3.7 POTENZIELLE GESCHLECHTERUNTERSCHIEDE

Dieses Unterkapitel widmet sich der mangelnden Rezeption eventuell gegebener Unterschiede zwischen Männern\* und Frauen\*. Einleitend ist es angebracht, für die vorliegende Arbeit geltende Begriffsdefinitionen zu erläutern; diese Definitionen haben keinen Anspruch auf universelle Gültigkeit. In diesem Text soll differenziert werden zwischen den Begrifflichkeiten ‚soziales Geschlecht‘ (*gender*) und ‚biologisches Geschlecht‘ (*sex*).<sup>112</sup> Diese Unterscheidung wird von manchen Forschenden kritisiert, da das biologische Geschlecht auch durch das soziale Geschlecht beeinflusst werde und die Trennlinie daher weniger scharf sei als die Differenzierung suggeriert.<sup>113</sup> Diese Kritik ist nachvollziehbar, doch ist es für die vorliegende Arbeit sinnvoll, zwischen biologischen und sozialen Aspekten zu differenzieren, unabhängig davon, wie sie sich wechselseitig beeinflussen. Der Autor des vorliegenden Textes distanziert sich von der Reproduktion stereotyper, vorgeblich biologisch begründeter und diskriminierender Geschlechterbilder. Doch solange objektivierbare und empirisch messbare Unterschiede zwischen den Geschlechtern (sei es sozial oder biologisch begründet) existieren, muss wissenschaftliche Forschung zwischen ihnen unterscheiden. Die Differenzierung ist nötig, um zwischen sozial bedingten Unterschieden in der

Rezeption von Musik und möglicherweise vorhandenen Unterschieden in kardialen Reaktionen auf auditive Reize zu unterscheiden. Dass Unterschiede zwischen den biologischen Geschlechtern im Hinblick auf die Regulation durch das autonome Nervensystem existieren, insbesondere hinsichtlich der antagonistischen Regulation durch Sympathikus und Parasympathikus, ist belegt.<sup>114</sup> Die Beeinflussung der subjektiven Perzeption von Musik durch das soziale Geschlecht ist ebenfalls belegt.<sup>115</sup> Das Zusammenspiel beider Faktoren, das heißt die (möglicherweise sekundäre) Beeinflussung der physiologischen Reaktion durch das soziale Geschlecht ist hingegen umstritten, eventuell ist dies auch abhängig von der Art der körperlichen Reaktion.<sup>116</sup>

Mit all diesen Forschungsergebnissen vor Augen wird deutlich, dass Studien, die den Einfluss von Musik auf kardiale Parameter untersuchen, differenziert mit *gender* und *sex* umgehen müssen. So ist es angebracht, die Studienergebnisse hinsichtlich des biologischen und/oder sozialen Geschlechts zu unterscheiden bzw. diese Variablen in statistische Berechnungen einfließen zu lassen; diese Forderung erfüllen nur 6 % der Studien. Darüber hinaus sollte für zumindest annähernd paritätische Geschlechterverhältnisse innerhalb der Studien gesorgt sein, es sei denn, die Studie befasst sich explizit mit einer Personengruppe, die einem biologischen Geschlecht zugeordnet ist.<sup>117</sup> 47 % der untersuchten Studien waren in diesem Sinne nicht paritätisch.

## 4. LIMITATIONEN

Bevor ein Fazit gezogen werden kann, sollen kurz die Limitationen der vorliegenden Arbeit benannt

---

110 Vgl. Bernardi u. a., „Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory changes“, S. 449.

111 Vgl. Russo u. a., „The physiological effects of slow breathing“, S. 301.

112 Diese Differenzierung orientiert sich lose an Rubins Definition: „a sex/gender-system is the set of arrangement by which a society transforms biological sexuality into products of human activity“. Rubin, „The Traffic in Women“, S. 159.

113 Vgl. bspw. Clune-Taylor, „Is Sex Socially Constructed?“, S. 187.

---

114 Vgl. Salerni u. a., „The different role of sex hormones on female cardiovascular physiology and function“, S. 634.

115 Vgl. Colley, „Young People’s Musical Taste“, S. 2044f.; Soares-Quadros Júnior u. a., „Gender and religion as factors of individual differences“, S. 5ff.; Dobrota u. a., „Gender Differences in Musical Taste“, S. 573.

116 Vgl. Conrad u. a., „Overture for growth hormone“, S. 2710; Nater u. a., „Sex differences in emotional and psychophysiological responses to musical stimuli“, S. 305.

117 Als nicht annähernd paritätisch werden in der vorliegenden Arbeit Studien bezeichnet, in denen ein Anteil von  $\geq 60$  % der Testpersonen einem biologischen Geschlecht zugehörig ist. Ausgenommen sind Studien, die explizit nur ein biologisches Geschlecht untersuchen.

werden. Zunächst ist die geringe Anzahl der Studien zu nennen, die aus dem diktierten Umfang der Arbeit resultiert. Studien, die grundsätzlich zu den Auswahlkriterien passen, mussten somit ausgeschlossen werden. Es konnte keine randomisierte und verblindete Selektion aus dem verfügbaren Portfolio an Studien erfolgen; die integrierten Studien wurden durch eine Art *first come, first serve-Verfahren* ausgewählt, was keiner wissenschaftlich validen Methodik entspricht. Zusätzlich ist durch die teilweise genutzte Recherchemethode per Quellenverzeichnis möglicherweise der Effekt gegeben, dass kritisierbare methodische Vorgehensweisen sich häufen, da die Autor:innen der Studien bestimmte Methoden von ihren Vorgänger:innen adaptieren.

## 5. FAZIT

Die Erforschung des Einflusses von Musik auf den Herzschlag ist ein komplexes Thema. Die HF ist ein Parameter, welcher von vielen exogenen und endogenen Faktoren beeinflusst wird, welche die Forschenden berücksichtigen müssen. Um Evidenz für die Wirksamkeit musikalischer Interventionen in Bezug auf die Regulation der HF zu schaffen, müssen diese Faktoren so weitreichend wie möglich kontrolliert werden. Die vorliegende Arbeit ist aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive geschrieben, das heißt viele verzerrende Faktoren ohne musikwissenschaftlichen Bezug wurden weitestgehend ignoriert. Dies soll nicht ihre Wichtigkeit bezweifeln – diese ist offensichtlich gegeben, möglicherweise sind sie sogar einflussreicher als die musikalischen Faktoren. Vielmehr soll die Erörterung dieser Faktoren sowie der Umgang mit ihnen den jeweiligen Fachdisziplinen überlassen werden, die mit ihnen qualifizierter als der Autor der vorliegenden Arbeit umgehen können. Durch den Fakt, dass es eine solche Vielzahl an möglichen methodischen Problemen gibt, sowie aufgrund der kleinen Auswahl an untersuchten Studien können im Rahmen dieser Arbeit keine Zusammenhänge zwischen den besprochenen Punkten und den Ergebnissen der Studien erkannt werden. Studien, die den Einfluss der Musik auf die HF nachweisen konnten, könnten durch Zufall Musik ausgewählt haben, die für ihre Testpersonengruppe die

‚richtige‘ war. Studien, die eine wissenschaftlich fundierte Musikauswahl getroffen haben, könnten trotzdem wegen anderer, unkontrollierter und nicht-musikalischer Faktoren zu dem Ergebnis gekommen sein, dass Musik die HF nicht beeinflusst. Der vorliegende Text macht einen Versuch, das Dickicht der möglichen Einflussfaktoren etwas zu lichten. Zusammenfassend lassen sich folgende Problematiken aus musikwissenschaftlicher Perspektive erkennen:

1. Die Musikauswahl wird in einem Großteil der Studien uneindeutig beschrieben. Dies macht zum einen methodische Kritik schwierig, zum anderen sorgt es für eine hohe Hemmschwelle, musikmedizinische Interventionen in der Praxis anzuwenden; aus mannigfaltigen Musikstücken ohne praxisnahe Richtlinien angemessen zu wählen, ist nicht Aufgabe des medizinischen Fachpersonals.
2. Die Musikauswahl ist stark an kategoriale Vorstellungen wie das ‚Genre‘ oder den ‚Charakter‘ der Musik gebunden. Dies führt zum undifferenzierten Umgang mit Musik, sodass Stücke, die sich in ihrem Wesen deutlich unterscheiden, als ähnlich wahrgenommen werden: In einer Studie<sup>118</sup> wird zum Beispiel Richard Wagners „Prelude“ zu *Die Meistersinger von Nürnberg* gemeinsam mit Igor Stravinskys „Opfertanz“ aus *Le Sacre du printemps* in die Kategorie „excitative“ eingeordnet, eine Gleichstellung, die in der musikwissenschaftlichen Forschungscommunity vermutlich wenig Zustimmung finden würde.
3. Subjektiv und/oder kulturell bedingtes unterschiedliches Rezeptions- und Perzeptionsverhalten der Testpersonen wird wenig berücksichtigt. Gerade in einer stärker globalisierten Welt müssen diese Faktoren deutlich intensiver betrachtet werden, da Menschen mit den unterschiedlichsten kulturellen Hintergründen an einem Ort leben können.
4. Das mögliche Vorhandensein individuell unterschiedlicher Perzeption musikalischer Tempi wird nicht berücksichtigt.

---

118 Vgl. Iwanaga/Tsukamoto, „Effects of excitative and sedative music“, S. 289.

5. Dass textbasierte Musik potenziell andere Auswirkungen auf die Reaktionen von Testpersonen hat, wird zu wenig rezipiert.
6. Dass ausgebildete Musiker:innen Musik anders wahrnehmen und körperlich anders reagieren, wird nur in wenigen Studien antizipiert.
7. Dass es mögliche Geschlechterunterschiede (sozial oder biologisch) in der Musikperzeption und -rezeption gibt, wird nur in manchen Studien wahrgenommen.

Die sieben Punkte lassen sich in zwei grundsätzliche Kategorien einteilen. Punkt 1 ist ein Problem der methodischen Beschreibung, die Punkte 2 bis 7 sind Probleme der Rezeption von Musik durch die Forschenden. Die Ursache für Punkt 1, die mangelnde Beschreibung der Musik, liegt vermutlich in der oft geforderten Kürze wissenschaftlicher Publikationen in Fachjournalen.<sup>119</sup> Doch zumindest bei moderneren Publikationen kann dieses Problem durch das Zurverfügungstellen von digital zugreifbarem, supplementärem Material umgangen werden,<sup>120</sup> schließlich ist die genaue Beschreibung der Methodik ein Kriterium zur Qualitätsbeurteilung von Studien.<sup>121</sup> Abgesehen von der mangelnden Beschreibung liegen allen Punkten kulturell bedingte Vorstellungen von Musik zugrunde. Viele könnten behoben werden, indem unter Forschenden der beteiligten Fachdisziplinen ein Bewusstsein für die räumliche, soziale und zeitliche Bedingtheit der Vorstellungen von Musik kreiert wird – dass Musikperzeption und -rezeption sich von Kultur zu Kultur, von Zeit zu Zeit und von Individuum zu Individuum unterscheiden und ändern können. Aus diesem Grund ist es nahezu unmöglich, allgemeingültige Regeln für ‚passende‘ oder ‚unpassende‘ Musik aufzustellen. Ein möglicher Lösungsansatz wäre, die Musikauswahl den Testpersonen zu überlassen, vielleicht nach einem Kriterium wie „Diese Musik nehmen Sie als beruhigend wahr“. Kategorisierungen nach Genre würden dadurch obsolet werden, Kategorisierungen nach Musikcharakter würden valider werden, da der angenommene Charakter den Testpersonen nicht oktroyiert

würde. Kriterien wie beispielsweise das Tempo würden an Bedeutung verlieren, da diese bislang nur als unterstützende Kriterien zur Validierung des Musikcharakters fungieren. Für diese Methode spricht auch, dass durch moderne Musikwiedergabemöglichkeiten wie das Musikstreaming individuelle Playlists einfach applizierbar geworden sind. Bei dieser Vorgehensweise kritisch zu sehen ist die mangelnde Kontrolle der Variablen ‚Musik‘ durch die Forschenden. Zwar könnte erfasst werden, welche Musikstücke die Testpersonen verwenden; aus diesen Leitlinien für verwendbare Stücke etc. zu generieren, die über die reine Empfehlung der individuellen Entscheidung hinausgehen, dürfte sich aber durch die besprochenen Probleme als schwierig erweisen. Außerdem ist es denkbar, dass subjektiv wahrgenommene Effekte von Musik wie ‚beruhigend‘ nicht gleichzusetzen sind mit physiologisch messbaren Werten wie der HF; dies zu untersuchen könnte Ziel zukünftiger Studien sein. Außerdem unerforscht blieben Zusammenhänge zwischen Musik und kardialen Parametern (oder anderen physiologischen und psychologischen Variablen, da die Forschung Musik in vielen verschiedenen therapeutischen Settings verwendet<sup>122</sup>), welche basales Wissen über Zusammenhänge zwischen auditiven Reizen und physiologischen Reaktionen verfügbar machen könnten. Doch wenn das Forschungsinteresse vorrangig dem Beweis therapeutischer Wirksamkeit gilt und sich nicht als Grundlagenforschung versteht, ist die individuelle Musikauswahl möglicherweise ein sinnvollerer Instrument als vermeintlich universell gültige Rezeptionsmuster von Musik.

Letztendlich ist der vorliegende Text als Plädoyer für zweierlei Anliegen zu verstehen. Zum einen fußen die gemachten Beobachtungen auf zu wenig Studien, um als repräsentativ betrachtet zu werden. Zukünftige Arbeiten könnten versuchen, die aufgestellte These weiter zu stärken oder zu widerlegen. Zum anderen ist es vielleicht an der Zeit, dass Musikwissenschaftler:innen anfangen, ihre Expertise für Forschungsprojekte in musiktherapeutischer, musikmedizinischer und musikphysiologischer Forschung einzubringen. Um es noch einmal zu betonen: Nicht, weil die bisher dort tätigen Forschenden aus medizinischen und physi-

119 Vgl. bspw. „Author Information“, *Heart & Lung. The Journal of Cardiopulmonary and Acute Care*.

120 Vgl. bspw. Bernardi u. a., „Dynamic Interactions Between Musical, Cardiovascular, and Cerebral Rhythms“, S. 3171.

121 Vgl. Panfil, „Analyse von Forschungsstudien“, S. 184.

122 Vgl. bspw. Lueders Bolwerk, „Effects of relaxing music on state anxiety“, S. 63–72.

ologischen Bereichen nicht qualitativ hochwertig arbeiten, sondern weil alle von musikwissenschaftlicher Expertise zusätzlich profitieren könnten.

## LUCA MATSUKAWA [\(ORCID-ID\)](#)

absolvierte von 2012 bis 2015 eine Ausbildung zum staatlich examinierten Gesundheits- und Krankenpfleger an den Universitätskliniken Köln. Nach erfolgreichem Examen arbeitete er dort bis 2020 auf der hämato-onkologischen Normalstation. 2019 nahm er ein Studium der Musikwissenschaft mit dem künstlerischen Beifach Klavier an der Folkwang Universität der Künste in Essen auf. Seit April 2023 studiert er im Master Musikwissenschaft an der Universität zu Köln. Finanziell unterstützt wird sein Studium durch ein Aufstiegsstipendium der Stiftung Beruflich Begabter. Nebenberuflich ist er seit Januar 2023 Assistent der Projektleitung des Folkwang-Drittmittelprojekts „Quellen.digital“ und bietet seit April 2023 einen Workshop zum wissenschaftlichen Arbeiten im Alfred-Krupp-Schülerlabor der Künste an. Seit Oktober 2023 arbeitet er außerdem als Tutor für musikwissenschaftliches Schreiben an Folkwang. Er verfolgt die Absicht im Bereich der Systematischen Musikwissenschaft zu promovieren. Um die Prozesse eines peer-reviewten Publikationsverfahrens in einem empathisch-fordernden Umfeld kennenzulernen, entschied er sich den vorliegenden Beitrag im StiMMe-Magazin einzureichen.

## QUELLENVERZEICHNIS

### PRIMÄRQUELLEN

Agwu, Kenneth Kalu/Okoye, Ifeoma J.: „The effect of music on the anxiety levels of patients undergoing hysterosalpingography“, in: *Radiography* 13/2 (2007), S. 122–125, <https://doi.org/10.1016/j.radi.2005.12.002>.

Amaral, Joice A. T. do u. a.: „Musical auditory stimulation at different intensities and its effects on the geometric indices of heart-rate variability“, in: *Focus on Alternative and Complementary Therapies* 19/3 (2014), S. 132–139, <https://doi.org/10.1111/fct.12124>.

Barger, David A.: „The Effects of Music and Verbal Suggestion on Heart Rate and Self-Reports“, in: *Journal of Music Therapy* 16/4 (1979), S. 158–171, <https://doi.org/10.1093/jmt/16.4.158>.

Beaulieu-Boire, Genevieve u. a.: „Music and biological stress dampening in mechanically-ventilated patients at the intensive care unit ward. A prospective interventional randomized crossover trial“, in: *Journal of Critical Care* 28/4 (2013), S. 442–450, <https://doi.org/10.1016/j.jcrc.2013.01.007>.

Bernardi, Luciano u. a.: „Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory changes induced by different types of music in musicians and non-musicians. The importance of silence“, in: *Heart* 92/4 (2006), S. 445–452, <https://doi.org/10.1136/hrt.2005.064600>.

Ders. u. a.: „Dynamic Interactions Between Musical, Cardiovascular, and Cerebral Rhythms in Humans“, in: *Circulation* 119/25 (2009), S. 3171–3180, <https://doi.org/10.1161/CIRCULATIONAHA.108.806174>.

Ders. u. a.: „Dynamic Interactions Between Musical, Cardiovascular, and Cerebral Rhythms in Humans. Supplement Material“, in: *Circulation* 119/25 (2009), S. 3171–3180, <https://doi.org/10.1161/CIRCULATIONAHA.108.806174>.

Bonny, Helen Lindquist: „Music Listening for Intensive Coronary Care Units. A pilot project“, in: *Music Therapy* 3/1 (1983), S. 4–16, <https://doi.org/10.1093/mt/3.1.4>.

Chlan, Linda L.: „Psychophysiologic responses of

mechanically ventilated patients to music. A pilot study“, in: *American Journal of Critical Care* 4/3 (1995), S. 233–238, <https://doi.org/10.4037/ajcc1995.4.3.233>.

Dies.: „Effectiveness of a music therapy intervention on relaxation and anxiety for patients receiving ventilatory assistance“, in: *Heart and Lung* 27/3 (1998), S. 169–176, [https://doi.org/10.1016/S0147-9563\(98\)90004-8](https://doi.org/10.1016/S0147-9563(98)90004-8).

Dies. u. a.: „Influence of music on the stress response in patients receiving mechanical ventilatory support. A pilot study“, in: *American Journal of Critical Care* 16/2 (2007), S. 141–145.

Colwell, Cynthia M. u. a.: „Impact of Music Therapy Interventions (Listening, Composition, Orff-Based) on the Physiological and Psychosocial Behaviors of Hospitalized Children. A Feasibility Study“, in: *Journal of Pediatric Nursing* 28/3 (2013), S. 249–257, <https://doi.org/10.1016/j.pedn.2012.08.008>.

Conrad, Claudius u. a.: „Overture for growth hormone. Requiem for interleukin-6?“, in: *Critical Care Medicine* 35/12 (2007), S. 249–257, <https://doi.org/10.1097/01.ccm.0000291648.99043.b9>.

Dijkstra, Boukje M.: „The effects of music on physiological responses and sedation scores in sedated, mechanically ventilated patients“, in: *Journal of Clinical Nursing* 19/7–8 (2010), S. 1030–1039, <https://doi.org/10.1111/j.1365-2702.2009.02968.x>.

Ellis, Douglas S./Brighthouse, Gilbert: „Effects of Music on Respiration- and Heart-Rate“, in: *The American Journal of Psychology* 65/1 (1952), S. 39–47, <https://doi.org/10.2307/1418826>.

Ferreira, Lucas L. u. a.: „Response of cardiac autonomic modulation after a single exposure to musical auditory stimulation“, in: *Noise Health* 17/75 (2015), S. 108–115, <https://doi.org/10.4103/1463-1741.153402>.

Fontaine, Craig W./Schwalm, Norman D.: „Effects of familiarity of music on vigilant performance“, in: *Perceptual and Motor Skills* 49/1 (1979), S. 71–74, <https://doi.org/10.2466/pms.1979.49.1.71>.

Han, Lin u. a.: „Effects of music intervention on physiological stress response and anxiety level of mechanically ventilated patients in China. A randomised controlled trial“, in: *Journal of Clinical*

*Nursing* 19/7–8 (2010), S. 978–987, <https://doi.org/10.1111/j.1365-2702.2009.02845.x>.

Iwanaga, Makoto/Tsukamoto, Maki: „Effects of excitative and sedative music on subjective and physiological relaxation“, in: *Perceptual and Motor Skills* 85/1 (1997), S. 287–296, <https://doi.org/10.2466/pms.1997.85.1.287>.

Kerr, Sarah E.: *The Effect of Music on Non-Responsive Patients in a Hospice Setting*, Masterarbeit Florida State University 2004, [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_migr\\_etd-3163](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-3163).

Korhan, Esra Akin u. a.: „The effect of music therapy on physiological signs of anxiety in patients receiving mechanical ventilatory support“, in: *Journal of Clinical Nursing* 20/7–8 (2011), S. 1026–1034, <https://doi.org/10.1111/j.1365-2702.2010.03434.x>.

Krumhansl, Carol L.: „An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology“, in: *Canadian Journal of Experimental Psychology* 51/4 (1997), S. 336–353, <https://doi.org/10.1037/1196-1961.51.4.336>.

Lee, On Kei Angela u. a.: „Music and its effect on the physiological responses and anxiety levels of patients receiving mechanical ventilation. A pilot study“, in: *Journal of Clinical Nursing* 14/5 (2005), S. 535–660, <https://doi.org/10.1111/j.1365-2702.2004.01103.x>.

Liang, Zhan u. a.: „Music intervention during daily weaning trials. A 6 day prospective randomized crossover trial“, in: *Complementary Therapies in Medicine* 29 (2016), S. 72–77, <https://doi.org/10.1016/j.ctim.2016.09.003>.

Miller, Katie u. a.: „Effects of Music and Choice Listening on Arousal Changes“, in: *Oshkosh Scholar* 3 (2008), S. 73–81, <http://digital.library.wisc.edu/1793/28248>.

Nilsson, Ulrica: „The effect of music intervention in stress response to cardiac surgery in a randomized clinical trial“, in: *Issues in Cardiovascular Nursing* 38/3 (2009), S. 201–207, <https://doi.org/10.1016/j.hrtlng.2008.07.008>.

Roque, Adriano L. u. a.: „The effects of auditory stimulation with music on heart rate variability in healthy women“, in: *Clinics* 68/7 (2013), S. 960–967, [https://doi.org/10.6061/clinics/2013\(07\)12](https://doi.org/10.6061/clinics/2013(07)12).

Shoda, Haruka u. a.: „How Live Performance Moves the Human Heart“, in: *PLOS ONE* 11/4 (2016), 11 S., <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0154322>.

Shultis, Carol L.: *Effects of Music Therapy vs. Music Medicine on physiological and psychological parameters of intensive care patients. A randomized controlled trial*, Diss. Temple University 2012, <http://dx.doi.org/10.34944/dspace/2367>.

Da Silva, Ariany G. u. a.: „An exploration of heart rate response to differing music rhythm and tempos“, in: *Complementary Therapies in Clinical Practice* 20/2 (2014), S. 130–134, <https://doi.org/10.1016/j.ctcp.2013.09.004>.

Smolen, Dianne u. a.: „The effect of self-selected music during colonoscopy on anxiety, heart rate, and blood pressure“, in: *Applied Nursing Research* 15/3 (2002), S. 126–136, <https://doi.org/10.1053/apnr.2002.34140>.

Trappe, Hans-Joachim/Voit, Gabriele: „Einfluss unterschiedlicher Musikstile auf das Herz-Kreislauf-System. Eine randomisierte kontrollierte Studie zur Wirkung von Musikstücken von W. A. Mozart, J. Strauss und ABBA“, in: *Deutsches Ärzteblatt* 113/20 (2016), S. 347–352, <https://doi.org/10.3238/arztebl.2016.0347>.

Weld, Harry Porter: „An Experimental Study of Musical Enjoyment“, in: *The American Journal of Psychology* 23/2 (1912), S. 245–308, <https://www.jstor.org/stable/1412844>.

White, Jill M.: „Effects of relaxing music on cardiac autonomic balance and anxiety after acute myocardial infarction“, in: *American Journal of Critical Care* 8/4 (1999), S. 220–230.

Zimny, George H./Weidenfeller, Edward W.: „Effects of Music upon GSR and Heart-Rate“, in: *The American Journal of Psychology* 76/2 (1963), S. 311–314, <https://doi.org/10.2307/1419170>.

## SEKUNDÄRLITERATUR

Almerud, Sofia/Petersson, Kerstin: „Music therapy. A complementary treatment for mechanically ventilated intensive care patients“, in: *Intensive and Critical Care Nursing* 19/1 (2003), S. 21–30, [https://doi.org/10.1016/S0964-3397\(02\)00118-0](https://doi.org/10.1016/S0964-3397(02)00118-0).

Alvin, Juliette: *Music therapy*, London: John Baker 1966.

Bonny, Helen Lindquist/Savary, Louis M.: *Music and Your Mind. Listening with a New Consciousness*, New York, NY: Station Hill Press 1973.

Bonny, Helen Lindquist: *The role of taped music programs in the GIM process. Theory and product*, Baltimore, MD: ICM Books 1978.

Dies.: „Music and Healing“, in: *Music Therapy* 6/1 (1986), S. 3–12, <https://doi.org/10.1093/mt/6.1.3>.

Bradt, Joke/Dileo, Cheryl: „Music interventions for mechanically ventilated patients“, in: *Cochrane Database of Systematic Reviews*, Heft 12, Art.-Nr. CD006902 (2014), 65 S., <https://doi.org/10.1002/14651858.CD006902.pub3>.

Ders. u. a.: „The impact of music therapy versus music medicine on psychological outcomes and pain in cancer patients. A mixed methods study“, in: *Supportive Care in Cancer* 23/5 (2015), S. 1261–1271, <https://doi.org/10.1007/s00520-014-2478-7>.

Ders. u. a.: „Music interventions for improving psychological and physical outcomes in people with cancer“, in: *Cochrane Database of Systematic Reviews*, Heft 10, Art.-Nr. CD006911 (2021), 221 S., <https://doi.org/10.1002/14651858.CD006911.pub4>.

Chang, Shu-Chen/Chen, Chung-Hey: „Effects of music therapy on women’s physiologic measures, anxiety, and satisfaction during cesarean delivery“, in: *Research in Nursing and Health* 28/6 (2005), S. 453–461, <https://doi.org/10.1002/nur.20102>.

Chlan, Linda L.: „Music therapy as a nursing intervention for patients supported by mechanical ventilation“, in: *AACN Advanced Critical Care* 11/1 (2000), S. 128–138.

Dies./Heiderscheit, Annie: „A Tool for Music Preference Assessment in Critically Ill Patients Receiving Mechanical Ventilatory Support“, in: *Music Therapy Perspectives* 27/1 (2009), S. 42–47, <https://doi.org/10.1093/mtp/27.1.42>.

Dies. u. a.: „Does music influence stress in mechanically ventilated patients?“, in: *Intensive and Critical Care Nursing* 29/3 (2013), S. 121–127, <https://doi.org/10.1016/j.iccn.2012.11.001>.

Cian, Edoardo u. a.: „The sound of social class. Do music preferences signal status?“, in: *Psychology of music* 50/3 (2022), S. 960–975, <https://doi.org/10.1177/03057356211030995>.

Clement, Michel/Kandziora, Michael: *Studie zur Zukunft der Musikknutzung 2018–2021. Ergebnisse der siebten Stufe der Panelbefragung*, <https://www.bwl.uni-hamburg.de/mm/forschung/dokumente/7-welle-basisfolien.pdf>, letzter Zugriff: 15.01.2023.

Clune-Taylor, Catherine: „Is Sex Socially Constructed?“, in: *The Routledge Book of Feminist Philosophy of Science*, hrsg. von Sharon Crasnow/Kristen Intemann, New York, NY: Routledge 2020, S. 187–200, <https://doi.org/10.4324/9780429507731>.

Cohrdes, Caroline u. a.: „The sound of affect. Age differences in perceiving valence and arousal in music and their relation to music characteristics and momentary mood“, in: *Musicae Scientiae* 24/1 (2020), S. 21–43, <https://doi.org/10.1177/1029864918765613>.

Colley, Ann: „Young People’s Musical Taste. Relationship With Gender and Gender-Related Traits“, in: *Journal of Applied Social Psychology* 38/8 (2008), S. 2039–2055, <https://doi.org/10.1111/j.1559-1816.2008.00379.x>.

Corhan, Cynthia M./Gounard, Beverley Roberts: „Types of Music, Schedules of Background Stimulation, and Visual Vigilance Performance“, in: *Perceptual and Motor Skills* 42/2 (1976), S. 662, <https://doi.org/10.2466/pms.1976.42.2.662>.

Cunningham, Maureen F. u. a.: „Introducing a Music Program in the Perioperative Area“, in: *AORN Journal* 66/4 (1997), S. 674–682, [https://doi.org/10.1016/S0001-2092\(06\)62920-7](https://doi.org/10.1016/S0001-2092(06)62920-7).

Deutsche Gesellschaft für Palliativmedizin e. V.: *Erweiterte S3-Leitlinie Palliativmedizin für Patienten mit einer nicht-heilbaren Krebserkrankung*, hrsg. von Arbeitsgemeinschaft der Wissenschaftlichen Medizinischen Fachgesellschaften e. V./Deutschen Krebsgesellschaft e. V./Deutschen Krebshilfe, <https://register.awmf.org/de/leitlinien/detail/128-001OL>, letzter Zugriff: 04.01.2023.

Deutsche Gesellschaft für Prävention und Rehabilitation von Herz-Kreislaufkrankungen e. V.:

*S3-Leitlinie zur kardiologischen Rehabilitation (LL-KardReha) im deutschsprachigen Raum Europas. Deutschland, Österreich, Schweiz (D-A-CH)*, hrsg. von Deutsche Gesellschaft für Prävention und Rehabilitation von Herz-Kreislaufkrankungen e. V./Österreichische Kardiologische Gesellschaft/Swiss Working Group for Cardiovascular Prevention, Rehabilitation and Sports Cardiology, <https://register.awmf.org/de/leitlinien/detail/133-001>, letzter Zugriff: 04.01.2023.

Deutsche Krebsgesellschaft.: *S3-Leitlinie Komplementärmedizin in der Behandlung von onkologischen PatientInnen*, hrsg. von Arbeitsgemeinschaft der Wissenschaftlichen Medizinischen Fachgesellschaften e. V./Deutschen Krebsgesellschaft e. V./Deutschen Krebshilfe, <https://register.awmf.org/de/leitlinien/detail/032-055OL>, letzter Zugriff: 04.01.2023.

Deutscher Bundestag: *Verankerung von künstlerischen Therapien im Gesundheitssystem. Ländervergleich Deutschland, Österreich und Großbritannien*, <https://www.bundestag.de/resource/blob/867548/5baf7bb896f21acb-d27ac2b87231305c/WD-9-078-21-pdf-data.pdf>, letzter Zugriff: 18.05.2023.

Diel, Alina: *Bedarfsermittlung von begleitender Musiktherapie als Teil des ambulanten Behandlungskonzepts von Tumorpatienten*, Diss. Universität Heidelberg 2022, <https://doi.org/10.11588/heidok.00032041>.

Dobrota, Snježana u. a.: „Gender Differences in Musical Taste. The Mediating Role of Functions of Music“, in: *Društvena istraživanja. Journal for General Social Issues* 28/4 (2019), S. 567–586, <https://doi.org/10.5559/di.28.4.01>.

Eggert, Jan: „Zur Validität von Musikgenres als Test-Items in der empirischen Musikgeschmackforschung“, in: *Jahrbuch Musikpsychologie* 31 (2022), 13 S., <https://doi.org/10.5964/jbdgm.109>.

Field, Andy: *Discovering Statistics Using IBM SPSS Statistics*, London u. a.: Sage 2018.

Soares-Quadros Júnior, João Fortunato u. a.: „Gender and religion as factors of individual differences in musical preference“, in: *Musicae Scientiae* 23/4 (2019), S. 525–539, <https://doi.org/10.1177/1029864918774834>.

- Fritz, Thomas: *Emotion investigated with music of variable valence. Neurophysiology and cultural influence*, Diss. Universität Potsdam 2008, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-29114>.
- Gaston, Everett Thayer: „Dynamic music factors in mood change“, in: *Music Educators Journal* 37/4 (1951), S. 42f., <https://doi.org/10.2307/3387360>.
- Gerra, Gilberto u. a.: „Neuroendocrine responses of healthy volunteers to ‚techno-music‘. Relationships with personality traits and emotional state“, in: *International Journal of Psychophysiology* 28/1 (1998), S. 99–111, [https://doi.org/10.1016/S0167-8760\(97\)00071-8](https://doi.org/10.1016/S0167-8760(97)00071-8).
- Heathers, James A. J.: „Everything Hertz. Methodological issues in short-term frequency-domain HRV“, in: *Frontiers in Physiology* 5 (2014), 15 S., <https://doi.org/10.3389/fphys.2014.00177>.
- Heinichen, Johann David: *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: Eigenverlag 1728.
- Henry, Linda L.: „Music therapy. A nursing intervention for the control of pain and anxiety in the ICU. A review of the research literature“, in: *Dimensions of Critical Care Nursing* 14/6 (1995), S. 295–304.
- Höglinger u. a.: „Parkinson-Krankheit, S2k-Leitlinie, 2023“, in: *Leitlinien für Diagnostik und Therapie in der Neurologie*, hrsg. von Deutsche Gesellschaft für Neurologie, <https://dgn.org/leitlinie/parkinson-krankheit>.
- Jang, Eun-Hye u. a.: „Reliability of Physiological Responses Induced by Basic Emotions. A Pilot Study“, in: *Journal of Physiological Anthropology* 38, Art. 15 (2019), 12 S., <https://doi.org/10.1186/s40101-019-0209-y>.
- Jeppesen, Elisabeth u. a.: „Listening to music prior to bronchoscopy reduces anxiety“, in: *European Clinical Respiratory Journal* 6/1 (2019), 9 S., <https://doi.org/10.1080/20018525.2019.1583517>.
- Johnston, Kelly/Rohaly-Davis, Jacqueline: „An introduction to music therapy. Helping the oncology patient in the ICU“, in: *Critical Care Nursing Quarterly* 18/4 (1996), S. 54–60.
- Lane, Deforia: „Music therapy. A gift beyond measure“, in: *Oncology Nursing Forum* 19/6 (1992), S. 863–867.
- Lehmann, Matthias: „Mit Metal zu Mozart. Präferenzen für ‚extreme‘ Musik in Hochkulturkontexten als Ausdruck musikalischer Toleranz“, in: *Samples* 16 (2018), 29 S., <http://dx.doi.org/10.22029/jlupub-872>.
- Löllgen, Herbert: „Herzfrequenzvariabilität“, in: *Deutsches Ärzteblatt* 96/31–32 (1999), A-2029-A2032, <https://www.aerzteblatt.de/archiv/18505/Serie-Neue-Methoden-in-der-kardialen-Funktionsdiagnostik-Herzfrequenzvariabilitaet>, letzter Zugriff: 05.01.2023.
- Lueders Bolwerk, Carol A.: „Effects of relaxing music on state anxiety in myocardial infarction patients“, *Critical Care Nursing Quarterly* 13/2 (1990), S. 63–72, <https://doi.org/10.1097/00002727-199009000-00009>.
- Mandel, Susan E. u. a.: „Effects of music therapy on health-related outcomes in cardiac rehabilitation. A randomized controlled trial“, in: *Journal of Music Therapy* 44/3 (2007), S. 176–197, <https://doi.org/10.1093/jmt/44.3.176>.
- McKinney, Martin F./Moelants, Dirk: „Ambiguity in Tempo Perception. What Draws Listeners to Different Metrical Levels?“, in: *Music Perception. An Interdisciplinary Journal* 24/2 (2006), S. 155–166, <https://doi.org/10.1525/mp.2006.24.2.155>.
- Mentz, Paul: *Die Wirkung akustischer Sinnesreize auf Puls und Athmung. Eine experimentell-psychologische Untersuchung*, Leipzig: Engelmann 1895.
- Merritt, Stephanie: *Mind, Music, and Imagery*, New York, NY: Plume 1990.
- Morreale, Fabio u. a.: „The Effect of Expertise in Evaluating Emotions in Music“, in: *Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3), Jyväskylä, Finland, 11th - 15th June 2013*, hrsg. von Geoff Luck/Olivier Brabant, 8 S., <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201305281801>.
- Nater, Urs M. u. a.: „Sex differences in emotional and psychophysiological responses to musical stimuli“, in: *International Journal of Psychophysiology* 62/2 (2006), S. 300–308, <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2006.05.011>.
- Norris, Walter/Baird, W. L. M., „Pre-operative Anxiety. A study of the incidence and aetiology“,

- in: *British Journal of Anesthesia* 39/6 (1967), S. 503–509, <https://doi.org/10.1093/bja/39.6.503>.
- O'Sullivan, Rebecca J.: „A musical road to recovery. Music in intensive care“, in: *Intensive Care Nursing* 7/3 (1991), S. 160–163, [https://doi.org/10.1016/0266-612X\(91\)90004-B](https://doi.org/10.1016/0266-612X(91)90004-B).
- Panfil, Eva-Maria: „Analyse von Forschungsstudien“, in: *Pflegewissenschaft 2. Lehr- und Arbeitsbuch zur Einführung in die Pflegeforschung*, hrsg. von Hermann Brandenburg u. a., Bern: Hogrefe 2007.
- Okhovat Poudeh, Azadeh: *Children's perception of emotion in music. A cross-cultural study*, Masterarbeit University of Jyväskylä 2015, <http://urn.fi/URN:NBN:fi:juu-201511263839>.
- Parriott, Sylvia: „Music as Therapy“, in: *American Journal of Nursing* 69/8 (1969), S. 1723–1728.
- Pitzen, L. J./Rauscher, Frances H.: „Choosing music, not style of music, reduces stress and improves task performance“, Poster, präsentiert bei der 10. Jahrestagung der American Psychological Society, Washington, D.C. 1998.
- Robb, Sheri L. u. a.: „The Effects of Music Assisted Relaxation on Preoperative Anxiety“, in: *Journal of Music Therapy* 32/1 (1995), S. 2–21, <https://doi.org/10.1093/jmt/32.1.2>.
- Dies. u. a.: „Reporting Guidelines for Music-Based Interventions“, in: [Music and Medicine](https://doi.org/10.47513/mmd.v3i4.336) 3/4 (2011), S. 271–279, <https://doi.org/10.47513/mmd.v3i4.336>.
- Rohner, Stephen J./Miller, Richard: „Degrees of familiar and affective music and their effects on state anxiety“, in: *Journal of Music Therapy* 17/1 (1980), S. 2–15, <https://doi.org/10.1093/jmt/17.1.2>.
- Rubin, Gayle: „The Traffic in Women. Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex“, in: *Toward an Anthropology of Women*, hrsg. von Rayna R. Reiter, New York, NY u. a.: Monthly Review Press 1975, S. 157–210.
- Russo, Marc A. u. a.: „The physiological effects of slow breathing in the healthy human“, in: *Breathe* 13/4 (2017), S. 298–309, <https://doi.org/10.1183%2F20734735.009817>.
- Salerni, Sara u. a.: „The different role of sex hormones on female cardiovascular physiology and function. Not only oestrogens“, in: *European Journal of Clinical Investigation* 45/6 (2015), S. 634–645, <https://doi.org/10.1111/eci.12447>.
- Schloßberger, Matthias: *Geschichtsphilosophie*, München: Akademie Verlag 2013, <https://doi.org/10.1524/9783050064543>.
- Shoda, Haruka/Adachi, Mayumi: „Effects of the musical period on amateur pianists' body movements“, in: *Proceedings of the 11th International Conference on Music Perception and Cognition*, hrsg. von Steven M. Demorest u. a., Seattle, WA: University of Washington 2010, S. 843–848.
- Sloboda, John A.: „Music Structure and Emotional Response. Some Empirical Findings“, in: *Psychology of Music* 19/2 (1991), S. 110–120, <https://doi.org/10.1177/0305735691192002>.
- Urdike, Phyllis A.: „Music Therapy Results for ICU Patients“, in: *Dimensions Of Critical Care Nursing* 9/1 (1990), S. 39–45, <https://doi.org/10.1097/00003465-199001000-00013>.
- Dies./Charles, David M.: „Music Rx. Physiological and Emotional Responses to Taped Music Programs of Preoperative Patients Awaiting Plastic Surgery“, in: *Annals of Plastic Surgery* 19/1 (1987), S. 29–33, <https://doi.org/10.1097/00000637-198707000-00004>.
- Vempala, Naresh N./Russo, Frank A.: „Exploring Cognitivist and Emotivist Positions of Musical Emotion Using Neural Net-work Models“, in: *Proceedings of the 12th International Conference on Cognitive Modeling*, hrsg. von Robert L. West/Terrence C. Stewart, Ottawa: Carleton University 2013, S. 257–262.
- Watkins, Gwendolyn R.: „Music Therapy: Proposed Physiological Mechanisms and Clinical Implications“, in: *Clinical Nurse Specialist* 11/2 (1997), S. 43–50, <https://doi.org/10.1097/00002800-199703000-00003>.
- Weipert, Matthias: *Frequenzanalyse der Herzratenvariabilität in der Präventivmedizin*, Diss. Universität Rostock 2009, <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:28-diss2010-0001-0>.
- Ziegenrucker, Wieland: *ABC Musik. Allgemeine Musiklehre*, Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf &

Härtel 72012.

Zimmerman, L. M.: „Effects of music on patient anxiety in coronary care units“, in: *Heart & Lung. The Journal of Critical Care* 17/5 (1988), S. 560–566.

## INTERNETQUELLEN

„Author Information“, <https://www.heartandlung.org/content/authorinfo>, *Heart & Lung. The Journal of Cardiopulmonary and Acute Care*, letzter Zugriff: 19.07.2023.

„Janet Cook Obituary“, <https://www.legacy.com/us/obituaries/houstonchronicle/name/janet-cook-obituary?id=28370413>, *Houston Chronicle*, letzter Zugriff: 18.05.2023.

„Journal of Health Psychology. Journal indexing and metrics“, <https://journals.sagepub.com/metrics/HPQ>, *Sage Journals*, letzter Zugriff: 01.01.2024.

„Umfrage unter Internetnutzern zu den beliebtesten Musikgenres weltweit 2018“, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/929800/umfrage/internetnutzer-zu-den-beliebtesten-musikgenres-weltweit/>, *Statista Research Department*, letzter Zugriff: 03.07.2023.

## DIGITALE LEXIKONARTIKEL

Danuser, Hermann: Art. „Gattung“, in: *MGG Online*, 2016 [1995], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13636>.

Eggeling, Jörg: Art. „Heavy Metal. Geschichte“, in: *MGG Online*, 2016 [2008], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13016>.

Kolb, Fabian: Art. „Wilhelmj, August“, in: *MGG Online*, 2016 [2007], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21908>.

Kühn, Clemens: Art. „Form“, in: *MGG Online*, 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/396389>.

Samson, Jim: Art. „Genre. Genre and social practice“, in: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>.

Seidel, Wilhelm/Leisinger, Ulrich: Art. „Stil“, in: *MGG Online*, 2016 [1998], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14863>.

## SUPPLEMENTUM

<https://doi.org/10.59714/stimme.v202452>



# FRAUEN ALS INSTRUMENTALISTINNEN IM 19. JAHRHUNDERT

DIE MUSIKALISCHE KARRIERE VON DORETTE SPOHR

VON TAMINA PAMIR

## ABSTRACT

In der Musikgeschichte wurden bisher vor allem das Werk und das Schaffen männlicher Instrumentalisten und Komponisten betrachtet. Die Errungenschaften und Laufbahnen von Musikerinnen stehen in der Forschung meist im Hintergrund. Um dem entgegenzuwirken, wird anhand der Biografie von Dorette Spohr, einer Harfenistin und Pianistin des frühen 19. Jahrhunderts, aufgezeigt, dass Instrumentalistinnen vor allem im Zwiespalt zwischen Karriere und Familie gestanden haben. Anhand der Selbstbiographie ihres Ehemanns Louis Spohr sowie einigen Konzertberichten werden Faktoren herausgearbeitet, die das Schaffen von Dorette Spohr historisch kontextualisieren, Hindernisse aufzeigen und den Blick der Gesellschaft auf die musizierende Frau des 19. Jahrhunderts demonstrieren. Ihr Beispiel zeigt, dass Frauen als Instrumentalistinnen stets zwischen einer Karriere und den gesellschaftlichen Zwängen als Mutter und Frau stehen und sich letztendlich meist letzteren fügen müssen.



## 1. Einleitung

Bis heute werden die Werke und das Schaffen von Frauen in der Musikgeschichte vernachlässigt und erhalten nicht die gleiche Anerkennung und Würdigung wie die Werke ihrer männlichen Kollegen. Dabei müssen die Leistungen, die Frauen erbringen, denen der Männer in keinem Punkt nachstehen. Im Gegenteil: Während besonders Frauen den sozialen Zwängen der patriarchalen Gesellschaft unterliegen, erweist sich ihr Weg zu anerkannten Musikerinnen als weitaus schwieriger. Dies beginnt bereits mit den Ausbildungsmöglichkeiten und der Instrumentenwahl und zieht sich über Konzertreisen bis hin zur Beteiligung in einem Orchester. Gelingt es einer Frau schließlich doch, all diese Hindernisse zu überwinden, steht ihr Erfolg dennoch häufig in Ambivalenz zu familiären und sozialen Zwängen. Seit den 1970er-Jahren sind Frauen, die in der Musik tätig sind, auch in der musikwissenschaftlichen Forschung näher in den Vordergrund getreten. Dabei wird sich bisher aber vor allem auf Komponistinnen fokussiert.<sup>1</sup>

In dieser Arbeit soll es um die nähere Betrachtung der Laufbahn einer Instrumentalistin und um die Kontextualisierung und Analyse der benannten Umstände gehen. Dabei wird folgender Fragestellung nachgegangen: Wie sah die musikalische Karriere einer Frau und deren Bewertung in der Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert aus? Dafür wird exemplarisch auf die Biografie Dorette Spohrs, einer Harfenistin und Pianistin des frühen 19. Jahrhunderts, eingegangen. Wie auch bei Komponistinnen ihrer Epoche wird gerade Dorettes Position als Ehepartnerin des Violinisten und Komponisten Louis Spohr betont, mit dem sie sich gemeinsam auf Konzertreisen durch Europa begab. Anhand ihrer Rezeption soll zusätzlich analysiert werden, wie die Gesellschaft eine musizierende Frau auf der Bühne und damit in der Öffentlichkeit wahrgenommen hat. Zu Beginn wird ein Blick auf die Situation der Frauen in der Musik, explizit im 19. Jahrhundert, geworfen. Dabei wird ebenfalls auf Ausbildungsmöglichkeiten sowie die Instrumentenwahl eingegangen. Bei den Instrumenten wird ein Fokus auf die Harfe gelegt, da diese Dorettes Hauptinstrument war, mit dem sie

große Bekanntheit erlangte. Es folgt die Biografie der Musikerin, wobei zuerst ihre Ausbildung geschildert wird. Daraufhin wird Bezug auf ihre Konzertreisen mit ihrem Mann genommen, wobei gleichzeitig Kritiken ihrer Konzerte aus unterschiedlichen zeitgenössischen Zeitungen analysiert werden. Ein Vergleich von Dorette und Louis ist aufgrund ihrer gemeinsamen Tätigkeit nicht zu vermeiden, soll in dieser Arbeit jedoch nicht im Fokus stehen. Vielmehr soll Dorette als Individuum und Akteurin ihrer Zeit hervorgehoben werden. Zum Schluss wird es um das Ende ihrer Karriere gehen, bevor dann die Ergebnisse diskutiert werden.

Bisher ist eine ausgiebige Auseinandersetzung mit der Musikerin unabhängig von ihrem Ehemann kaum anzufinden. Freia Hoffmann widmet ihr in ihrer Habilitationsschrift *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur* ein Kapitel.<sup>2</sup> In ihrer Schrift geht sie unter anderem auf musikalische Karrieren von verschiedenen Musikerinnen ein. Dabei analysiert sie deren Instrumente im Kontext sozialer Zwänge mit besonderem Fokus auf den weiblichen Körper.

Da es von Dorette keine direkten Quellen gibt, werden vor allem Louis' *Selbstbiographie* sowie zeitgenössische Zeitungsartikel herangezogen. In der *Selbstbiographie* erzählt Louis Ereignisse seines Lebens nach. Zusätzlich zieht er Tagebucheinträge und Zeitungsartikel wie auch Briefe heran. Das Werk schildert nur ein sehr eingeschränktes Bild über Dorette aus der Perspektive ihres Ehemanns. Daher sind seine Aussagen kritisch zu betrachten.

Im Zusammenhang mit Louis Spohr ist der Begriff der Virtuosität kaum wegzudenken. Auch Dorette wird häufig mit dieser Bezeichnung in Verbindung gebracht. Wie Heinz von Loesch in seinem Beitrag „Mapping Virtuosity 2015“ darlegt, gibt es keine eindeutige Definition, was Virtuosität bedeutet. So steht sie im Kontext einer äußerst geschickten musikalischen Darbietung, einer Fokussierung auf die technischen Fähigkeiten einer musizierenden Person oder „the performative act as such“. <sup>3</sup>In Bezug auf das 19. Jahrhundert wird Virtuosität besonders für die „art of musical performance in general“ verwendet, um so zwischen professio-

---

1 Rode-Breymann, Art. „Gender Studies, Frauen und Musikgeschichte“.

---

2 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 336–351.

3 Loesch, „Mapping Virtuosity 2015“, S. 18.

nellen Musiker:innen und Amateur:innen zu unterscheiden.<sup>4</sup> Ähnlich wie der Geniebegriff, der in dieser Arbeit thematisiert wird, ist auch der Begriff Virtuosität männlich geprägt, indem „Leistungsprinzip, technischer Fortschritt, geistige Originalität“<sup>5</sup> mit dem Mann assoziiert werden.

Eine detaillierte Geschichte der Frau in der Musik ist an dieser Stelle nicht zielführend, weshalb hier der Fokus auf dem 19. Jahrhundert liegen wird. Trotzdem soll ein Exkurs in die Vorgeschichte von Musikerinnen nicht fehlen, um die Entwicklung ihrer musikalischen Karrieren zu verdeutlichen. Im Mittelpunkt steht hierbei die Frau als Instrumentalistin, weshalb Komponistinnen und Sängerinnen nicht explizit thematisiert werden. Am Schluss soll deutlich gemacht werden, welchen Schwierigkeiten Instrumentalistinnen in der Musik durch die gesellschaftlichen Zwänge des 19. Jahrhunderts ausgesetzt waren.

## 2. DIE MUSIZIERENDE FRAU IM 19. JAHRHUNDERT

Bereits in der Renaissance erhielten adlige Frauen beginnend in Italien Zugang zu einer musikalischen Ausbildung und erwiesen sich als begabte Sängerinnen und Instrumentalistinnen. Vor allem der Gesang erhielt am Hof eine bedeutende Rolle, sodass sich die Karriere der Berufssängerin entwickelte. Im 17. und 18. Jahrhundert etablierte sich auch an den deutschen Höfen eine Musikausbildung für weibliche Mitglieder.<sup>6</sup> Dies galt ebenfalls für die „städtische[] Eliteschicht“.<sup>7</sup> Damit einher gingen privat gehaltene Konzerte, die besonders Frauen die Möglichkeit gaben, in einem geschützten Raum aufzutreten und anerkannt zu werden. Dies ist im Kontext zu betrachten, dass Männer im öffentlichen und Frauen nur im privaten Raum agieren durften. So entwickelten sich ebenfalls Salons, in denen Frauen eine Gelegenheit erhielten, „sich bei gesellschaftlichen Anlässen zu produzieren“,<sup>8</sup> miteinander

zu musizieren und sich über Themen wie Politik und Kunst auszutauschen, sodass Frauen „aktiv am musikalischen Leben“<sup>9</sup> teilnehmen und auch selbst Zusammenkünfte veranstalten konnten.<sup>10</sup> Unter Salon wird eine „gesellschaftliche Veranstaltung“<sup>11</sup> verstanden. Besonders die Frau als Gesellschafterin stand hierbei im Mittelpunkt, wobei auch Männer derartige Veranstaltungen abhielten.<sup>12</sup> Dennoch diente der Salon als Ausweg aus der Aufteilung zwischen privatem und öffentlichem Raum.<sup>13</sup> Zusätzlich war er laut Veronika Beci ein essenzieller Teil der Musikkultur des 19. Jahrhunderts.<sup>14</sup> Der Salon unterscheidet sich dahingehend von öffentlichen Engagements, dass mit dortigen Aufführungen kein Geld verdient wurde.<sup>15</sup> Gleiches gilt für private Konzerte. Somit wird deutlich, dass ein Musizieren ohne Lohn für Frauen möglich und akzeptabel war. Mit der Aufklärung, der Industrialisierung und dem sinkenden Einfluss des Adels etablierte sich das Konzertwesen, sodass Musik nicht mehr nur der Elite vorbehalten war. Nun erhielt die bürgerliche Bevölkerung – und damit auch Frauen – einen breiteren Zugang zur Musik. Es entwickelte sich eine Notwendigkeit für Berufsmusiker:innen, da die Nachfrage nach Konzerten nun stieg. Um die Besetzung weiblicher Stimmen in Bühnenstücken und Chören erfüllen zu können, etablierten sich Sängerinnen, die eine musikalische Ausbildung erfahren hatten. Die Sängerinnen schufen eine Grundlage für den musikalischen Beruf, sodass sich im weiteren Verlauf auch Karrieremöglichkeiten für Instrumentalistinnen entwickelten. Dabei blieb Frauen der Zugang zum Orchester jedoch weitestgehend verwehrt. Allein die Harfe wurde häufig weiblich besetzt.<sup>16</sup> Dies begründet sich unter anderem darin, dass das Spielen der meisten Instrumente den Männern vorbehalten war, weil diese für Frauen als unschicklich galten. Auf diese

4 Vgl. Loesch, „Mapping Virtuosity 2015“, S. 20f.

5 Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 218.

6 Vgl. Drinker, *Die Frau in der Musik*, S. 133f., 139.

7 Schweitzer, „Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert“, S. 31.

8 Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 12.

9 Schweitzer, „Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert“, S. 32.

10 Vgl. Schweitzer, „Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert“, S. 31ff.; Beci, *Musikalische Salons*, S. 11.

11 Gerber, *Zwischen Salon und musikalischer Gesellschaft*, S. 17.

12 Vgl. ebd., S. 18.

13 Diese Information ist einer privaten E-Mail von Dr. Christine Hoppe an die Autorin vom 20.03.2022 entnommen.

14 Vgl. Beci, *Musikalische Salons*, S. 8.

15 Vgl. Gerber, *Zwischen Salon und musikalischer Gesellschaft*, S. 17. Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff Salon, vgl. ebd., S. 18.

16 Vgl. Drinker, *Die Frau in der Musik*, S. 144–148, 150.

Thematik wird in Kapitel 2.2 weiter eingegangen.

Bezüglich der Ausübung eines Berufs stand vor allem die Frau des Bildungsbürgertums, welches sich im 18. Jahrhundert entwickelt hatte, laut Hoffmann in einem Konflikt. Für Frauen mit einer guten finanziellen Ausgangssituation war es nicht nötig, einen Beruf auszuüben, während Frauen aus armen Verhältnissen auf eine Arbeit angewiesen waren, um ihre Familie zu ernähren. Daher konnten erstere sich ganz ihren Pflichten als Mutter und Frau des Hauses widmen. Eine Berufstätigkeit war für sie lediglich eine Ausnahme oder gar eine Notlösung im Fall von Geldsorgen oder Ähnlichem. Für Musikerinnen des 19. Jahrhunderts galt dieser Umstand nicht mehr, was aus der bereits angesprochenen Besetzung von Sängerinnen sowie der allmählichen Etablierung von Instrumentalistinnen hervorging. Es gab professionelle, erwerbstätige Sängerinnen und Instrumentalistinnen, welche auch pädagogisch tätig waren. Dabei herrschte aber noch lange keine Gleichberechtigung. Besonders auf professioneller Ebene wurden Frauen lange benachteiligt. Hoffmann merkt an, dass die brillanten Leistungen von Musikerinnen primär im Kontext ihrer sozialen Bezüge, also ihrer Weiblichkeit und damit einhergehenden Funktionen, wahrgenommen und rezipiert wurden, was später auch bei Dorette deutlich werden wird.<sup>17</sup> Damit lagen ihnen andere Ansprüche der Zuhörer:innenschaft zugrunde als dies bei ihren männlichen Kollegen der Fall war. Dabei handelte es sich unter anderem um Assoziationen, die mit Weiblichkeit konnotiert wurden, worauf in Kapitel 2.2 näher eingegangen wird.

Das Einkommen von Musiker:innen erwies sich als weiteres Problem für beide Geschlechter. Gerade zwischen 1750 und 1850 war es schwierig, vom Musiker:innenberuf zu leben, da beispielsweise Veranstaltungen selbst organisiert und bezahlt werden mussten. Dabei hatten jedoch Musiker den Vorteil, dass sie sich mehrere Standbeine aufbauen und damit finanziell absichern konnten. Wie das Beispiel von Louis zeigt, konnte ein Mann sowohl als Orchestermusiker als auch als Komponist oder anderweitig musikalisch arbeiten, während dies Frauen meist verwehrt wurde. Ihnen blieb neben ihrer Arbeit als Sängerin oder Instru-

mentalistin allein das Unterrichten, was auch auf Dorette zutrifft.<sup>18</sup>

Ende des 19. Jahrhunderts fand durch „gestiegene[] Nachfrage und [...] Angebot an musikalischen Veranstaltungen“<sup>19</sup> eine „Ausweitung des Musiklebens“<sup>20</sup> statt. Während Musiker:innen vorher Konzerte selbst bezahlen und organisieren mussten, erforderte dies nun Agenturen, um den gestiegenen „Organisationsaufwand“<sup>21</sup> bewältigen zu können. Christine Fornoff zeigt in ihrem Artikel „Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts“, dass die Agentur Wolff einen hohen Anteil an Musikerinnen vertrat, was mit der gesellschaftlichen Stellung der Frauen dieser Zeit einherging. Die Organisation von Konzerten für und die Finanzierung von Musikerinnen waren für Agenturen jedoch eine Herausforderung, da Frauen einerseits ihrem Ehemann unterstellt und damit unmündig waren. Andererseits konnte eine Reise nicht ohne Begleitung erfolgen, weil das Alleinreisen als Frau gefährlich sein konnte.<sup>22</sup> Dies sind nur einige Gründe, welche Musikerinnen eine berufliche Karriere erschwerten. Diese Hindernisse erfuhren sie aber nicht erst mit Anbruch des Berufslebens, sondern bereits während ihrer musikalischen Ausbildung, auf die im folgenden Kapitel näher eingegangen werden soll.

## 2.1 AUSBILDUNGSMÖGLICHKEITEN

Mitte des 19. Jahrhunderts gab es noch keine Hochschulen für Musik. Vielmehr erfolgte die Ausbildung meist durch Privatunterricht, aber auch durch das Selbststudium, eine Mitgliedschaft im Kirchenchor oder durch das Reisen sowie eine frühe Berufspraxis. Meistens wurden mehrere dieser Möglichkeiten miteinander kombiniert. So gestalteten sich die Ausbildungswege von Musiker:innen ganz unterschiedlich. Gerade Frauen wurde mit diesen Möglichkeiten ein besserer Zugang zur Musikausbildung ermöglicht, da ihnen die Aufnahme an Musikhochschulen noch bis Anfang des 20. Jahrhunderts weitestgehend

---

<sup>17</sup> Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 246f., 249.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 249f.

<sup>19</sup> Fornoff, „Die Konzertagentur Wolff“, S. 43.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 50ff.

verwehrt blieb. Eine Aufnahme war besonders zu Beginn stark vom familiären und sozialen Hintergrund abhängig.<sup>23</sup>

Hoffmann führt hierbei vier Faktoren an, die für die musikalische Ausbildung einer Frau relevant waren: Dabei geht es einmal um die soziale Herkunft sowie die familiäre Umgebung. Weiterhin spielte die materielle Situation eine Rolle und auch das Musikleben des Wohnorts war für eine Ausbildung von Bedeutung.<sup>24</sup> Beim ersten Punkt wird deutlich, dass viele Musikerinnen aus einem musikalischen Haushalt kamen und in diesem eine Ausbildung durch Familienmitglieder erfahren hatten.<sup>25</sup> Auch Dorette war in solch einem Haushalt großgeworden, worauf später genauer eingegangen wird.

Im Folgenden sollen einige Institutionen und Orte erläutert werden, welche im 19. Jahrhundert eine musikalische Förderung ermöglichten. In „Organisationen zur Ausbildung von Stadtmusikanten“,<sup>26</sup> sogenannten Unterhaltungskapellen, wurden neben Jungen auch Mädchen ausgebildet, sodass diese auch Kapellmeisterinnen werden konnten. Besonders Instrumente wie die Harfe, Geige und Flöte waren dabei vertreten, aber auch Gesangs- und Blaskapellen kamen vor. Diese Einrichtungen dienten als Vorgängerinnen für Damenkapellen, die Ende des 19. Jahrhunderts expandierten. Für die Kunstmusik sind diese jedoch als nicht weiter relevant anzusehen, da die Ausbildung eher in der Unterhaltungsmusik erfolgte.<sup>27</sup>

Durch die Gründung des Leipziger Konservatoriums 1843 erhielten Frauen in Deutschland zum ersten Mal die Möglichkeit zum Hauptfachstudium Klavier.<sup>28</sup> Zuvor unterschied sich die Ausbildung an Musikhochschulen zwischen Jungen und Mädchen essenziell. Der Zugang zur Instrumentalausbildung wurde letzteren kaum gewährt. Während erstere Zugang zu jeglichen Berufsrichtungen erhielten, erfuhren Mädchen in den Gesangsklassen nur eine Ausbildung in den „Elementarkenntnissen“.<sup>29</sup>

Vom Theorie- und Kompositionsunterricht waren Frauen meist gänzlich ausgeschlossen.<sup>30</sup> Um ihren Gesang zu begleiten, erhielten Frauen am Konservatorium in Prag Klavier- und Harfenunterricht.<sup>31</sup> Im Gegensatz dazu steht das Pariser Konservatorium, welches Frauen erlaubte, alle Instrumente zu studieren.<sup>32</sup>

Zusätzlich gab es auch private Musikschulen, welche jedoch nicht staatlich oder durch Vereine finanziell unterstützt wurden, weswegen die Ausbildung selbst durch „Unterrichtshonorare“<sup>33</sup> bezahlt werden musste. Damit wurde das auszubildende Klientel vom eigenen Budget bestimmt. Unter den privaten Musikschulen gab es auch Schulen, die von Frauen gegründet worden waren und deren Leitung sie im Anschluss selbst übernommen hatten. Hoffmann zählt hierbei folgende Schulen auf: „die Mädchenerziehungsanstalt von Elise Müller in Bremen (1804–1820), die Musikschule von Maria Theresia Paradis in Wien (1808–1824) und eine Musikschule für Frauen von Luise Reichardt in Hamburg (1813–1826).“<sup>34</sup> Hier erhielten Schülerinnen lediglich Unterricht am Klavier, in Musiktheorie sowie Gesang.<sup>35</sup>

Vor allem durch den Privatunterricht erhielten Frauen Zugang zu einer musikalischen Laufbahn. Er war für Frauen dieser Zeit ein wichtiges Fundament, da ihnen weder in Konservatorien noch in anderen Musikschulen eine Ausbildung geboten wurde, die für eine berufliche Karriere ausreichend gewesen wäre. Während Institutionen von der Öffentlichkeit beobachtet und bewertet wurden, konnte im Privaten liberaler mit Schüler:innen umgegangen werden, weil sich Lehrer:innen „eine eigene Meinung leisten“ konnten.<sup>36</sup> Hoffmann vermutet, dass sich Schüler:innen im Privatunterricht durch die vertrautere Umgebung einerseits wohler fühlten, andererseits auch bessere Leistungen erbringen konnten, da sie als Individuen betrachtet und beurteilt wurden. Um jedoch Privatunterricht zu erhalten,

---

23 Vgl. Hoffmann, „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen“, S. 78f.

24 Vgl. Hoffmann, „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen“, S. 79.

25 Vgl. dies., *Instrument und Körper*, S. 255.

26 Dies., „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen“, S. 80.

27 Vgl. ebd., S. 81.

28 Vgl. dies., *Instrument und Körper*, S. 260f.

29 Dies., „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musike-

---

rinnen“, S. 82.

30 Vgl. Drinker, *Die Frau in der Musik*, S. 153.

31 Vgl. Hoffmann, „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen“, S. 85.

32 Vgl. ebd., S. 81.

33 Dies., *Instrument und Körper*, S. 261.

34 Ebd.

35 Vgl. ebd.

36 Dies., ebd., S. 264.

galten zwei Faktoren als Voraussetzung: Entweder stand das Geld zur Verfügung, um den Unterricht bezahlen zu können, oder Adlige unterstützten und sponserten einen, da sie die ausgebildeten Berufsmusiker:innen später an ihrem Hof anstellen konnten.<sup>37</sup> So wurde beispielsweise Louis' Unterricht vom Herzog von Braunschweig gefördert.<sup>38</sup>

Außerdem war der Wohnort von großer Bedeutung. Gerade in musikalischen Zentren wie Wien oder Leipzig gab es eine große Anzahl an Instrumentalistinnen, da dort das Musikleben von zahlreichen Aufführungen und qualifiziertem Lehrpersonal geprägt war. Tendenziell war das Lehrpersonal vorwiegend männlich, wobei Instrumente wie Klavier und Harfe gerade im Laufe des 19. Jahrhunderts auch immer häufiger von Frauen gelehrt wurden.<sup>39</sup> So gaben zum Beispiel Josepha Müllner-Gollenhofer (1768–1843) in Wien<sup>40</sup> und Therese Winckel (1779–1867) am Konservatorium in Dresden<sup>41</sup> Harfenunterricht.

Für eine berufliche Ausbildung, die mit denen von Männern mithalten konnte, benötigten Frauen neben dem Zugang zu Ausbildungsinstitutionen und Privatunterricht auch den Zugang zu Veranstaltungen, um Kontakte knüpfen zu können. Durch ihren bürgerlichen Status war es für Frauen jedoch besonders schwierig, sich außerhalb des „verpflichtenden Raumes von Familie und Wohnort“<sup>42</sup> zu begeben. Sich zu vernetzen galt als besondere Herausforderung, während dies für Männer kaum ein Problem darstellte, da sich diese früh vom Elternhaus emanzipieren konnten. Erst, wenn Frauen sich als Musikerinnen bewährt hatten, was allerdings nur einem Bruchteil gelang, war es ihnen möglich, mittels eigener Konzerteisen ihre gewohnte Umgebung zu verlassen.<sup>43</sup>

Wie schon das erwähnte weibliche Lehrpersonal aufzeigt, war die Instrumentenwahl für Frauen in dieser Zeit sehr eingeschränkt. Warum dies der Fall war, soll im Folgenden erläutert werden.

## 2.2 INSTRUMENTE

Carl Ludwig Junker, ein Philologe, Komponist und Pfarrer des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte 1784 die Abhandlung „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, in der er die Gründe schilderte, warum Frauen das Spielen bestimmter Instrumente unterlassen sollten. Hoffmann fasst diese in ihrer Habilitationsschrift wie folgt zusammen: Dabei geht es um den „Widerspruch zwischen Spielbewegungen und Frauenkleidung, [...] Instrumentalklang und weiblichem Geschlechtscharakter und der Ungehörigkeit bestimmter Spielhaltungen.“<sup>44</sup> Spiele eine Frau beispielsweise Violine, so würde allein die Visualität des Auftritts vom interpretierten Stück ablenken, da es beim Zuschauer ein „Gefühl des Unschicklichen“<sup>45</sup> auslöse. Zusätzlich wird dieses Argument durch die Behauptung untermauert, für die Stärke und Schnelligkeit der Bewegung, die für das Spielen eines Saiteninstrumentes nötig ist, sei die Frau zu schwach. Außerdem spiegelte der Körperausdruck den Charakter. Da der Charakter der Frau durch Ruhe geprägt sei, käme eine ausdrucksstarke Spielweise damit für sie nicht infrage.<sup>46</sup> Auch der Pädagoge und Komponist Johann Daniel Hensel verweist auf die Schwäche des weiblichen Körpers, indem er behauptet, dass Blasinstrumente nur von denen gespielt werden sollten, welche „eine recht starke Brust haben“.<sup>47</sup>

Als zweites führt Junker an, Instrumente hätten durch historische Bedeutungen einen bestimmten Charakter, welcher nicht mit dem Weiblichen zusammenzuführen sei. Er verweist dabei auch auf Ton- und Schallqualität. Beispielhaft führt er Blasinstrumente an, die mit Krieg und Jagd assoziiert würden und die er keinesfalls weiblich konnotieren möchte.<sup>48</sup>

Zuletzt geht es um die Haltungen, in die der Körper beim Spielen bestimmter Instrumente gebracht werden muss. Dabei ist die Schicklichkeit von größter Bedeutung. Es schicke sich nicht für eine Frau, ein Violoncello zu spielen, da sie sonst bestimmte Körperhaltungen einnehmen müsse, welche gesellschaftlich nicht infrage kommen. Besonders das Spreizen der Beine sei sexuell

---

37 Vgl. dies., *Instrument und Körper*, S. 264f., 268f.

38 Wulfhorst, Art. „Spohr, Louis. Biographie“.

39 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 270, 266.

40 Bergmann, Art. „Müllner-Gollenhofer, (Maria) Josepha“.

41 Seifert, Art. „Winckel, Winckell, Winkel, Therese“.

42 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 271.

43 Vgl. ebd., S. 249, 270f.

---

44 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 28f.

45 Junker, „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, S. 90.

46 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 31f.

47 Hensel, *System der weiblichen Erziehung*, S. 214.

48 Vgl. Junker, „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, S. 94f.

anstößig, was zu dieser Zeit nicht akzeptiert war.<sup>49</sup> Bis ins 19. Jahrhundert hat sich der Konnex zwischen dem weiblichen Körper und Charakter und Musikinstrumenten nicht groß verändert.

Neben der Stimme und dem Gesang, die bereits in Kapitel 2 eine Rolle gespielt haben, etablierte sich für Frauen das Klavier und die Harfe als akzeptierte Form des Musizierens. Hierbei handelt es sich um zwei Instrumente, welche durch ihre Größe und Gewicht auffallen. Laut Hoffmann solle die Musik der Frau nämlich nicht „den sozialen Raum der Familie und der häuslichen Geselligkeit [...] verlassen.“<sup>50</sup> Damit stimmt auch der Aspekt des Salons überein. Da Frauen ab dem 17. Jahrhundert besonders an „ihr Heim, sei es Haus, Hof oder Kloster“<sup>51</sup> gebunden waren, mussten sie sich selbst einen Raum suchen, in dem auch sie künstlerisch agieren konnten. Da sich beide Instrumente besonders als Soloinstrumente eignen, sank wohl auch das Verlangen, mit diesen im Orchester zu partizipieren. Außerdem sind sie ideal für die Begleitung von anderen Instrumenten oder dem Gesang und daher für das gemeinsame Musizieren im häuslichen Rahmen.<sup>52</sup> Streich- und Blasinstrumente waren unter Frauen zwar – wenn auch rar – vertreten. Dabei handelte es sich aber nur um „hohe[] Melodieinstrumente“,<sup>53</sup> da diese mit der weiblichen Stimme korrelieren und daher mit Femininität konnotiert wurden.

Im weiteren Verlauf soll nun intensiver auf die Harfe eingegangen werden, da Dorette auf diesem Instrument konzertierte. Die Harfe erfreute sich Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich großer Beliebtheit. Mit der steigenden Bedeutung des Salons wurde „das Private, Intime, Sentimentale bevorzugt“,<sup>54</sup> was die Harfe auch klanglich bieten konnte. Frauen spielten seit jeher dieses Instrument und im Gegensatz zu anderen Instrumenten war die Harfe für diese gesellschaftlich angebracht. So wurde die Harfe zum „Instrument der Frauenzimmer“.<sup>55</sup>

Was bei diesem Instrument auffällt, ist die meist

weibliche Besetzung. Dies geht mit Charaktereigenschaften wie „Intimität, Weichheit, Einsamkeit, Melancholie und Poesie“<sup>56</sup> einher, welche dem Saiteninstrument zugeschrieben wurden. All dies sind Merkmale, die auf Frauen bezogen wurden. Außerdem benötige das Spiel auf der Harfe eine „graziöse[] Körper- und elegante[] Handhaltung“.<sup>57</sup> In diesem Zusammenhang betont Klaus-Peter Brenner den „willkommenen Vorwand für eine jener weiblichen Posen, die – im Sinne der Verhaltenssprache des höfisch kultivierten Liebeswerbens – die männliche Galanterie komplementiert.“<sup>58</sup> Die Verbindung zwischen der Spielerin und dem Fokus auf ihren Körper wird hier deutlich. Somit erhielt die Harfe feminine Konnotationen.<sup>59</sup> Diese Verbindung führte schließlich dazu, dass „lediglich die Harfe [im romantischen Orchester] von einer Frau gespielt wurde.“<sup>60</sup>

Dies sind die Voraussetzungen und Umstände, denen Dorette als Musikerin ihrer Zeit unterlag. Wie diese nun genau bei ihr ausgesehen haben, wird in den nächsten Kapiteln deutlich werden.

### 3. DORETTE SPOHR

„Jedem Leser von Spohrs Selbstbiographie ist sicherlich in bleibender Erinnerung das liebevollzarte, nur behutsam angedeutete Bild seiner ersten Frau Dorette, die durch frühe Heirat und gemeinsames Konzertieren eine getreue und verstehende Begleiterin wurde bei Spohrs Aufstieg zum hervorragendsten deutschen Geiger seiner Zeit, zum großen Dirigenten und Komponisten. Während der fünfzehn Jahre, die sie an der Seite ihres Mannes in der Öffentlichkeit gestanden ist, konnte auch Dorette Spohr sich einen hochgeachteten und lange unvergessenen Namen als ausgezeichnete, feinsinnige Künstlerin erwerben.“<sup>61</sup>

So lauten die Worte Folker Göthels im „Vorwort“ zum *Briefwechsel* zwischen Louis und Dorette.

---

49 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 35.

50 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 75.

51 Beci, *Musikalische Salons*, S. 18.

52 Vgl. Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 75f.

53 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 76.

54 Kalusche, *Harfenbedeutungen*, S. 165.

55 Zingel, *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*, S. 19; vgl. Kalusche, *Harfenbedeutungen*, S. 165.

---

56 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 134f.

57 Ebd., S. 135.

58 Brenner, *Die Nadermann-Harfe*, S. 168.

59 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 132–135.

60 Kalusche, *Harfenbedeutungen*, S. 170.

61 Göthel, „Vorwort“, S. 9.

Bereits hier wird deutlich, dass Dorette im Schatten ihres Gatten stand. Sie war seine „Begleiterin“,<sup>62</sup> während Louis zu einem der berühmtesten Violinisten Anfang des 19. Jahrhunderts aufstieg. Trotzdem wird deutlich, dass auch sie in der Lage war, durch ihre musikalischen Fähigkeiten – besonders als Harfenistin – als Künstlerin ihrer Zeit zu begeistern. Die Bewertung Göthels, Dorette hätte sich einen „unvergessenen Namen“<sup>63</sup> gemacht, scheint für das 19. Jahrhundert belegt zu sein. Im Hinblick auf die Quellenlage, die heute für Dorette vorliegt, stellt sie sich jedoch als nicht zutreffend heraus. Während Louis einige Primärquellen hinterlassen hat, gibt es von seiner Frau kaum Quellen aus erster Hand. Zwar führte sie Tagebücher, jedoch wird in Louis' *Selbstbiographie* angenommen, dass sie diese zerstört hat.<sup>64</sup> Die wichtigsten Informationen zu Dorette sind in der *Selbstbiographie* ihres Mannes erhalten. Damit liegt lediglich die Einschätzung aus Louis' Perspektive vor, was eine objektive Betrachtung erschwert. Allein der *Briefwechsel* erlaubt eine direkte Einsicht in die Gedanken Dorettes, wobei dieser erst mit ihrer Ankunft in Kassel Anfang der 1820er-Jahre beginnt und kaum Informationen über sie als Musikerin enthält.

Nicht nur die mäßige Primärquellenlage erschwert die Auseinandersetzung mit Dorette. In Anbetracht ihres Verhältnisses zu ihrem Mann und dessen Erfolg sowohl als Violinist als auch als Komponist und Dirigent ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr ein Desiderat. Dies bestätigt den Umgang mit Frauen in der Musikgeschichte. Im Hinblick auf die Gender Studies wird versucht, diesem Umstand entgegenzutreten und die Künstlerin unabhängig von ihrem Mann zu bewerten und zu würdigen. Im Folgenden soll zunächst ihr persönlicher und musikalischer Hintergrund thematisiert werden, um so ihre Stellung als Instrumentalistin in ihrer Zeit kontextualisieren zu können.

### 3.1 ANFÄNGE UND AUSBILDUNG

Dorette Spohr wurde als Dorothea Henriette Scheidler am 2. Dezember 1787 in Gotha geboren.

---

62 Göthel, „Vorwort“, S. 9.

63 Ebd.

64 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 109.

Bereits ihre Eltern übten einen musikalischen Beruf aus. Während ihre Mutter Sophie Elisabeth Susanne geb. Preyßing<sup>65</sup> Kammersängerin war, arbeitete ihr Vater Johann David Scheidler als Violoncellist in der Hofkapelle Gothas. Damit ermöglichte Dorettes familiäres Umfeld ihr eine musikalische Ausbildung. Bereits als Kind erhielt sie Unterricht an verschiedenen Instrumenten. Von ihrem Onkel Friedrich Wilhelm Preyßing wurde sie an der Geige unterrichtet, während sie bei Johann Georg Heinrich Backofen an der Harfe ausgebildet wurde. Auch das Klavierspielen erlernte sie.<sup>66</sup> Johann Scheidler soll sich intensiv um die Erziehung und Ausbildung seiner Tochter gekümmert haben. Dies galt nicht nur für die Musik, sondern auch für Sprachen. Daher beherrschte sie sowohl die französische als auch italienische Sprache.<sup>67</sup> Dorette profitierte somit in ihrer Ausbildung von ihrer Herkunft aus einem musikalischen Haushalt und ihrer finanziellen Situation, die den Unterricht bei ihrem Privatlehrer Backofen ermöglichte.

Ab 1804 war Dorette Mitglied der Herzoglich-Gothaischen Kapelle, wo sie Louis kennenlernte, welcher im selben Jahr Herzoglicher Konzertmeister und Leiter der Hofkapelle wurde. In seiner *Selbstbiographie* betont Louis, er habe „von deren [Dorettes] Virtuosität auf Harfe und Pianoforte [...] schon viel Rühmliches gehört“.<sup>68</sup> Damit scheint Dorettes musikalisches Talent zu einem gewissen Grad in Musiker:innenkreisen bekannt gewesen zu sein. Nach einer persönlichen Kostprobe beschreibt er ihre Spielweise als eine „mit größter Sicherheit und feinsten Nuancierung“.<sup>69</sup> Dorette erwies sich in ihrem Instrumentalspiel als äußerst geschickt und begabt, was sich sowohl für die Harfe als auch für das Klavier bestätigen lässt. Louis hebt auch ihr Violinspiel hervor, welches ebenfalls von ausgezeichneter Qualität war. Gleichzeitig war jedoch auch er es, der ihr vom Spielen dieses „für [das] Frauenzimmer unpassende[n] Instrument[s]“<sup>70</sup> abriet, obwohl sie sogar gemeinsame Duette spielten.<sup>71</sup> Hier wird deutlich, wie auch Louis sich zeitlebens den gesellschaftlichen Vorschriften nicht wider-

---

65 Schaer, Art. „Spohr, Dorette“.

66 Vgl. Schaer, Art. „Spohr, Dorette“; Spohr, *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, S. 11.

67 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 98.

68 Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 96.

69 Ebd., S. 97.

70 Ebd., S. 99.

71 Vgl. ebd.

setzten wollte, zumindest in Hinblick auf seine Frau. Ob er Dorette als Konkurrentin ansah oder sich Sorgen um ihren Ruf machte, geht aus der *Selbstbiographie* nicht hervor. Möglicherweise sah Louis bei ihr an der Harfe und dem Klavier auch größeres Potential. Ob sie auf der Violine ähnliche Leistungen erbracht hätte, bleibt ungewiss. Nichtsdestotrotz war sie als Solistin am Klavier und an der Harfe sehr erfolgreich.<sup>72</sup>

Bald darauf folgte die Hochzeit von Dorette und Louis am 2. Februar 1806. Bereits vor seiner Trauung begann das Paar auch außerhalb Gothas gemeinsam aufzutreten, wobei Louis stets anmerkte, dass neben den Soloauftritten der beiden besonders ihre gemeinsamen Duette dem Publikum zusagten.<sup>73</sup> Ein Eintrag in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung (AmZ)* betont, Dorette hätte für ihren Vortrag einer Fantasie sowie Variationen den „lebhaftesten Beyfall“<sup>74</sup> erhalten. Auch die *Zeitung für die elegante Welt* bewundert die Schönheit ihres Spielens und unterstreicht vor allem ihren gelungenen Übergang vom Forte ins Piano.<sup>75</sup> Die Zeitung beschreibt Dorette weiter als eine „talentvolle, liebevolle Frau“.<sup>76</sup> Dorette konnte also bereits in jungen Jahren zu Beginn ihrer Karriere das Publikum von ihrem Spiel überzeugen.

Louis beschreibt in seiner Biografie nicht nur das musikalische Talent seiner Frau, sondern auch ihr Verständnis und Wissen, welches sie über die Harfe besaß.<sup>77</sup> Dieser widmete sich Dorette nun ausschließlich, sodass sie sich an diesem Instrument eine „glänzende Virtuosität“<sup>78</sup> aneignete. Die Pläne ihrer ersten gemeinsamen Konzertreise wurden jedoch zunächst durch den Vierten Koalitionskrieg zwischen Preußen und Frankreich und schließlich auch die erste Schwangerschaft Dorettes vereitelt. Nach der Geburt ihrer ersten Tochter im Jahr 1807 begann Dorette bald wieder Harfe zu spielen. Dazu gehörten Stücke, welche Louis für die Reise der beiden vorbereitet hatte. Außerdem schaffte sie sich eine neue, bessere Nadermann-Harfe an.<sup>79</sup>

Die Beziehung der beiden kann in Verbindung mit

Dorettes beruflichen Zielen als „ambivalent“<sup>80</sup> betrachtet werden. Einerseits schränkte Louis ihr musikalisches Potenzial ein, indem er ihr vom Violinspiel abriet.<sup>81</sup> Andererseits förderte er eben dieses, indem er eigens für sie (und ihn) komponierte Stücke anfertigte. Außerdem sprach er Dorette ihr Talent keinesfalls ab oder minimierte dieses. Welche Ziele Louis mit seinen Aussagen und Handlungen hinsichtlich Dorettes Geigenspiel verfolgte, bleibt in der *Selbstbiographie* jedoch unklar. Louis bezieht sich lediglich auf den Fakt, die Violine schicke sich nicht für eine Frau.<sup>82</sup> Er betont seine Vorliebe für die Harfe, deren Spiel er zwar selbst versucht, jedoch nie gemeistert hatte.<sup>83</sup> Somit könnte ein weiteres Motiv von ihm gewesen sein, Dorette ausschließlich als Harfenistin zu fördern; einerseits, um mit seiner Frau eine begabte Harfenistin an seiner Seite zu haben, die seine Kompositionen spielen und mit der er auch gemeinsam musizieren konnte. Andererseits, weil er eigene Bestrebungen auf sie übertrug, die er selbst nie erreicht hatte.

Ambitionen und musikalische Ziele von Dorette selbst können nicht nachgewiesen werden, weshalb man diese nur anhand ihres Wirkens ablesen kann. Damit wird deutlich, dass Dorette durch die Förderung an der Harfe eine Perspektive als Musikerin erhielt, diese jedoch durch Louis' Eingreifen in ihre Instrumentenwahl eingeschränkt wurde. Durch die gemeinsamen Konzertreisen wurde Dorettes Virtuosität einem breiteren Publikum bekannt und für beide begann somit ein neuer Lebens- und Karriereabschnitt. Durch ihren Mann wurde ihr der Zugang zu gehobenen musikalischen Kreisen geöffnet.

### 3.2 KONZERTREISEN MIT LOUIS SPOHR

Statt die gesellschaftlichen Erwartungen zu erfüllen und sich als Frau des Hauses um ihr Kind zu kümmern, verließ die Mutter gemeinsam mit dem Vater die gemeinsame Tochter und gab sie in

---

72 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 97ff.

73 Vgl. ebd., S. 101.

74 „Fremde Virtuosen“, Sp. 230.

75 Vgl. „Aus Leipzig“, Sp. 1239.

76 „Aus Gotha“, Sp. 415.

77 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 103.

78 Ebd., S. 104.

79 Vgl. ebd., S. 108.

---

80 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 339.

81 Zwar bezieht sich Louis in seinem Kommentar zu ihren gemeinsamen Duetten auf Kammermusik und nicht auf virtuose Bühnenmusik. Dennoch bleibt Dorettes Potenzial auf dem Instrument ungewiss.

82 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 99.

83 Vgl. ebd., S. 97.

die Obhut der Großmutter. Ihre erste gemeinsame Reise brachte Dorette und Louis in unterschiedliche Städte Deutschlands, wobei sie auch namhafte Menschen wie Johann Wolfgang von Goethe oder Christoph Martin Wieland kennenlernten.<sup>84</sup> Sie hielten sich also vorwiegend in gehobenen Kreisen auf.

In der Bewertung eines Konzerts in Leipzig 1807 standen vor allem Louis' kompositorische Fähigkeit sowie sein Spiel im Vordergrund.<sup>85</sup> Dies war kein Einzelfall. In den meisten Konzertrezensionen steht Dorette im Schatten ihres Mannes. Allgemein wird deutlich, dass in den Bewertungen von Dorette vor allem ihr äußeres Erscheinungsbild im Fokus steht. Während Louis meist spaltenlange Kritiken über sein Spielen und Komponieren erhält, ergibt sich für Dorette lediglich ein Absatz. Nichtsdestotrotz wird Dorettes Spiel mit „grosse[r] Fertigkeit, Nettigkeit und Anmuth“<sup>86</sup> sehr positiv bewertet. Im Gegensatz dazu wird ihre künstlerische Fähigkeit an der Harfe nach einem Auftritt in Prag wie folgt beschrieben: „Mad. Spohr [...] behandelt ihr Instrument ungemein zart: doch kann sie, wenigstens nach dem, was wir von ihr hörten, noch nicht auf den Namen einer ausgezeichneten Künstlerin Anspruch machen“.<sup>87</sup> Auch ihr Mann wird im selben Artikel kritisiert. Diese dürftige Bewertung ist jedoch ein Einzelfall. Sie zeigt, dass sich die Musikerin noch am Beginn ihrer Karriere befand. Interessanterweise rechtfertigt sich Louis in seiner *Selbstbiographie* für diese Kritik, thematisiert die Kritik an seiner Frau jedoch nicht.<sup>88</sup>

Immer wieder waren beide auch zu Gast an königlichen Höfen, um dort vorzuspielen. Dadurch genossen sie großes Ansehen.<sup>89</sup> Ihr Auftritt in Heidelberg wird in der *AmZ* besonders hervorgehoben und ist eines der wenigen Beispiele, in denen auch Dorettes Spielart ausführlich beschrieben wird. Demnach bezauberte sie das Publikum so sehr, dass dieses während ihres Auftritts keinen Laut von sich gab, da es so von ihr beeindruckt war.<sup>90</sup> Was in all diesen Rezensionen besonders auffällt, ist die Wortwahl, mit der Dorettes Spiel

beschrieben wird. Immer wieder treten Wörter wie „Zartheit“ und „Anmut“ auf, aber auch „Stärke“ und „Sicherheit“<sup>91</sup> werden häufig verwendet. Bei ersteren beiden handelt es sich um Attribute, die vor allem mit dem Erscheinungsbild des weiblichen Körpers zusammenhängen. Die Verwendung von männlich geprägten Attributen wie Stärke und Sicherheit veranschaulichen, wie umfassend Dorettes Darbietungen sind. Ihre Musikalität wird also auf das Niveau zeitgenössischer Musiker gesetzt. Ihre Femininität wird ihr dabei jedoch nicht abgesprochen. Eine Gleichsetzung mit Musikern kann damit nicht eindeutig festgestellt werden.

Insgesamt agierte Dorette während dieser Reise eher als Begleitung ihres Mannes auf der Bühne, was sich wiederum auch in der Länge der Kritiken niederschlägt, die ihr nur kurze Abschnitte widmeten. Hoffmann beschreibt diese Dynamik als „idealtypische Spiegelung der bürgerlichen Geschlechterrollen“,<sup>92</sup> vor allem da die Gattin „sich als einfühlsame Interpretin in den Dienst des schöpferisch aktiven Mannes stellte“.<sup>93</sup>

Im April 1808 kehrte das Paar wieder nach Gotha zurück. Während Louis seine kompositorischen und pädagogischen Tätigkeiten in seiner Biografie beschreibt, sind kaum Informationen darüber erhalten, welchen Aktivitäten Dorette in dieser Zeit nachging. Höchstwahrscheinlich erfüllte sie vorwiegend ihre Tätigkeiten als Mutter und Gesellschafterin.<sup>94</sup> Im November desselben Jahres bekam das Paar eine zweite Tochter. Darauf folgend erkrankte Dorette schwer an Nervenfieber, sodass sie ein halbes Jahr nicht musikalisch tätig sein konnte.<sup>95</sup> Ob es sich wirklich um diese Krankheit handelte oder sie durch die Geburt stark geschwächt war und an Langzeitfolgen litt, sind lediglich Spekulationen. Eindeutige Aussagen können diesbezüglich nicht getroffen werden. Dennoch ist im Verlauf ihres Lebens häufig von dieser Krankheit die Rede, die ihre musikalische Karriere beeinflusste. Sobald sie wieder zu Kräften gekommen war, widmete sie sich erneut ihrem Instrument, da Louis bereits die nächste Konzer-

---

84 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 109.

85 Vgl. „Leipzig“, (04.11.1807), S. 90f.

86 Ebd., Sp. 91.

87 „Nachrichten“, Sp. 315.

88 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 111.

89 Vgl. ebd., S. 114.

90 Vgl. „Heidelberg“, Sp. 523.

---

91 „Heidelberg“, Sp. 523.

92 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 342.

93 Ebd.; vgl. ebd., S. 341f.

94 Vgl. ebd., S. 342.

95 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 129f.

treise geplant hatte, auf der sie wohl ausschließlich Harfe spielte. Ein Hinweis auf Klavierstudien ist nicht erhalten.<sup>96</sup>

Die zweite Reise sollte nach Russland gehen, da der „Künstlerruf“<sup>97</sup> beider bereits bis in den Osten vorgedrungen war. Zunächst weigerte sich Dorette, da sie nicht für eine solch lange Zeit von ihren Kindern getrennt sein wollte. Ihre Pflichten als Mutter standen damit für sie an erster Stelle, was wiederum zeigt, dass sich ihre Prioritäten inzwischen wohl verschoben hatten.<sup>98</sup> Während die Konzertreise nach der Geburt ihrer ersten Tochter wohl noch ohne Widerrede ihrerseits stattgefunden hatte, war ihr die Familie nun wichtiger als europaweite Konzerte. Dabei muss jedoch angemerkt werden, dass die erste Reise nicht über die Grenzen Deutschlands hinausreichte, sodass eine Rückkehr nach Hause weitaus schneller möglich gewesen war. Letztlich ließ sie sich aber von Ihrem Mann überzeugen und willigte ein. Die Kinder gaben sie erneut in die Obhut der Großmutter.<sup>99</sup>

Die *Zeitung für die elegante Welt* verdeutlicht angesichts eines Auftritts in Breslau, dass Dorette auf der Harfe zeigte, „was Genie und Fertigkeit auch mit dem Unbedeutenden vermag.“<sup>100</sup> Damit wird ihre Fähigkeit mit dem Begriff „Genie“ auf die höchste Ebene gesetzt. Ab dem 18. Jahrhundert diente der Geniebegriff generell zur Legitimation des „herausgehobene[n], ästhetisch avancierte[n], männliche[n], komponierende[n] Subjekt[s] als Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung“.<sup>101</sup> Der Ausdruck wurde stark mit dem „Heroisch-Männlichen“<sup>102</sup> assoziiert, was besonders die Ablehnung aller „Sentimentalität und Schwäche“<sup>103</sup> bedeutete, welche in der Regel mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht wurden. Dieses Attribut, welches zu der Zeit gerade Männern und der schöpferischen Seite zugeschrieben wurde, wurde nun für Dorette als Frau und die ausführende Seite verwendet.<sup>104</sup> Der Geniekult,

wie Eva Rieger ihn bezeichnet, war ausschließlich Männern vorbehalten, um gerade Personen „de[s] anderen Geschlecht[s] den Zugang zur Kunst [zu] verwehren“.<sup>105</sup> Die zitierte Rezension zeigt somit, dass Dorette diesen Zugang in die Kunst als Frau gelungen war. Auch das *Journal des Luxus und der Moden* betont ihr Talent, „zarten und gefühlvollen Ausdruck mit Fülle und Kraft“<sup>106</sup> verkörpern zu können. Somit werden auch männlich geprägte Eigenschaften (Fülle, Kraft) zur Beschreibung ihrer Spielweise benutzt. Dies geschah jedoch stets in Verbindung mit femininen Charakteristika (zart, gefühlvoll).

Louis' Erbitten bei der Gothaischen Herzogin Caroline Amalie, ihm für die Weiterreise nach Russland eine längere Beurlaubung zu gewähren, wurde von dieser abgewiesen. Dafür erhielt Dorette sowohl das Angebot, der Prinzessin Musikunterricht zu geben, als auch eine Anstellung als Solistin für Hofkonzerte. Damit bekam sie die Möglichkeit, selbst pädagogisch tätig zu werden, Geld zu verdienen und auch als Solistin erfolgreich zu werden. Sie erhielt also eine feste Anstellung am Hof. In Anbetracht eines Wiedersehens mit ihren Töchtern stimmten beide schließlich einer Absage der weiteren Reise zu.<sup>107</sup> Somit konnte sich Dorette nun sowohl selbst beruflich als Musikerin verwirklichen als auch ihren Aufgaben als Mutter nachkommen und Beruf und Familie in Einklang bringen.

Auf ihrer Rückreise wurde nach einem Auftritt in Hamburg im *Morgenblatt für gebildete Stände* kritisiert, die Harfe eigne sich nicht für die Architektur des Apollosaals, weshalb es den Zuhörenden nicht möglich gewesen war, die „zarten [...] Akorde im Piano, [...] dem leisen Hauche eines Athemzuges ähnlichen Harmonien“<sup>108</sup> zu hören, obwohl genau dies die Fähigkeiten waren, die Dorettes Spielweise so erstklassig machten. Kritik wurde diesmal also nicht an ihr selbst, sondern an dem Konzerthaus getätigt, was wiederum für ihr Talent spricht.

Insgesamt waren die Konzerte ein kommerzieller

---

96 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 136f.

97 Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 137.

98 Es ist zu beachten, dass dies eine Schilderung von Louis ist. Daher ist nicht eindeutig, ob dies der einzige Grund war.

99 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 137.

100 „Aus Breslau“, Sp. 1888.

101 Unseld, „Genie und Geschlecht“, S. 24.

102 Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 106.

103 Ebd.

104 Diese Information ist einer privaten E-Mail von Dr. Christine

---

Hoppe an die Autorin vom 20.03.2022 entnommen.

105 Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 118. Rieger bezieht sich dabei besonders auf kompositorische Tätigkeiten.

106 „Herr und Madame Spohr in Leipzig“, Sp. 711.

107 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 141.

108 „Hamburg, 16 Febr.“, S. 216.

Erfolg.<sup>109</sup> Wie auch ihr Mann, knüpfte Dorette bei den Veranstaltungen immer wieder neue Kontakte. Details über Bekanntschaften, die sie möglicherweise unabhängig von ihrem Mann machte, sind jedoch nicht bekannt. Mit der Ankunft in Gotha endete ihre Konzertreise schließlich und es ist davon auszugehen, dass Dorette anschließend ihrer Anstellung bei der Herzogin nachkam.

Im Herbst 1812 begab sich das Paar auf seine dritte Konzertreise. Neben ihrem Mann wird auch Dorette in der *AmZ* als Virtuosin bezeichnet, womit ihr eine hohe musikalische Fähigkeit zugeschrieben wird,<sup>110</sup> die der eines Mannes gleichgesetzt werden konnte.<sup>111</sup> Auch die *Zeitung für die elegante Welt* bewundert ihr Spiel und beschreibt, wie sie „mit sinniger Verschmelzung von Kraft und Zartheit und mit gebildetem Geschmack“<sup>112</sup> die Harfe gespielt hatte. Bei einem Auftritt in Prag am 17. November trat sie trotz Krankheit auf,<sup>113</sup> wovon Louis jedoch nichts in seiner *Selbstbiographie* erwähnt. Um welche Krankheit es sich hierbei handelte, ob es erneut das Nervenfieber war, ob sich ihr Gesundheitszustand durch die Geburt ihrer Kinder oder durch die körperliche Belastung als Harfenistin verschlechtert hatte, wird jedoch nicht deutlich.

In Wien erfuhr ihr Vorspiel ebenfalls viel Beachtung. So heißt es in der *AmZ*, „von allen uns bekannten Virtuosinnen auf diesem Instrumente besitze keine so viel Schule, und so viel inniges Gefühl im Ausdrucke, als Mad. Spohr“.<sup>114</sup> Weiterhin wird sie mit zwei weiteren Musikerinnen verglichen, nämlich den Harfenistinnen Caroline Longhi und Marie-Nicole Simonin-Pollet, wobei kritisiert wird, dass Frau Spohrs „Piano [...] vom Forte in zu grossem Abstände“<sup>115</sup> sei. Der Vergleich der drei findet sich auch in anderen Zeitungen wieder.<sup>116</sup> Dass sie nur mit Frauen verglichen wurde, zeigt deutlich, dass die Harfe zu dieser Zeit kaum von Männern gespielt wurde.

Nachdem Louis in Wien das Angebot der Kapellmeister- und Orchesterdirektorstelle am Theater an der Wien bekam, gaben beide

ihre Berufe in Gotha auf und siedelten mit der Familie nach Wien um.<sup>117</sup> Damit gab Dorette ihre „Lebenszeit-Anstellung“<sup>118</sup> auf und trennte sich ebenfalls von ihrer Familie in Gotha. In Wien schienen sich die Spohrs neben ihren Tätigkeiten am Theater nun auch intensiver dem Familienleben zu widmen, das durch die bisherigen Reisen vernachlässigt worden war. Dabei erhielten sie Unterstützung von einem Kindermädchen.<sup>119</sup> Dorette wurde erneut schwanger und gebar im Herbst 1813 einen Sohn, der jedoch bereits einige Monate später verstarb. Um ihre Trauer zu verarbeiten, wendete sie sich wieder dem Harfenspiel zu.<sup>120</sup> Das Instrument war für sie also stetiger Lebensbegleiter. Da ihr Mann viele soziale Kontakte pflegte, war ihre Aufgabe in Wien wohl größtenteils die „Haushaltsführung und familiäre[] Repräsentation“.<sup>121</sup>

Nachdem es zu einigen Differenzen zwischen Louis und Mitarbeitenden am Theater gekommen war, zog die Familie 1815 von Wien nach Carolath. Dort unterrichtete Dorette die Töchter der Fürstin an der Harfe und dem Klavier und widmete sich parallel ihren eigenen Studien. Damit konnte sie wieder ihrer pädagogischen Arbeit nachgehen, nachdem sie diese in Wien unterbrechen musste. Dies ist das einzige Mal, dass nicht Louis' Berufe und Bedürfnisse Grund für ihren neuen Wohnort waren, sondern Dorettes Anstellung beim Fürsten.<sup>122</sup>

In den Jahren 1815/16 begab sich das Paar wieder auf Konzertreise durch Deutschland. Auch diesmal zeugen die Rezensionen von einer ähnlichen Begeisterung wie die vorherigen Kritiken. In Darmstadt verbrachte Dorette einige Wochen krank. Der Grund der Krankheit wird jedoch weder in der *Selbstbiographie* noch in der *AmZ* deutlich.<sup>123</sup> Trotzdem wurde die Reise in die Schweiz fortgesetzt, wobei die Familie für einige Monate in Thierachern blieb. Grund dafür war unter anderem der schlechte Gesundheitszustand

---

109 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 145.

110 Vgl. „Leipzig“, (28.10.1812), Sp. 722.

111 Vgl. Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 218.

112 „Aus Rudolstadt, den 8ten Oktober“, Sp. 1670.

113 Vgl. „Prag, den 17ten Nov.“, Sp. 820.

114 „Wien, d. 4ten Febr. Uebersicht d. Monats Januar“, Sp. 115.

115 Ebd.

116 Vgl. „Wien, Jannar“, S. 124.

---

117 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 180ff.

118 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 344.

119 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 189f.

120 Vgl. ebd., S. 195.

121 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 345.

122 Vgl. ebd.

123 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 236; „Darmstadt“, Sp. 153.

von Dorette.<sup>124</sup> Währenddessen unterrichteten beide die Kinder, wobei Dorette sie in Fächern der allgemeinen Schulbildung unterwies und Louis ihnen Musikunterricht gab. Die Zeit in der Schweiz war für die Familie sehr erholsam, sodass die Reise bald nach Italien fortgesetzt werden konnte. Um Dorettes Gesundheit nicht weiter zu strapazieren, führten sie die Reise ohne ihre Harfe fort und so trat sie lediglich als Pianistin auf.<sup>125</sup> Inwieweit sie dieser Maßnahme aus eigenem Willen zugestimmt hatte, geht aus der *Selbstbiographie* nicht hervor. Louis schrieb währenddessen einen Artikel für die *AmZ*, in dem er einige Anekdoten erzählt, die unter anderem auch seine Frau betreffen: „In Deutschland sagt man meine Frau todt.“<sup>126</sup> Woher diese Vermutung stammt, wird in dem Artikel jedoch nicht ersichtlich. Dennoch zeigt dies, dass Dorette in der Öffentlichkeit vor allem als Harfenistin wahrgenommen wurde und dem Publikum der gesundheitliche Zustand der Musikerin bekannt war. Louis betont, seine Frau sei sehr krank gewesen, habe sich nach ihrem Aufenthalt in der Schweiz aber wieder erholt. Trotzdem sei es ihr noch nicht möglich, wieder Harfe zu spielen.<sup>127</sup>

Die Italienreise war zudem von Ausflügen zu unterschiedlichen Sehenswürdigkeiten des Landes geprägt. Besonders Louis genoss dort Freiheiten, während Dorette sich um ihre damals erkrankten Kinder kümmern musste.<sup>128</sup> Die Einnahmen ihrer gemeinsamen Konzerte fielen zu dieser Zeit jedoch mäßig aus, sodass sich die Familie bald darauf wieder nach Deutschland zurückbegab. Auf dem Weg dorthin holten sie Dorettes Harfe aus der Schweiz ab.<sup>129</sup> Auch weitere Konzerte in Deutschland, die Dorette nun wieder auf der Harfe spielen konnte, verbesserten die Geldnot, in der sich die Familie Spohr mittlerweile befand, nicht. Nach einem kurzen Aufenthalt in den Niederlanden beschlossen sie, die Konzertreise schließlich abzubrechen, auch da Dorette sich „nach häuslicher Ruhe“ sehnte.<sup>130</sup>

Schließlich bekam Louis eine Anstellung als Opern-

und Musikdirektor in Frankfurt am Main, sodass die Familie dorthin zog. 1818 wurden Louis und Dorette erneut Eltern einer Tochter. Indessen übernahm Dorette die Erziehung der Kinder und erfreute sich daran, so Louis, sich nun niederzulassen zu haben.<sup>131</sup> Somit ging sie zu dieser Zeit keiner festen Anstellung als Musikerin nach. Es ist dennoch möglich, dass sie privat unterrichtete. Dies geht bisher jedoch aus keiner Quelle hervor. Wir wissen durch ihren Mann nur sicher, dass sie zu dieser Zeit die Pflichten übernahm, die einer Frau des Bildungsbürgertums zugeschrieben wurden. Dabei stellt sich die Frage, ob sich Dorette wirklich über die Niederlassung freute oder ob dies allein Louis' Meinung entsprach. Zwar scheint Louis' Aussage nicht unbegründet, schließlich war Dorettes Gesundheitszustand instabil und auch psychisch eine Belastung. Jedoch fehlt hier der persönliche Einblick in ihre Gedanken, ihre Karriere und ihre Leidenschaft für die Musik. Dennoch befand sich Dorette damals „auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn“.<sup>132</sup> Sie war „als erstklassige Künstlerin anerkannt“<sup>133</sup> und ihr Spiel, welches sie noch immer bei Konzerten präsentierte, wurde von Kritikern stets gelobt. 1819 begab sich das Paar ohne seine Töchter auf eine letzte gemeinsame Konzertreise. Diese führte sie bis nach London, wo Louis ein Engagement erhielt. Dorette trat während dieser Reise lediglich bei den Konzerten ihres Mannes auf.<sup>134</sup>

Louis übernahm stets die Aufgabe, Dorettes Harfe zu stimmen. Dies tat er einerseits, um seine Frau zu entlasten, andererseits, „um das Instrument völlig rein zu temperieren, was bekanntlich nicht so leicht ist.“<sup>135</sup> Er hielt Dorette damit nicht für fähig, ihr Instrument selbst korrekt zu stimmen, obwohl er an anderer Stelle betont hatte, dass sie auf diesem sehr versiert sei. Ob dies ihrer Weiblichkeit geschuldet war und ihr Mann ihr das Stimmen deshalb nicht zutraute, ob er sich selbst als kompetenter betrachtete oder ob er seine Frau wirklich nur entlasten wollte, bleibt jedoch ungewiss. Louis' Vormundschaft gegenüber seiner Frau wird im folgenden Zitat deutlich: „Da ich willens war, meiner Frau in London eine neue Erardsche Harfe

---

124 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 254.

125 Vgl. ebd., S. 256f., 260.

126 Ders., „Florenz, den 10ten Novemb.“, Sp. 867.

127 Vgl. ebd.

128 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 347.

129 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 54.

130 Ebd., S. 56.

---

131 Vgl. ebd., S. 56, 61.

132 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 347.

133 Ebd.

134 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 69f., 70f.

135 Ebd., S. 74.

mit dem verbesserten Mechanismus à double mouvement zu kaufen, beschloß ich, das alte Instrument in der Verwahrung des Herrn Vogel zurückzulassen“.<sup>136</sup>

Demnach entschied er, Dorettes Harfe zurückzulassen und eine neue Harfe für sie anzuschaffen. Inwieweit Dorette diesem Vorhaben zustimmte, ist nicht bekannt. In London sollte für sie also eine neue, bessere Harfe angeschafft werden. Bereits zuvor war der veraltete Zustand ihrer Nadermann-Harfe kritisiert worden. Zwar gelang es Dorette, das Publikum weiterhin mit ihren Fähigkeiten zu begeistern, durch den Zustand ihrer alten Harfe wurde dieser Erfolg jedoch vermindert.<sup>137</sup> Das Spielen auf der neuen Érardschen Harfe stellte sich allerdings als sehr problematisch heraus. Einerseits war sie größer als ihr bisheriges Instrument und zusätzlich noch stärker bezogen, was bedeutete, dass Dorette für ihr Spiel mehr Kraft aufwenden musste. In Anbetracht ihres Gesundheitszustandes war dies eine körperliche Herausforderung für sie. Der Wechsel von einem „einfachen zum zweifachen Pedalsystem“,<sup>138</sup> wobei es sich um „eine optimale Lösung für die Halbtonerstellung“<sup>139</sup> der Harfe handelte, gelang ihr nur mäßig. Somit bedurfte Dorette einiger Übung auf der neuen Harfe, ehe sie mit dieser auftreten konnte. Daher ließ Louis sie lediglich in einem Benefizkonzert vorspielen, um ihr die nötige Gewöhnungszeit zu geben.<sup>140</sup> Die Anstrengungen mit dem neuen Instrument belasteten sie sowohl physisch als auch psychisch sehr, sodass ihr Ehemann versuchte, ihr mithilfe gemeinsamer Ausflüge den nötigen Ausgleich zu verschaffen. Außerdem lehnte er alle weiteren Aufträge an sie ab.<sup>141</sup> Auch hier zeigt sich seine Vormundschaft gegenüber seiner Gattin, wobei sein Verhalten den gesellschaftlichen Konventionen dieser Zeit entsprach. Am 8. Juni fand das besagte Benefizkonzert statt, in dem Dorette zum ersten Mal mit ihrer neuen Harfe auftrat. Louis beschreibt ihr Spiel als eines mit „gewohnter Kraft“<sup>142</sup> und einer Menge Beifall. Auch die Rezension in der *AmZ* bestätigt den Erfolg und beschreibt Dorettes

Spiel wie folgt: „Frau Spohr erregte durch das Eigenthümliche ihres Spiels die grösste Sensation, und erhielt vor allen andern, die denselben Abend auftraten, den lebhaftesten Beifall.“<sup>143</sup> Zwar war ihr Spiel nach wie vor grandios, jedoch gelang es ihr nicht, ihre bisherigen Fähigkeiten auf dem neuen Instrument umzusetzen. Daher war dies auch der letzte Auftritt, den Dorette mit ihrer Harfe feierte.<sup>144</sup> Insgesamt wird also deutlich, dass Louis als Mann die Entscheidungen traf und seine Frau leitete, während Dorette, wie von ihr erwartet, Gehorsam zeigte. Damit entsprachen beide den gesellschaftlichen Begebenheiten ihrer Zeit.

### 3.3 ENDE DER KARRIERE ALS HARFENISTIN UND AUFTRITTE ALS PIANISTIN

Durch die Strapazen der neuen Harfe und die gesundheitlichen Probleme beschloss das Paar gemeinsam, dass Dorette ihre Karriere als Harfenistin beenden und lediglich als Pianistin weiter auftreten sollte. Damit gab sie das Instrument auf, „dem sie so manchen Triumph verdankte.“<sup>145</sup> In dem Bewusstsein, auf dem Klavier niemals so glänzen zu können wie auf der Harfe, willigte sie dennoch in Anbetracht ihres Gesundheitszustandes ein. Dementsprechend widmete sie sich nun eingehend dem Klavierspielen.<sup>146</sup>

Ende des Jahres 1820 unternahm das Ehepaar Spohr erneut eine Konzertreise, welche diesmal nach Paris führen sollte. Dorettes Fähigkeiten auf dem Klavier erhielten vorwiegend positive Rückmeldungen.<sup>147</sup> So wurde ihr Spiel mit „grösste[r] Präcision und dem zartesten Ausdruck“<sup>148</sup> ihrer würdig beschrieben, was zeigt, dass sie nicht nur als Harfenistin glänzen konnte. Während dieser Reise sind sonst aber kaum Informationen über Dorette erhalten, da weder die *AmZ* noch Louis' *Selbstbiographie* näher von weiteren Konzerten berichten.<sup>149</sup>

Mit einer Festanstellung Louis' in Kassel endete für

136 Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 69f., S. 77.

137 Vgl. „Zürich“, Sp. 458.

138 Zingel, *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*, S. 29.

139 Wagner, *Die Harfe*, S. 11.

140 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 85f.

141 Vgl. ebd., S. 93f.

142 Ebd., S. 101.

143 „Frankfurt am Mayn“, Sp. 435.

144 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 101.

145 Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 103.

146 Vgl. ebd., S. 103, 109f.

147 Vgl. ebd., S. 112f.

148 „Hildburghausen“, Sp. 650.

149 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 135.

beide schließlich die Zeit der Konzertreisen. Da er bereits zu Beginn des Jahres 1822 seine Anstellung als Hofkapellmeister antreten musste, reiste Louis bereits einige Zeit früher nach Kassel.<sup>150</sup> In diesen Zeitrahmen lässt sich der erste Briefwechsel zwischen den Eheleuten einordnen.<sup>151</sup> Hier beschreibt Dorette selbst ihre „schwache[] Gesundheit und immer mehr zunehmende[] Reizbarkeit“,<sup>152</sup> wofür sie als Grund die Anstrengungen der Konzertreisen nennt. Wie Dorette die Kasseler Jahre verbrachte, wird in der *Selbstbiographie* kaum deutlich. Vielmehr beschreibt Louis hier seine eigenen Kompositionen und Auftritte. Dennoch ist davon auszugehen, dass Dorette sich zu dieser Zeit ausschließlich ihren familiären Aufgaben als Mutter widmete. 1823 trat sie ein letztes Mal öffentlich auf und bewies dabei ihre „durch seltene Fertigkeit und Präcision“<sup>153</sup> charakterisierte Spielweise auf dem Klavier. Über ihren persönlichen Umgang mit dem Ende ihrer Karriere ist nichts bekannt. 1834 starb Dorette schließlich an den Folgen des Nervenfiebers.<sup>154</sup> In einem Nekrolog der *AmZ* wird sie mit folgenden Worten geehrt:

„[W]ie ein Genius frei über allen Schwierigkeiten schwebte, als strömten die Ergüsse ihrer schönsten Empfindungen frei und ungesucht in beseelte Lüfte und bezauberten alle Herzen. Nur sie vermochte es mit solcher innern Poesie, das Schwierigste zu durchdringen und zu verherrlichen.“<sup>155</sup>

Dabei ist bemerkenswert, dass ein Nachruf für Frauen in der *AmZ* damals eine Seltenheit war. Weiterhin wird sie als Virtuosin beziehungsweise „Genius“ beschrieben, womit ihre Fähigkeiten hervorgehoben werden, die vor allem diejenigen der französischen Harfenistinnen überrage. Mit der Bezeichnung als „Genius“ wird ihre Musikalität nicht nur auf die höchstmögliche Ebene gesetzt, sondern auch mit den Erfolgen von Musikern

gleichgesetzt. Damit erhält sie einen für Frauen ihrer Zeit besonderen Status als Musikerin. Auch als Pianistin wird sie noch einmal gelobt: „[D]urch ihr sinniges, vollgeistiges Spiel“<sup>156</sup> habe sie ihr Publikum bezaubert.

## 4. FAZIT

Die berufliche Karriere als Musiker:in im 19. Jahrhundert gestaltete sich besonders für Frauen schwierig. Dies begann bereits mit ihren eingeschränkten Ausbildungsmöglichkeiten. Während Männern alle möglichen Bildungswege zur Verfügung standen, mussten Frauen meist Privatunterricht beziehen. Zwar konnten Sängerinnen und später auch Pianistinnen im Laufe des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum Konservatorien besuchen, jedoch blieb dies anderen Instrumentalistinnen verwehrt. Auch der Unterricht an diesen unterschied sich von dem der Männer deutlich. Er beschränkte sich lediglich auf Grundkenntnisse und verringerte dadurch die Möglichkeit, als Musikerin erfolgreich zu werden. Private Schulen und Lehrer:innen mussten aus eigener Tasche bezahlt werden, sodass diese Möglichkeit nur mit eigenem finanziellen Kapital infrage kam. Auch die Auswahl eines Instruments war an soziale Strukturen und Begebenheiten dieser Zeit gebunden und somit begrenzt. Eine Frau musste sich an gesellschaftliche Normen halten. Zudem musste sie verstärkt auf ihr Äußeres achten und durfte nicht die Grenzen ihrer Weiblichkeit überschreiten. Nur wenige Instrumente erfüllten diese Kriterien. Weitere Aspekte, die eine musikalische Karriere erschwerten, waren Auftrittsmöglichkeiten, die nur mit guten sozialen Vernetzungen zustande kamen. Auch Konzertreisen waren für Musikerinnen nur machbar, wenn sie in Begleitung stattfanden, da Reisen für Frauen gefährlich sein konnten.

Eine Frau auf der Bühne schien im 19. Jahrhundert keine Besonderheit mehr zu sein. Wie die hier erwähnten Kritiken gezeigt haben, wurden Musikerinnen wie auch Musiker bewertet, wobei jedoch Kritiken über Musikerinnen in der Regel kürzer ausfielen und mit Ausdrücken versehen

---

150 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 150.

151 Vgl. ders., *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, S. 17f.

152 Ebd., S. 40.

153 „Cassel“, Sp. 148.

154 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 201.

155 „Nekrolog. Dorette Spohr“, Sp. 43.

---

156 Ebd., Sp. 44.

waren, die ihrem Geschlecht entsprachen.

Das Beispiel Dorette Spohr zeigt den Zwiespalt einer Instrumentalistin des 19. Jahrhunderts sehr gut. Mit ihrer Ausbildung als Harfenistin und als Mutter dreier Kinder stand sie in einem Spannungsverhältnis zwischen ihrem beruflichen Erfolg und ihren Pflichten als Frau des Hauses. Die Voraussetzungen zu einer Karriere als Berufsmusikerin erhielt sie mit ihrer Geburt in ein musikalisches Elternhaus. Dieses ermöglichte ihr die Ausbildung an verschiedenen Instrumenten. Auch ihre wirtschaftliche Situation ermöglichte es, Privatlehrer zu finanzieren. Die Ehe mit Louis gestattete ihr des Weiteren, ihre Heimatstadt zu verlassen und auf den Bühnen Europas mit ihrer Harfe und später dem Klavier aufzutreten. Denn in Louis hatte sie einen männlichen Begleiter, sodass das Reisen für sie als Frau sicher war. Außerdem bleibt zu spekulieren, ob Dorette Gotha überhaupt für solch umfassende, weitläufige Tourneen aus eigenem Ansporn verlassen hätte oder ob dies vor allem Louis zu verdanken war. Ihre Auftritte wurden vorwiegend positiv bewertet und ihre Spielart bewundert. Als eine der wenigen Harfenist:innen Deutschlands konnte sie sich durch ihr Können europaweit einen Namen machen und genoss große Erfolge. Dennoch stand sie immer im Schatten ihres Mannes. Diesem wurden lange Abschnitte in Zeitungskritiken gewidmet, während sie meist nur kurz erwähnt wurde. Dies verdeutlicht den Umgang mit Frauen auf der Bühne: Zwar wurden sie nicht verachtet, dennoch stand der Mann hierbei stets an oberster Stelle. Dieser Konflikt zwischen den Geschlechtern wird auch im Privatleben der Spohrs deutlich: Durch ihre Mutterschaft musste Dorette ihr Leben als Frau des Hauses und ihre Karriere als Musikerin unter einen Hut bringen. All diese Aspekte machten ihr gesundheitlich stark zu schaffen. Während ihr Mann sie stets zu neuen Konzertreisen drängte, fielen ihr diese im Laufe der Zeit immer schwerer: Einerseits durch die Trennung von der Familie und andererseits durch ihren Gesundheitszustand. Dies zeigt wiederum sehr gut, welchen Belastungen sie als Frau ausgesetzt war, die sowohl einem Beruf als Instrumentalistin nachging, als auch die Pflege von Familie und Haus übernehmen musste. Im Gegensatz dazu konnte sich ihr Mann künstlerisch und privat ausleben, ohne den gesellschaftlichen Zwängen zu widersprechen.

Insgesamt wird also deutlich, dass die berufliche Karriere einer Frau zu dieser Zeit stark durch ihr privates Umfeld geprägt war. Dazu gehörten der Familienhintergrund, spätere Bekanntschaften und Eheschließungen sowie finanzielle Umstände. Gerade dies waren Voraussetzungen für die Ausbildung und den weiteren Verlauf des Berufs als Musikerin. Die Entwicklung und der Erfolg der Karriere hingen stark von sozialen Kontakten ab. Außerdem spielten Auftrittsmöglichkeiten eine Rolle, um sich auch international einen Namen machen zu können. Mit den Pflichten der Mutterschaft und der ständigen Repräsentation des Hauses war ein Beruf für Frauen durch den gesellschaftlichen Druck somit besonders herausfordernd. All dies miteinander in Einklang zu bringen, war schwierig. Deswegen lebten viele Musikerinnen dieser Zeit im

„Widerspruch zwischen künstlerischem Selbstbewußtsein und der Bevormundung durch einen Ehemann; de[m] Widerspruch zwischen der [...] Gefühlsstruktur einer bürgerlichen Mutter und dem Leben einer reisenden Musikerin; de[m] Widerspruch zwischen dem Wunsch nach beruflicher Entfaltung und der Verpflichtung, die Karriere des Ehemanns sozial und emotional abzusichern“.<sup>157</sup>

Da es sich bei Dorette nur um eines von vielen Schicksalen von Musikerinnen handelt, wäre ein Vergleich mit anderen Instrumentalistinnen ihrer Zeit interessant. Besonders im Hinblick auf unterschiedliche private Begebenheiten: Welche Möglichkeiten hatten zum Beispiel kinderlose oder unverheiratete Frauen? Die Harfenistin Dorette Spohr zeigt jedenfalls, welche Leistungen und Aufopferungen es brauchte, um ein Dasein als Musikerin, Ehefrau und Mutter in Einklang zu bringen und eigene Bedürfnisse für das Wohl der Familie hintanzustellen.

200 Jahre später hat sich einiges verändert. Die musikalische Ausbildung ist zumindest in Europa nicht mehr grundlegend vom Geschlecht abhängig. Zwar gibt es weiterhin Hürden, wie die

---

157 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 351.

persönliche finanzielle Lage sowie ortsabhängige musikalische Infrastruktur, jedoch gibt es heute unter anderem staatliche Fördermöglichkeiten, um musikalisch geschult zu werden. Was jedoch die Karrieremöglichkeiten betrifft, bleibt weiterhin viel zu tun. So zeigt zum Beispiel die Geschlechterverteilung in deutschen Berufsorchestern in einer vom Deutschen Musikrat und dem Deutschen Musikinformationszentrum erfassten Datenerhebung von 2021 einen Frauenanteil von lediglich 39,6 Prozent.<sup>158</sup> Somit ist die Besetzung eines Orchesters zum Großteil noch immer männlich dominiert. Die Begebenheiten, unter denen Dorette gelitten hat, zeigen sich nach wie vor. Zwar bieten sich Männern und Frauen in ihrer musikalischen Ausbildung inzwischen weitestgehend gleiche Chancen. Sobald es jedoch ins Berufsleben geht und die Wahl zwischen Familie und Karriere hinzukommt, stehen Frauen heute vor ähnlichen Konflikten wie Dorette früher. Mit diesen Erkenntnissen und weiterer feministischer Forschung kann jedoch ein Bewusstsein geschaffen werden, gegen solche Missstände in Zukunft vorzugehen.

## TAMINA PAMIR

studiert zurzeit im Bachelor die Fächer Musik- und Religionswissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen. Dort ist sie auch studentische Hilfskraft im Bereich Öffentlichkeitsarbeit des Musikwissenschaftlichen Seminars und Mitglied der Fachgruppe. Seit ihrer Kindheit spielt sie Klavier und nahm am Musikwettbewerb „Jugend musiziert“ teil. Ihren Erasmus-Aufenthalt verbrachte sie in Thessaloniki, wo sie ein Semester lang an der Aristoteles-Universität studierte. Im Rahmen des Studienkurses „Musikgeschichte einer Stadt“ des Deutschen Historischen Instituts verbrachte sie eine Woche mit angehenden Musikwissenschaftler:innen in Rom.

Taminas Forschungsschwerpunkte liegen besonders auf den Themen Frauen in der Musik sowie Musik und Religion. Dabei bezieht sie sich vor allem auf die griechisch-römische Mythologie. Weiter interessiert sie sich für Pop-Musik, dabei insbesondere für K-Pop und die Musik Südkoreas.

Über die Möglichkeit, ihre Arbeit und Erkenntnisse mit anderen Interessierten im Magazin *StiMMe* zu teilen, freut sie sich sehr.

---

158 Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.), *Professionelles Musizieren in Deutschland*.

# QUELLENVERZEICHNIS

## PRIMÄRQUELLEN

Spohr, Louis: *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, hrsg. von Folker Göthel, Kassel u. a.: Bärenreiter 1957.

Ders.: „Florenz, den 10ten Novemb.“, in: *AmZ*, Nr. 50 (11.12.1816), Sp. 866f.

Ders.: *Selbstbiographie*, 2 Bde., Kassel/Göttingen: Georg Wigand 1840 und 1861.

## REZENSIONEN

„Aus Breslau“, in: *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 236 (27.11.1809), Sp. 1888.

„Aus Gotha“, in: ebd., Nr. 52 (31.03.1807), Sp. 415f.

„Aus Leipzig“, in: ebd., Nr. 155 (26.12.1805), Sp. 1239.

„Aus Rudolstadt, den 8ten Oktober“, in: ebd., Nr. 209 (19.10.1812), Sp. 1670.

„Cassel“, in: *AmZ*, Nr. 9 (26.02.1823), Sp. 143–148.

„Darmstadt“, in: ebd., Nr. 10 (06.03.1816), Sp. 153.

„Frankfurt am Mayn“, in: ebd., Nr. 25 (21.06.1820), Sp. 430–436.

„Fremde Virtuosen“, in: ebd., Nr. 15 (08.01.1806), Sp. 228–231.

„Hamburg, 16 Febr.“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 54 (03.03.1810), S. 216.

„Heidelberg“, in: *AmZ*, Nr. 33 (11.05.1808), Sp. 522ff.

„Herr und Madame Spohr in Leipzig“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 24 (Nov. 1809), Sp. 709–712.

„Hildburghausen“, in: *AmZ*, Nr. 38 (15.09.1821), Sp. 649ff.

„Leipzig“, in: ebd., Nr. 6 (04.11.1807), S. 90f.

„Leipzig“, in: ebd., Nr. 44 (28.10.1812), Sp. 718–726.

„Nachrichten“, in: ebd., Nr. 20 (10.02.1808), Sp. 311–316.

„Prag, den 17ten Nov.“, in: ebd., Nr. 50 (09.12.1812), Sp. 818ff.

„Wien, d. 4ten Febr. Uebersicht d. Monats Januar“, in: ebd., Nr. 7 (17.02.1813), Sp. 112–117.

„Wien, Jannar“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 31 (05.02.1813), S. 123f.

„Zürich“, in: *AmZ*, Nr. 27 (03.07.1816), Sp. 457–460.

## SEKUNDÄRQUELLEN

Beci, Veronika: *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2000.

Bergmann, Hanna: Art. „Müllner-Gollenhofer, (Maria) Josepha, Josephine, geb. Müllner, Milner, Müller“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <https://www.sophie-drinker-institut.de/muellner-gollenhofer-josepha>, letzter Zugriff: 02.11.2023.

Brenner, Klaus-Peter: *Die Nadermann-Harfe in der Musikinstrumentensammlung der Universität Göttingen. Ein französisches Instrument des 18. Jahrhunderts als Maschine, Skulptur, Möbel, Prestigefetisch, Ware und Klangwerkzeug*, Göttingen: Edition RE 1998.

Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.), *Professionelles Musizieren in Deutschland. Ergebnisse einer Repräsentativbefragung zu Erwerbstätigkeit, wirtschaftlicher Lage und Ausbildungswegen von Berufsmusizierenden*, hrsg. in Kooperation mit dem Institut für Demoskopie Allensbach, <<https://miz.org/de/statistiken/professionelles-musizieren-in-deutschland>>, letzter Zugriff: 03.07.2023.

Drinker, Sophie: *Die Frau in der Musik. Eine soziologische Studie*, Zürich: Atlantis 1955.

Fornoff, Christine: „Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts“, in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Annkatrin Babbe/Volker Timmermann, Oldenburg: BIS 2016, S. 41–59.

Gerber, Mirjam: *Zwischen Salon und musikalischer Gesellschaft*. Henriette Voigt, Livia Frege und

Leipzigs bürgerliches Musikleben, Hildesheim u. a.: Georg Olms 2016.

Göthel, Folger: „Vorwort“, in: *Spohr, Louis: Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, hrsg. von Folker Göthel, Kassel u. a.: Bärenreiter 1957, S. 9–15.

Hensel, Johann Daniel: *System der weiblichen Erziehung, besonders für den mittlern und höhern Stand*, Halle: Hendel 1787.

Hoffmann, Freia: „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, hrsg. von ders./Eva Rieger, Kassel: Furore 1992, S. 77–98.

Dies.: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main u. a.: Insel 1991.

Junker, Carl Ludwig: „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, in: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784*, Freyburg 1784, S. 85–99.

Kalusche, Bernd: *Harfenbedeutungen. Ideale, ästhetische und reale Funktionen eines Musikinstruments in der abendländischen Kunst. Eine Bedeutungsgeschichte*, Diss. Hochschule Hildesheim 1985.

Loesch, Heinz von: „Mapping Virtuosity 2015“, in: *Exploring Virtuosity – Heinrich Wilhelm Ernst. Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond*, hrsg. von Christine Hoppe u. a., Hildesheim u. a.: Georg Olms 2018, S. 17–29.

„Nekrolog. Dorette Spohr“, in: *AmZ*, Nr. 3 (21.01.1835), Sp. 43f.

Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Frankfurt am Main u. a.: Ullstein 1981.

Rode-Breymann, Susanne: Art. „Gender Studies, Frauen und Musikgeschichte. Von der Frauenforschung zu den Gender Studies“, in: *MGG Online*, 2016 [2008], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45358>.

Schaer, Juliane: Art. „Spohr, Dorette“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, [https://www.sophie-drinker-in-](https://www.sophie-drinker-institut.de/spohr-dorette)

[stitut.de/spohr-dorette](https://www.sophie-drinker-institut.de/spohr-dorette), letzter Zugriff: 17.02.2022.

Schweitzer, Claudia: „Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert“, in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Annkatrin Babbe/Volker Timmermann, Oldenburg: BIS 2016, S. 27–40.

Seifert, Heinke: Art. „Winckel, Winckell, Winkel, Therese (Emilie Henriette) aus dem, von“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <https://www.sophie-drinker-institut.de/winckel-therese-aus-dem>, letzter Zugriff: 02.11.2023.

Unsold, Melanie: „Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung“, in: *Autorschaft-Genie-Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von Kordula Knaus/Susanne Kogler, Köln u. a.: Böhlau 2013, S. 23–46.

Wagner, Renate: *Die Harfe. Entwicklungen kompositorischer Möglichkeiten im Spannungsfeld zwischen Symbolgehalt und bautechnischer Gegebenheiten 1760–1820*, Diss. Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1987.

Wulfhorst, Martin: Art. „Spohr, Louis. Biographie, Jugend, erste Anstellungen und Konzertreisen“, in: *MGG Online*, 2016 [2006], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55497>.

Zingel, Hans Joachim: *Harfenmusik im 19. Jahrhundert. Versuch einer historischen Darstellung*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1976.

## REZENSION VON FLORIAN KLEIN

# ROBERT JUNGWIRTH, MICHAEL SCHMIDT (HRSG.): HAT MUSIKJOURNALISMUS NOCH EINE ZUKUNFT?, WÜRZBURG: KÖNIGSHAUSEN UND NEUMANN 2021.

Im Laufe des musikwissenschaftlichen Studiums ist man recht oft mit der Frage konfrontiert, was man denn nach dem Abschluss beruflich vorhat. Eine in diesem Kontext schnell gefundene und womöglich in berufsorientierenden Seminaren vorgestellte Möglichkeit ist der Einstieg in den Musikjournalismus. Dem:der Träumenden fallen dabei finanzierte Reisen zu Konzerten und die Möglichkeit in den Sinn, die eigene Leidenschaft und die Inhalte des musikwissenschaftlichen Studiums beruflich auszuleben.

Doch diese Vorstellungen erhalten rasch Risse, wenn man sich vor Augen führt, mit welchen Schwierigkeiten der Journalismus im Allgemeinen und der Musikjournalismus im Speziellen konfrontiert sind. Die oft als Krise bezeichnete Situation und die damit einhergehende Frage nach der Zukunft des Musikjournalismus werden hier auf circa 60 Seiten in den Blick genommen. Dabei vereint die als Sammelband angelegte Publikation, trotz der überschaubaren Gesamtseitenzahl, viele unterschiedliche Perspektiven. Neben Beiträgen von Musikjournalist:innen und Professor:innen wird auch Dramaturg:innen und Musikschaaffenden ein Platz geboten, um in prägnanter Form Stellung zu dem Thema zu beziehen, aus eigenen Erfahrungen zu berichten und Appelle an die Lesenden zu richten.

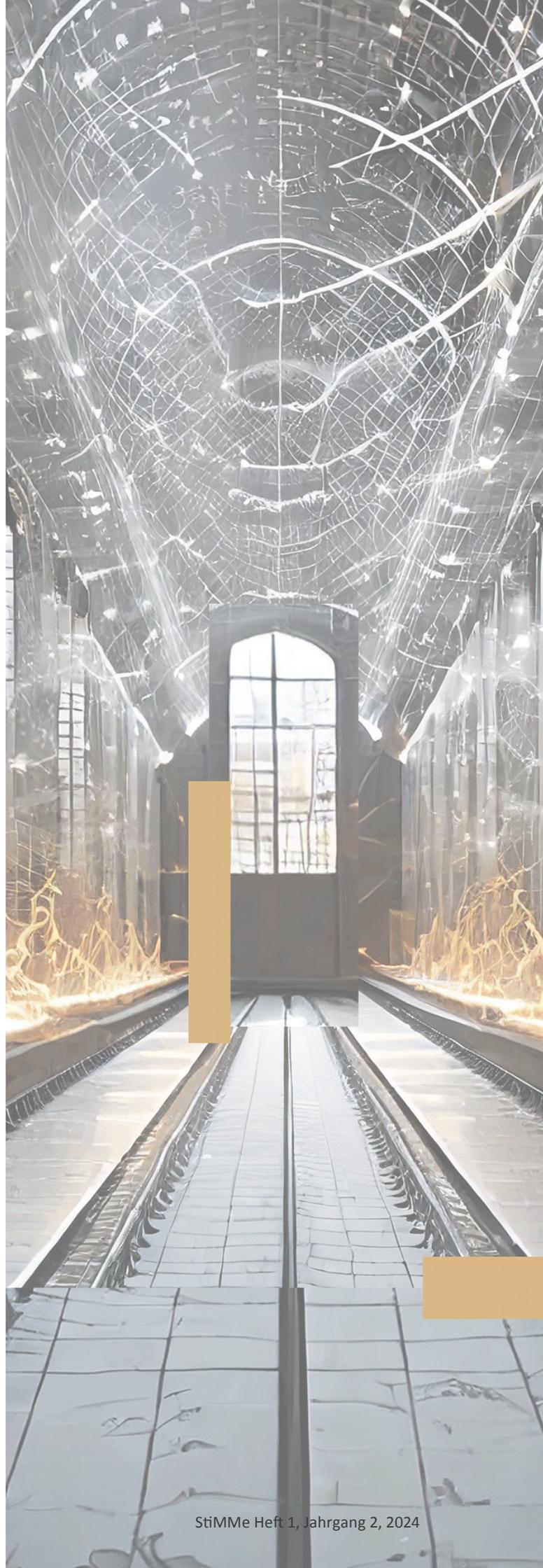
Die Publikation scheint dabei inhaltlich in zwei Komplexe geteilt zu sein. Zunächst finden sich Beiträge, welche die schwere Lage des traditio-

nellen Musikjournalismus darstellen. Geplagt von Honorar- und Ressortkürzungen (Siemon, S. 25; Feuchtnner, S. 34) verschwinden beispielsweise Musikkritiken/-rezensionen zunehmend aus den ausgedünnten Feuilletons der Qualitätsmedien (Jungwirth, S. 9; Tal, S. 15f). Als ein treibender Faktor dieser Entwicklungen wird das Aufkommen des Social Webs erkannt, in welchem zunehmend Beiträge von Laien, Liebhabern (Siemon, S. 27) oder aus Marketingabteilungen (Jungwirth, S. 12) zu finden sind, was Fragen nach der Professionalität der Inhalte aufkommen lässt. Die Autor:innen verdeutlichen die Bedeutung eines hochwertigen Musikjournalismus, welcher auf aktuelle Ereignisse aufmerksam macht (Jungwirth, S. 11), eine Feedbackfunktion verkörpert (Tsangaris, S. 21ff; Feuchtnner, S. 31f) und gleichzeitig die Lesenden zur kritischen Beobachtung/Wahrnehmung von Musik ermutigt (Feuchtnner, S. 34). In diesem Kontext wird auch die enge Zusammenarbeit zwischen Kunstschaffenden und Kunst-kritisierenden erwähnt (Rüdiger, S.40f; Feuchtnner, 31ff). Der resultierende Appell einer Wahrung der Qualität sei laut Jungwirth nur durch musikjournalistische Ausbildungen und insbesondere staatlichen Förderprogrammen zu erhalten (Jungwirth, S. 14).

Im zweiten Komplex wird im Social Web in erster Linie das Potenzial erkannt, welches ein moderner und an die Funktionsweisen der Online-medien angeknüpfter Musikjournalismus in sich tragen kann. Eine Einbindung in den qualitativen

Musikjournalismus scheint auch deshalb relevant, da die „digital sozialisierte Gesellschaft“ kaum, bis nur noch sehr schwer mit traditionellen Medien erreichbar sei (Lauterbach, S. 49f). Eine Verwirklichung setzt jedoch eine entsprechende Ausbildung voraus, worauf die Autor:innen anhand erfolgversprechender Beispielprojekte aufmerksam machen (Christ, S. 54f; Schmidt, S. 59f).

Die Nennung bzw. das Bewerben eigener Projekte kann Studierenden eine Orientierung in Richtung Musikjournalismus bieten und gleichzeitig als Inspiration für die Inhalte ihres musikwissenschaftlichen Studiums dienen. Eine Hinwendung zum Social Web und die damit einhergehende Entwicklung entsprechender Vermittlungskompetenzen sind in diesem Kontext zentrale Kriterien für die Zukunftsfähigkeit sowohl des Musikjournalismus als auch der Musikwissenschaft, wobei Studierende eine treibende Schlüsselrolle einnehmen.



## REZENSION VON ALYSSIA SCHRÖDER

### CORNELIA BARTSCH, SARAH SCHAUBERGER (HRSG.): **JAHRBUCH MUSIK UND GENDER. BAND 13. MUSIKWISSENSCHAFT - FEMINISMUS - KRITIK. EIN GENERATIONENAUSTAUSCH ZUM 25-JÄHRIGEN JUBILÄUM DER FACHGRUPPE FRAUEN- UND GENDERSTUDIEN, HILDESHEIM U.A.: GEORG OLMS VERLAG 2022.**

Auch zum 25-jährigen Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien sollte es natürlich ein *Jahrbuch Musik und Gender* geben, die 13. Ausgabe hätte es werden sollen. Wurde es auch, allerdings drei Jahr später als eigentlich geplant. Wie uns allen schmerzlich bewusst ist, hat Covid-19 auch vor Universitäten, Archiven und Bibliotheken keinen Halt gemacht und so hier wie auch fast überall sonst Produktivität fast unmöglich gemacht. Nichtsdestoweniger ist der 13. Band des *Jahrbuchs Musik und Gender* ein Füllhorn interessanter Ansätze, neuer Erkenntnisse und diskutabler Thesen geworden. Man kann ihn sogar als zeitlos betrachten, was jede verspätete Veröffentlichung als irrelevant, wenn auch bedau-

erlich, kennzeichnet, da das Kernstück des Bands eine Podiumsdiskussion mit dem Titel „Musikwissenschaft - Feminismus - Kritik. Ein Generationenaustausch“ (S. 147f.) das Augenmerk auf die feministisch-musikwissenschaftliche Entwicklung in den letzten Jahren legt. Scheint die Podiumsdiskussion mit Koryphäen der Thematik vielleicht auch historisch angehaucht (manchmal sogar fast sentimental) wirken, gibt sie jeder:m Lesenden einen detaillierten Einblick in die Entwicklung der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien, und fasst Erfahrungen von Frauen in der Musikwissenschaft zusammen, denen die Bühne lange nicht gewährt wurde.



Außerdem sollte man nicht meinen, dass es in dem Band nur um rückwärtsgewandte Themen geht, ganz im Gegenteil. Die Vergangenheit mag vielleicht gerade am Anfang der Podiumsdiskussion eine große Rolle spielen, jedoch ist sie eingerahmt von Symposiumsvorträgen, Posterpräsentationen, Berichten von Workshops und Rezensionen, die den Blick nach vorne gerichtet haben. Gerade die Symposiumsvorträge werden wohl in manchem Literaturverzeichnis der ein oder anderen Hausarbeit landen, geben sie doch einen guten Überblick über ihr jeweiliges Thema, ohne bedeutende Details auszulassen oder es zu versäumen, auf weitergehende Literaturempfehlungen zu verweisen.

Besonders das faszinierende Thema, ob man Sexismus in der Musik hören kann, wird gleich zweimal untersucht. Methodisch-analytisch gibt Sarah Schaubeger in „Gender Distortion - Hör-Kulturanalyse als Medium feministischer Kritik“ (S. 69f.) einen Einblick für alle, die selbst Musik höranalytisch-feministisch untersuchen wollen. Ein Beispiel dafür gibt Moritz Knurr in seiner Posterpräsentation „Sexismus. Lassen sich sexistische Darstellungen hören?“ (S. 95f.), in der es vor allem um Sexismus in Rap-Kulturen geht. Hier wird die Musikgruppe 187 Strassenbande erwähnt, tatsächlich zum wiederholten Mal in diesem Band. Das ist nicht nur auf oppositäre Positionen der Herausgeberinnen und der 187 Strassenbande zurückzuführen, sondern tatsächlich auch auf Lokalpolitik. 2018 sollte das Rap-Kollektiv auf dem AStA-Sommerfestival der Universität Paderborn auftreten, was aufgrund ihrer Texte voll mit „Geld, Waffen und plakativer Zurschaustellung sexueller Gewalt“ (Schaubeger, S. 52) zu (für Paderborn) weitreichenden Diskussionen führte. Dieses Beispiel ist nicht zufällig gewählt, immerhin sind mindestens eine der Herausgeberinnen (Sarah Schaubeger) und ein Mitglied des wissenschaftlichen Beirats (Prof. Dr. Rebecca Grotjahn) selbst an der Universität Paderborn-Detmold beschäftigt. Wer sich also für den Vorfall (und ähnliche Beispiele) interessiert, sollte unbedingt in diesen Band schauen.

Der Band weckt Lust zu Diskussionen sowie eigener Forschung und gibt außerdem sowohl für interessierte als auch weniger interessierte Lesende einen umfassenden Einblick in die Thematik.

Zu folgenden Themen lässt sich der Band gut als Quelle nutzen:

- feministische Musikanalyse
- Feminismus in der Musikwissenschaft
- Intersektionalität und Musikgeschichte
- einzelne Künstler:innen, Tagungen und Werke (vgl. Inhaltsverzeichnis).

# INTERVIEW MIT LENA FRÖMMEL, M.A. MUSIKWISSENSCHAFT – DIGITALE EDITION

INTERVIEW GEFÜHRT VON JULE WINKLER

**In dieser Rubrik wird in jeder Ausgabe eine Universität mit einem musikwissenschaftlichen Studiengang vorgestellt. Interviews mit Studierenden geben einen Einblick in den Uni-Alltag und verraten vielleicht die ein oder andere Perspektive, die die Selbstbeschreibung der Uni vermissen lässt.**

Lena Frömmel berichtet in dieser Ausgabe von ihrem Masterstudium am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold der Universität Paderborn und HfM Detmold.

*Ohne lange darüber nachzudenken: drei Fakten aus deinem Studium, die du nie wieder vergessen wirst?*

Zuallererst: Musikgeschichte ist ein Konstrukt. Zweitens: Ein Vorteil von MEI gegenüber MusicXML ist, dass man jede Menge mit Metadaten machen kann. Und drittens – in Verbindung mit meiner Masterarbeit: Emilie Mayer lebte von 1812 bis 1883 und zwar in Friedland, Stettin und Berlin.

*Und jetzt zu den Basics: Du sitzt gerade an deiner Masterarbeit, aber wo studierst du überhaupt Musikwissenschaften? Gibt es ein Zweifach und wenn ja, welches?*

Ich studiere Musikwissenschaft im Master, mit dem Schwerpunkt ›Digitale Edition‹. Angefangen habe ich allerdings mit einem Lehramtsstudium: Musik und Mathe. Nach diesem Bachelor habe ich dann noch einen zweiten Bachelor in Musikwissenschaft, mit künstlerischem Hauptfach Musiktheorie gemacht – beides in Essen an der Folkwang – und bin dann für den Master an die Uni Paderborn gewechselt. Das musikwissenschaftliche Institut ist in Detmold, ganz in der Nähe der Musikhochschule.

*Du hast vom Schwerpunkt ›Digitale Edition‹ gesprochen – ist das der einzige Schwerpunkt in Detmold/Paderborn?*

›Digitale Edition‹ ist zunächst der Schwerpunkt meines Studiengangs. Es ist wichtig, das von den Schwerpunkten des Instituts zu unterscheiden, wobei sich das natürlich auch überschneiden kann. Im Masterstudiengang Musikwissenschaft kann man hier zwischen drei Schwerpunkten wählen: Digitaler Musikedition, einer begleitenden künstlerischen Ausbildung – instrumental oder Gesang – oder dem Schwerpunkt ›Musik – Kultur – Wissenschaft‹. Es ist auch ein Zweifach-Studium möglich, also Musikwissenschaft in Kombination mit einem zweiten kulturwissenschaftlichen Fach an der Universität Paderborn zu studieren. Ein Schwerpunkt an unserem Institut ist u. a. die digitale Edition. Hierzu gibt es auch viele Forschungsprojekte am Haus. Ein weiterer Schwerpunkt, der mir super gefällt, ist die musikwissenschaftliche Genderforschung.

*Wie spürt man denn die Schwerpunkte deines Instituts im Uni-Alltag? Gibt es neben den Seminaren noch spannende Angebote oder ähnliches?*

Also ich spüre meinen Schwerpunkt im Uni Alltag u. a. dadurch, dass ich Hilfskraft in einem Editionprojekt bin. Wie gesagt, gibt es ganz verschiedene Forschungsprojekte bei uns und wenn man sich für etwas davon interessiert, kann man auch mal bei den Verantwortlichen vorbeischaun oder in Seminaren in die Thematik reinschnuppern. Es gibt beispielsweise auch Veranstaltungen konkret zu Musik- und Textkodierung. Aber auch der Gender-schwerpunkt zeigt sich in vielen Seminaren. Was ich ganz besonders toll finde ist: Es müssen nicht mal genderspezifische Seminare sein. Das für die Genderforschung typische kritische Denken und Hinterfragen zeigt sich in Seminaren zu ganz unterschiedlichen Themen. Davon kann man dann wiederum in anderen Bereichen profitieren. Dadurch haben wir auch eine sehr offene Atmosphäre hier.

*Was war denn dein liebstes Seminar im Studium und warum?*

Oh, schwierige Frage. Ich habe im Master tatsächlich gar nicht mehr so viele musikwissenschaftliche Seminare gehabt. Das fand ich auch sehr schade, denn gerade durch den Wechsel an einen neuen Studienstandort eröffnen sich ja ganz neue

spannende Themen, die einen auch interessieren könnten. Ich musste mich deshalb sehr zusammenreißen, um nicht viel mehr Seminare zu belegen als vorgesehen, irgendwann mal meine Hausarbeiten zu schreiben und zum Abschluss zu kommen. Welche Veranstaltung ich wirklich sehr spannend fand – direkt in meinem ersten Semester – war die Vorlesung zur Musikgeschichte, weil meine Studienordnung vorsah, dass ich ein Tutorium zu der Veranstaltung leite. Ich hatte dadurch die Möglichkeit, nach einigen Jahren Studium und gewonnener Erfahrung nochmal völlig neu auf Musikgeschichte zu schauen. Das hat mich hier sehr geprägt, besonders da bestimmte Themen in der Vorlesung auch kritisch vorgestellt wurden und dadurch zum eigenen Denken angeregt haben.

*Beschreibe deinen Studiengang mit drei Worten!*

Familiär, vielseitig und individuell.

*Und hat das konkret mit dem Standort zu tun? Detmold mag ja erstmal unspektakulär klingen, aber was spricht – neben dem Studium – deiner Meinung nach für Detmold als Studierenden(klein)stadt?*

Es ist vom Stadtbild her eine sehr schöne Stadt,



©Lena Frömmel

also mit schöner Altstadt und viel Grün. Man kommt zu Fuß oder mit dem Fahrrad überall schnell hin. Obwohl ich gerade gesagt habe, dass Detmold familiär und überschaubar ist, haben wir gleichzeitig am Institut den Vorteil, dass wir vier Professuren haben. Es wird in der Lehre also ein wirklich breites Themenspektrum abgebildet. Gerade wenn man frisch im Bachelor anfängt kann man so schauen, was die Musikwissenschaft eigentlich alles zu bieten hat und dann mit der Zeit das eigene Interessengebiet finden. Und ein ganz klarer Bonus ist auch, dass man aufgrund der Zusammenarbeit mit der Musikhochschule auch ganz viele musikpraktische Veranstaltungen erleben kann., sei es durch die eigene praktische Ausbildung oder aufgrund der vielen spannenden Konzerte.

*Welcher Aspekt aus der Selbstbeschreibung der Uni (Homepage etc.) stimmt evtl. nicht so ganz?*

Ich hab die Selbstbeschreibung, ehrlich gesagt, schon lange nicht mehr gelesen. Aber ein Aspekt, den man auf jeden Fall bedenken sollte, ist, dass ein Zweifachstudiengang hier mit Fahrerei verbunden ist. Auch wenn ich viele Fächer und Themen an der Uni Paderborn sehr interessant fand, habe ich mich für meinen Master bewusst für einen Ein-Fach-Studiengang entschieden, weil ich während meines Bachelors schon viel gependelt bin. Aber grundsätzlich ist die Anbindung an die Uni auch super, weil man durch das Modul Studium generale einfach in ganz viele Fächer und Kurse reinschnuppern kann.

*Hast du schon Pläne für die Zeit nach dem Studium, die du teilen möchtest?*

Ich habe nach der Masterarbeit eine Stelle in einem spannenden Forschungsprojekt in Aussicht.

*Welche Erfahrungen aus dem Studium waren für deine Jobsuche besonders hilfreich?*

Praktika haben sich auf jeden Fall sehr gelohnt. Einfach um in Strukturen von möglichen Arbeitssalltagen reinschnuppern. Sich die Zeit zu nehmen, wirklich zu schauen, was einen interessiert. Was ich auch sehr hilfreich fand, waren ganz Workshops von der Uni, die nicht unbedingt was mit Musikwissenschaft zu tun hatten, also zu Fragen wie „Wie liest man eigentlich wissenschaftliche Stellenausschreibungen?“ oder ähnlichem. Das hat mir für Bewerbungen ein sehr sicheres

Gefühl gegeben. Die Angebote sind wirklich vielfältig. Es gibt auch verschiedene Mentoringprogramme, beispielsweise für Studierende, die überlegen, ob eine Promotion für sie infrage kommt. Ich habe an einem teilgenommen, das sich speziell an Frauen richtet. Da hat man schon den Vorteil, dass man durch unser Institut an eine große Uni angebunden ist.



*Ein paar weise Worte für interessierte Studienfänger:innen, die mit dem Gedanken spielen, Musikwissenschaften zu studieren?*

Auf jeden Fall! Fangt frühzeitig mit Praktika in verschiedenen Bereichen an! Ich merke selbst jetzt am Ende meines Studiums, dass es zwar eine irrsinnige Freiheit ist, dass man im Musikwissenschaftsstudium nicht auf einen bestimmten Beruf

hin ausgebildet wird, diese vielen Optionen aber gleichzeitig auch überfordernd und belastend sein kann. Man kann sich also ganz frei entscheiden, in welchem Bereich man mal arbeiten möchte, aber man muss diese Bereiche natürlich auch erstmal kennenlernen. Also fangt frühzeitig an mit Praktika, engagiert und vernetzt euch, die Musikwissenschaft hat viel zu bieten.



# INTERVIEW MIT MAGDALENA WEBER, BA, MUSIKARCHIVARIN

INTERVIEW GEFÜHRT VON FRANCESCA-MARIA RAFFLER AM 18.9.2023

**Magdalena Webers Ausbildung: Studium der Romanistik und Anglistik sowie Bachelorstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien, derzeit Masterstudium der Musikwissenschaft. Seit Januar 2021 Verantwortliche für das Musikarchiv des Stiftes Melk, Niederösterreich.**

*Liebe Magdalena, ist es nicht ein großer Schritt und eine tolle Chance, schon nach dem Bachelorstudium in einer so wichtigen Position angestellt zu sein?*

Ja, doch zunächst stellte es kurz eine Überforderung dar, damit konfrontiert zu sein, mit 24 ein ganzes Archiv in der Verantwortung zu haben. Aber ich konnte mich schnell gut einarbeiten. Parallel dazu bin ich auch noch bei zwei Projekten dabei. Zum einen bei einem Stadt-Wien-Projekt an der Akademie der Wissenschaften, „Die Filmmusik von Johannes Fehring“ unter der Leitung von Prof. Stefan Schmiedl, und ebenfalls unter dessen Leitung bei einem FWF-Projekt, das über die Musik und Kunst Privatuniversität läuft, zum Thema österreichisch-deutsches Melodram.

*Wir werden für das Interview den Fokus trotzdem auf die Archivarbeit legen, da das ja ein ganz eigener Zweig ist, den viele angehende Musikwissenschaftler:innen vielleicht gar nicht in Betracht ziehen. Wie bist Du zu dieser Stelle gekommen? Wie ist das vor sich gegangen?*

Grundsätzlich habe ich Musikwissenschaften studiert und bereits im Bachelorstudium herausgefunden, dass ich große Freude an der Quellenarbeit habe – nicht nur informationsbezogen, sondern auch wirklich auf die Quellenmaterialien selbst. Auch die Paläographie hat mich fasziniert.

Mit dem Stift Melk habe ich schon eine längere Verbindung: Ich bin dort selbst in die Schule gegangen, und war seither auch nie wieder richtig weg. Seit der Matura habe ich nämlich dort im Chor gesungen und bereits ab meinem 15. Lebensjahr im Kulturbetrieb des Hauses, z.B. bei Konzerten, mitgearbeitet. Es war also eine Kombination dieser Faktoren.

*Könntest Du bestimmte Lehrveranstaltungen aus dem Studium hervorheben, die Dich besonders in diese Richtung gefördert haben? Praktika zum Beispiel?*

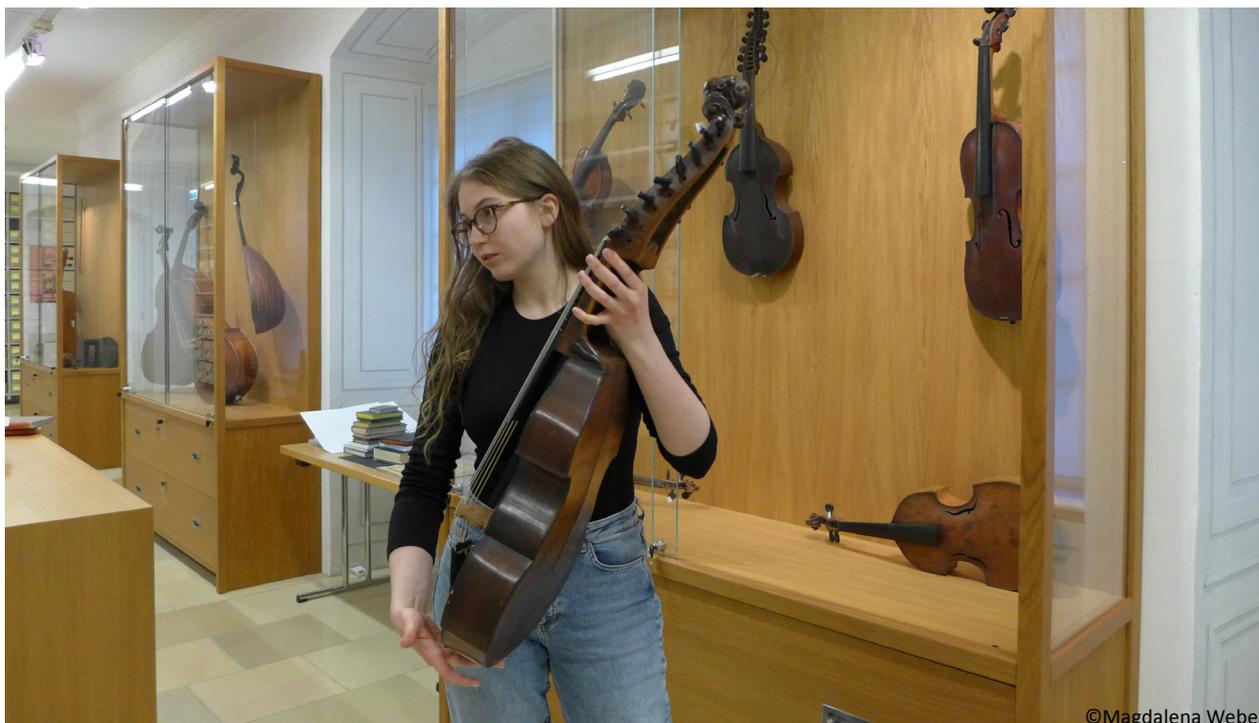
Ein erster sehr guter Anhaltspunkt waren natürlich immer wieder die quellenkundlichen Kurse von Elisabeth Hilscher, in denen man nicht nur die paläographischen, materialkundlichen und theoretischen Backgrounds erlernt, sondern auch wirklich in medias res geht und mit dem Bestand arbeitet. Das geht bis hin zur Reinigung der Quellen, man darf also das Gelernte direkt in die Praxis umsetzen. Andere prägende Kurse waren z.B. die Erfassung einer Neumenhandschrift und deren digitale Aufbereitung, was mir auch gefallen hat. Während viele Leute von der „Trockenheit“ dieser Arbeit etwas abgeschreckt schienen, hat mich gerade die detaillierte Aufnahme kleinster Unterschiede darin bestätigt, dass diese Perspektive die richtige für mich sein könnte. Zudem habe

ich meine Kurse eher in die historische Richtung ausgelegt. Dementsprechend habe ich außer den Pflichtveranstaltungen weniger in der Systematik oder Ethnomusikologie gemacht habe, was ich persönlich momentan nicht bereue, auch, wenn es für die meisten wohl zu zentriert auf einzelne Themen wäre. Für meine erste Bachelorarbeit über Wiener Hoforganisten musste ich zum ersten Mal selbst im Haus-, Hof- und Staatsarchiv recher-

Archiv zu sitzen, wo es kühl ist, wo ich Ruhe habe, und wo ich mich wieder auf die Quellen konzentrieren kann (lacht).

*Dann hast Du es Dir ja ideal eingerichtet, aus dieser Vielseitigkeit heraus eine gute Balance zu finden.*

Genau, ich liebe am Archiv schon grundsätzlich, wie abwechslungsreich die Arbeit ist und finde es eigentlich überhaupt nicht verstaubt oder fade.



chieren. Das war ein Moment, wo ich mir einfach gedacht habe: ziemlich cool.

*Und wie gehst Du damit um, dass man von vielen Studieren hört: „Ich möchte mit Musikwissenschaft eher in die Medien oder den Kulturbetrieb gehen. Archivarbeit, das ist mir zu verstaubt“, wohl im wahrsten Sinne des Wortes?*

Für mich ist das insofern schwierig zu beantworten, als ich ja im Stift Melk auch für die Organisation eines Teils des Konzertbetriebs verantwortlich bin. Ich organisiere die Sommerkonzert-Reihe bei uns mit und bin auch Koordinatorin für die Internationalen Barocktage. Also habe ich es mir schon so gerichtet, dass es nicht nur Archivarbeit ist. Trotzdem muss ich sagen, dass ich mich jedes Mal, wenn ich von diesem Veranstaltungsstress wegkomme, wieder darauf freue, allein in meinem

Einerseits kommen viele Anfragen herein, die mich dazu „zwingen“, mich mit vielen verschiedenen Facetten des Bestandes auseinanderzusetzen. Vielleicht hat man auch von so einem Klosterarchiv eine falsche Vorstellung. Wir haben grundsätzlich sieben Abteilungen im Bestand und die sind nicht alle Kirchenmusik. Natürlich haben wir auch Messen, Requien, Gradualien, Offertorien, usw., also die liturgischen Basics, aber was wir auch führen – und das ist der viel größere Teil des Archivbestandes –, sind auch große Musikwerke. Da rede ich von ganzen Oratorien – Haydns Schöpfung – und auch ganze Opern – z.B. Don Giovanni, die wir in historischen Abschriften und teilweise auch Drucken besitzen. Dazu auch sehr viel Kammermusik. Diese Unterhaltungsfunktion gehört ebenso wie die Kirchenmusik zum Kloster, weil häufig herrschaftliche Gäste, sogar das

Kaiserhaus, dort waren, die standesgemäß unterhalten werden mussten. Dafür hat man mit allen Mitteln gesorgt. Die Mönche selbst waren auch gute Musiker und Musikliebhaber, haben sich in Abendmusiken gegenseitig unterhalten oder auch Wiener Musiker:innen eingeladen, um sich Musik von ihnen anzuhören.

*Was sind dann Deine Hauptaufgaben, wenn Du nun direkt mit diesen Quellen arbeitest?*

Zum einen ganz klassisch Bestandserhaltung und Konservierung. Ich schaue mir den Bestand durch, was natürlich zeitintensiv ist. Man muss sich als Erstes damit abfinden, dass man nie alles sehen wird, egal wie lange ich dort arbeiten werde. Wir bewahren momentan ca. 12.000 Signaturen an Musikalien auf. So gut wie möglich versuche ich, im Blick zu haben, dass die Lagerbedingungen passen, sprich klimatisch, aber auch, dass manuell keine Schäden entstehen. Natürlich sind die Sachen in den Kartons nicht immer die saubersten. Wenn ich etwas aushebe, reinige ich das also auch. Dann kommt schon eine gute Schicht herunter (lacht). Das Archiv ist außerdem kein abgeschlossenes, das heißt, wir bekommen immer noch neue Bestände herein. Das sind Nachlässe, Materialien aus Pfarrhofaufhebungen. Wenn also eine Pfarre in Niederösterreich vom Stift nicht weiterbesetzt wird, kommen die Sachen ins Haus zurück und werden in die entsprechenden Bereiche aufgeteilt: Möbel, Gemälde, Musikalien, anderes Archivmaterial wie Verwaltungsmaterial, der ganze Hausrat im Prinzip. All das sind Dinge, die gesichtet und katalogisiert werden müssen. Grundsätzlich arbeite ich auch an der Aufarbeitung von Beständen, die bisher nicht so viel Aufmerksamkeit bekommen haben. Dazu kommt natürlich die Bestandsvermittlung. Ich mache regelmäßig Führungen, entweder auf Anfrage oder im Rahmen unserer Konzertreihe. Kürzlich hatte ich auch eine Sonderführung zum Thema Musik und Garten, für eine Gartentagung im Haus. Dann selbstverständlich Kommunikation im Hinblick auf Medien: Das Fernsehen war bereits da und ich habe dieses Jahr schon ein Radiointerview gegeben. Das für mich persönlich Schönste und auch Wichtigste bleibt aber die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Bestand: Ich fahre auf Tagungen und publiziere – auch interdisziplinär – sehr viel. Mit einem Kollegen an der Stiftsbibliothek, der Germanist ist, arbeite ich im Sinne der Achsenstärkung zwischen den Abtei-

lungen sehr gut zusammen. Dieses Jahr habe ich auch ein Musikwerk aus dem Archiv ediert, das dann aufgeführt wurde, wozu auch eine Vermittlung und Kontextualisierung des Werkes hinsichtlich des Stoffes gehört.

*Das heißt, zusammenfassend verbindet Deine Stelle Öffentlichkeitsarbeit, Kulturvermittlung, Konzertwesen, dann natürlich editorische Arbeit und aktive musikwissenschaftliche Forschung mit dem Archivwesen. Du hast also die Möglichkeit, das Meiste, das an Berufsperspektiven so vor angehenden Musikwissenschaftler:innen steht, in einer Stelle zu vereinen! Das klingt sehr spannend.*

Daher auf die Frage, was ich den Leuten sage, wenn es alles „staubig“ scheint: Das ist es gar nicht! Ich habe das große Glück, in der Gestaltung und den Aufgaben, die ich mir stelle (abgesehen von Verpflichtungen wie zu beantwortenden Anfragen), sehr frei zu sein.

*Und ist Dein konkreter Dienstgeber das Stift Melk?*

Genau.

*Kannst Du Empfehlungen geben, was man beachten sollte, wenn man sich in Richtung Archivwesen weiterentwickeln möchte?*

Zunächst: Musikwissenschaft zu studieren, ist ein guter Anfang. Mir hat mein großes historisches Interesse weitergeholfen. Sich für Materialität zu interessieren, für Quellen, Kodikologie, Paläographie. Sich anzuschauen: Welche Lehrveranstaltungen können mir in dieser Richtung etwas bieten? Von dort muss man sich viel mitnehmen. In meinem speziellen Bereich, im Kloster, würde ich empfehlen, theologische Grundkonzepte im Hinterkopf zu haben. Natürlich ist das im Stift dem ganzen Musikalischen am Ende übergeordnet. Das Archiv bildet zum einen durch die liturgischen Teile des Bestandes die Bedürfnisse eines Klosters in musikalischer Hinsicht ab, zum anderen auch die Vorlieben der Leute, der Konventualen, die über die Dauer der Jahrhunderte an diesem Ort waren.

*Scheint Dir im derzeitigen Musikwissenschaftsstudium der Aspekt der Materialität ausreichend gedeckt zu sein? Oder glaubst Du, man sollte dort noch mehr Auswahl bieten?*

Ja und Nein. Hier in Wien werden ja schon ein, zwei Kurse im Semester angeboten, Frau Hilscher

hält ihren Archivkurs sogar jedes Semester. Natürlich ist es sehr wichtig, schon bevor man ins Archiv kommt, Ahnung davon zu haben. Aber ich glaube, dass noch viel Wichtigere war das aktive Ausführen, learning by doing, so abgedroschen es klingt. Ich habe mit jedem einzelnen Tag im Archiv mehr gelernt als an einem Tag in der Uni. Einfach weil man in Lehrveranstaltungen, egal wie gut sie konzipiert sind, nicht all das abdecken kann, womit man in der Praxis konfrontiert wird.

*Eine persönliche Frage: Hast Du ein Lieblingsobjekt im Stift Melk?*

Das ist soo schwer (überlegt lange). Es ist schwierig zu beantworten, da allein die Handschriften, die wir verwahren, Unikate sind. Wenn man mich konkret zu einem Zeitpunkt fragt, ist es meistens eines der Objekte, an denen ich gerade arbeite. In der Auseinandersetzung mit Musikalien kommen so gut wie immer Dinge zum Vorschein, die man im ersten Moment wohl nicht vermutet hätte. In der Beschäftigung damit, im Herausfinden der Background-Story, der Geschichte des Objekts, kommt immer Spannendes zutage, das auch das eigene Verständnis erweitert.

*Die Vorstellung klingt interessant: individuell an einem Unikat arbeiten zu können und zu wissen, dass es die eigene Leistung ist, es den Menschen zugänglich zu machen.*

Ja, gerade dieses Zugänglichmachen und die Steigerung der Wahrnehmung des Archivs innerhalb des Hauses, aber auch für die allgemeine Öffentlichkeit, sind mir ein großes Anliegen, das ich auch immer weiter zu fördern versuche. Nicht zuletzt mit der Edition, aber auch dadurch, dass z.B. Werke aus dem Archiv von Komponisten des Stiftes bei Konzerten aufgeführt werden. Ich

bekomme auch immer wieder die Rückmeldung: „Wow, wir haben gar nicht geglaubt, dass wir so etwas hier haben! Das hätte ich ganz falsch eingeschätzt.“ Denn wenn Leute damit konfrontiert sind, dass es ein geistlicher Komponist ist, denken sie, er habe brav Amen und Halleluja geschrieben, aber das ist eine ganz falsche Wahrnehmung. Diese Menschen waren musikalisch sehr gut ausgebildet, hatten Kontakte zur Wiener Szene, ja überallhin im Grunde. Sie waren nicht in ihrem Kämmerchen eingeschlossen, sondern hatten den Weitblick in die Welt hinaus.

*Vielen Dank, Du hast einen beeindruckenden Einblick in die Archivarbeit gegeben. Im Studium kommt das Thema ja oft wenig zu Wort. Sehr spannend zu sehen, dass es so viele Perspektiven öffnet.*

Ja. Ich fände es auch gut, wenn es mehr zur Digitalisierung und ihren wichtigen Möglichkeiten gäbe, auch MEI/TEI und Ähnliches, und dass das auch mehr in den Studienplan eingebunden wird. Aber back to the roots, an die Basis zu gehen, ist genauso wichtig und das muss ja nicht konträr voneinander wahrgenommen werden. Die Möglichkeiten der Technik sind ja direkt auf die Quellen anwendbar, und gerade diese Schnittpunkte finde ich sehr spannend.

**Für Interessierte:**

Musikarchiv des Stiftes Melk:  
<https://www.stiftmelk.at/einrichtungen-bereiche/sammlungen/musikarchiv/>

Internationale Barocktage Melk:  
<https://www.wachaukulturmelk.at/de/barocktagemelk/barocktage-melk>





## CALL FOR PAPERS

### Stimme Ausgabe #3

Auch für die dritte Ausgabe von StIMMe suchen wir wieder Beiträge von Musikwissenschaftsstudierenden aller Studienstufen bis einschließlich zur Promotion. Zwei Ausgaben lang haben wir uns bereits mit einer breiten Vielfalt an Schwerpunkten beschäftigt, nun suchen wir auch für das 2024 erscheinende Journal wieder Artikel aus frei wählbaren Gebieten der Musikwissenschaft. Ob historische, systematische, musikethnologische, musiktheoretische oder interdisziplinäre Ansätze, ob Populärmusik, gregorianischer Choral, Jazz oder indische Ragas – Hauptsache, du zeigst uns, welche spannenden Blickwinkel studentische Forschung liefern kann!

StIMMe ist eine musikwissenschaftliche

Fachzeitschrift, die auf Initiative des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaften ins Leben gerufen wurde. Darin publizieren ausschließlich Studierende und Promovierende des Fachs. Auch die Redaktionsarbeit wird unter fachlicher Unterstützung eines wissenschaftlichen Beirats aus habilitierten Wissenschaftler:innen ausschließlich von Studierenden übernommen. Herausgegeben wird das Magazin in Zusammenarbeit mit musiconn.publish, dem Open-Access-Publikationsservice des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft. StIMMe ist mit diesem Konzept ein Pionierprojekt in der deutschsprachigen Musikwissenschaft, das Studierenden des Fachs die Möglichkeit gibt, Forschungsarbeiten bereits zu einem frühen



Zeitpunkt ihrer Karriere zu veröffentlichen. Eingereichte Aufsätze sollen studentische Forschungsergebnisse präsentieren und so neue spannende Perspektiven sichtbar machen, die im Fach bisher unerhört geblieben sind. Thematisch sind dabei absolut keine Grenzen gesetzt.

**Aufsätze können bis zum 30.07.2024 mittels unseres Einreichungsformulars eingereicht werden.**

Einsenden dürfen ausschließlich Studierende mit Bezug zur Musikwissenschaft in sämtlichen Studienstufen, vom Bachelor bis einschließlich Promotion. Die angenommenen Beiträge werden von der Redaktion sowie einem wissenschaftlichen

Beirat geprüft und mit Verbesserungsvorschlägen versehen. Bitte achtet bei der Erstellung eurer Texte auf die Vorgaben im hier einsehbaren Style Sheet. Eine Rückmeldung über Annahme oder Ablehnung werden wir voraussichtlich Mitte Juni versenden.

Bei Fragen wendet euch bitte per E-Mail an [info@stimme-magazin.de](mailto:info@stimme-magazin.de).

