

2020

herausgegeben von Silvan Wagner



Toleranz und Intoleranz

Phoibos

Zeitschrift für Zupfmusik

Herausgegeben von Silvan Wagner

Jg. 2020

Toleranz und Intoleranz

(herausgegeben von Stefanie Acquavella-Rauch
und Silvan Wagner)

phoibos

ZEITSCHRIFT FÜR ZUPFMUSIK

Jg. 2020

HerausgeberInnen

Stefanie Acquavella-Rauch, Silvan Wagner

Lektorat

Stefanie Acquavella-Rauch, Simone Studinger, Silvan Wagner

Umschlaggestaltung

Guido Apel

Hinweise für Autoren und Autorinnen

Einsendungen in deutscher oder englischer Sprache aus dem In- und Ausland sind willkommen. Zusendungen sollten vorzugsweise per E-Mail erfolgen (silvan.wagner@phoibos-zfz.de). Die Beiträge müssen unveröffentlicht sein. Weitere Hinweise unter www.phoibos-zfz.de

© 2020

Professur für Musikwissenschaft, Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth



ISSN 2511-1345 (online)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Stefanie Acquavella-Rauch Vorwort	5
Stefanie Acquavella-Rauch Von altem Repertoire zu neuer ‚Originalmusik‘: Musikästhetische Narrative und ihre Folgen in der deutschen Zupforchesterbewegung der Nachkriegszeit	9
Silvan Wagner Die Mandoline im 21. Jahrhundert – ein historischer Dinosaurier an der Schwelle zur Aufklärung?	31
Ulf Bangert Soziologische Überlegungen zur Toleranz in der Zupfmusik-Szene	61
Gertrud Maria Huber Weichenstellung zur Kontinuität oder zum Umbruch im anstehenden Generationswechsel der akademischen Zitherausbildung	85
Joan Marie Bloderer Im Zeichen der Intoleranz: Der Zupferklang und andere Verfehlungen in Eduard Hanslicks Wien	117
Pieter Van Tichelen Tolerance between instrumental repertoires or commercial tricks? Mandolin- related prints until the early 19 th century	153
Miszelle Besprechung: Axel Schöttler, Zum historischen Diskurs über die Gitarre. Zwischen instrumentalen Limitierungen und musikästhetischen Erwartungen (Stefan Summers)	215

Vorwort: ‚Toleranz und Intoleranz in der Musik – dargestellt am Beispiel der Zupfmusik‘

Stefanie Acquavella-Rauch

Im Unterschied zu ihrer Geltung in Mittelalter und früher Neuzeit ist die Stellung der Zupfmusik im modernen, westeuropäischen Musikleben vergleichsweise marginal: Musik mit Mandoline, verschiedenen Gitarrenarten, Zither und Harfe findet häufig in Nischen statt und ist an kulturellen Schnittstellen angesiedelt – es sei denn, die Instrumente sind in bestimmte Ensemblezusammenhänge eingebunden (Symphonieorchester, Rockband o.ä.). So erweist sich Zupfmusik in Bezug auf die traditionell gewachsenen, wissenschaftlich allerdings fließend zu verstehenden Unterscheidungen einer ‚Kunst‘- von einer sogenannten ‚Volksmusik‘ einer ‚ernsten‘ von einer sogenannten Unterhaltungsmusik sowie einer ‚professionellen‘ gegenüber einer ‚laikalen‘ Musik oftmals als musikalisches Grenzphänomen.

Diese Ansiedlung an und auf Grenzen bringt es mit sich, dass ein Wahrnehmen, Aushalten und Abwehren von Unterschieden regelmäßig und intensiv auf ganz unterschiedlichen Ebenen erfolgt, so dass Toleranz und Intoleranz zentrale musiksoziologische Kategorien für die Zupfmusik werden. Ermöglicht durch Bau- und Spielart sowie durch ihre klangliche Beschaffenheit, kommen die Instrumente ferner in verschiedenen Kontexten zum Einsatz, erfahren Funktionalisierung und können auch zur musikalischen Trägersubstanz außermusikalischer Zusammenhänge werden. Toleranz kann in diesem Zusammenhang heuristisch verstanden werden als „das Geltenlassen abweichender, fremder und andersartiger Meinungen, Ideen, Einstellungen, Wertvorstellungen, religiöser Überzeugungen und Gewohnheiten“,¹ wobei der ursprünglich am religiösen und staatlichen Diskurs und Interdiskurs geschärfte Begriff hier auf kleinere soziale Einheiten und spezielle kulturelle Orte angewandt wird.

Als Grenzphänomen wird Zupfmusik zu einem Forschungsgegenstand, anhand dessen Toleranz und Intoleranz gleich an mehreren Mikrosystemen beobachtbar, analysierbar und interpretierbar wird – denn der Umgang mit aufei-

¹ Nohlen, Dieter: Art. Toleranz. In: Ders./Schulze, Rainer-Olaf [Hg.]: Lexikon der Politikwissenschaft. Theorien, Methoden. Begriffe. München 2005, S. 1033f., hier S. 1033.

inanderprallenden Unterschieden gestaltet sich in den vier Instrumentalkulturen Mandoline, Gitarre, Zither und Harfe historisch wie phänomenologisch sehr unterschiedlich, wobei es aber auch immer wieder zu erstaunlichen Parallelercheinungen ohne direkten Zusammenhang kommt. Die in bestimmten zeitlichen Fenstern überschaubaren personellen Netzwerke ermöglichen eine tiefgehende Analyse verschiedener Aspekte, die wiederum Einblicke in musikkulturelle Entwicklungen gewähren, wie sie auch in anderen Bereichen insbesondere des deutschen ‚Musiklebens‘ anzutreffen, aber auf Grund einer erhöhten Komplexität der Zusammenhänge nicht immer zu analysieren sind.

Die in diesem Heft zusammengestellten sechs Beiträge widmen sich dieser Thematik ausgehend von verschiedenen Blickwinkeln und lassen sich vor allem drei unterschiedlichen Themenbereichen zuordnen: Identitätsprozesse, (musik)politische Weichenstellungen und Wirksamkeit sowie musikästhetische Dimensionen. In unterschiedlichen Zeiträumen haben die Instrumentalkulturen Harfe, Gitarre (und E-Gitarre), Mandoline und Zither je eigene, zum Teil noch andauernde Akzeptanz- und Professionalisierungsprozesse initiiert. Diese gingen stets mit Selbstfindungsprozessen sowohl bei den beteiligten Individuen als auch – abstrakt betrachtet – in Bezug auf die jeweiligen Gruppenidentitäten einher, in deren Zuge Eigenes und Anderes notwendigerweise scharf unterschieden wurde – und wird. Zahlreiche historische Beispiele bilden hierbei prägnant (häufig) intolerante und (selten) tolerante Umgangsweisen mit dem jeweils Anderen ab: Für die fachinternen Diskussion bei der Gitarre sind die Auseinandersetzungen im 20. Jahrhundert zwischen Vertretern des Nagel- und des Kuppenspiels genauso einschlägig wie bei der Mandoline der ‚Plättchenkrieg‘ in den 1980er Jahren. Die Zither ringt seit der Gründung der Münchner Professur und der damit einhergehenden, durch Georg Glasl forcierten Öffnung gegenüber neuer Musik und Klangästhetik mit ihrer überkommenen ‚volksmusikalischen‘ Identität, während für die Harfe nicht erst seit ihrer Einbettung in das klassische Symphonieorchester spezifische genderbasierte Phänomene prägend wirk(t)en – die in anderer Form auch im Bereich der elektrischen Gitarre verfolgt werden können.

Sowohl von außen als auch von innen sind Einsatzgebiete der genannten Zupfinstrumente – von der Laienmusikszene des 20. und 21. Jahrhunderts bis hin zu verschiedenen Rock- und Popkulturen – grundsätzlich auch Träger politischer Tendenzen. Deutschnationale wie kommunistische Politik manifestierte sich etwa in den zentralen deutschen Zupfmusikverbänden der 1920er bis 40er Jahre, um nach 1945 in grundsätzlicher personeller Kontinuität scheinbar ‚neu‘ gegründet zu werden. Toleranzforderungen wurden in diesem Zuge vor

allem gegenüber der eigenen Vergangenheit erhoben und manifestierten sich über eine gewisse Intoleranz innerhalb der Szene gegenüber der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Zupfmusikgeschichte im und nach dem III. Reich. Dies ist umso interessanter, da über die Laienmusik (und damit auch die Zupfmusik) seit den 1990er Jahren auch ein emphatischer Toleranzbegriff über ethnische und politische Grenzen hinweg zum Einsatz kommt.

Auf den ersten Blick zeigen die Programme sowohl ‚laienbezogener‘ wie auch ‚professioneller‘ Zupfmusik seit Anfang des 20. Jahrhunderts einen erstaunlich kontinuierlichen Zug der Toleranz: Trotz aller deutschnationaler Forcierung ist die Italienorientierung in der deutschen Zupforchesterbewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein kaum durch Intoleranzbestrebungen eindämbarer, fester Bestandteil des Zupfmusikbegriffs. Bei Harfe wie Gitarre ist mittlerweile eine breite musikästhetische Aufstellung auch im Rahmen der professionellen Ausbildung Standard, die etwa auch die Bereiche E-Gitarre oder keltische Harfe miteinbezieht und diese Unterbereiche solchermaßen mit einem klassischen Musikbegriff konfrontiert; und auch die in der Laienbewegung teilweise ‚volksmusikalisch‘ oder besser: traditionell bestimmten Instrumente Zither und Mandoline beziehen inzwischen regelmäßig zeitgenössische Kompositionen mit ein.

Allerdings erweisen sich bei näherem Besehen all diese Beispiele auch als Phänomene der Intoleranz: Die deutsche Zupforchesterbewegung erschafft sich ihr eigenes Italienbild und transportiert dieses entsprechend mit Hilfe exotistischer Kompositionen, so dass eine Alteritätserfahrung zu einer verfremdeten Übernahme oder gar Assimilation gerinnt. Die seit einigen Jahrzehnten bemerkbare Öffnung von Gitarre und Harfe gegenüber Genres der populären Musik führt inzwischen zu einer Standardisierung von Cross-Over-Programmen, mit denen sowohl auf ein Publikum reagiert als auch ein solches erst erzeugt wird, das wenig Toleranz gegenüber Konzerten zeigt, die sich lediglich einer Stilistik widmen. Darüber hinaus erzeugt der standardisierte Einbezug neu komponierter Musik in laienmusikalischen Programmen einen eigenen, traditionell orientierten Kompositionsstil didaktischer Musik, der musikkulturell beispielsweise von entsprechenden Verlagspraxen getragen wird und gleichzeitig wiederum intolerant gegenüber andersartigen Kompositionsverfahren wirkt.

Hervorgegangen sind die Beiträge dieses Heftes aus einer Tagung mit dem gleichnamigen Titel „Toleranz und Intoleranz in der Musik – dargestellt am Beispiel der Zupfmusik“, die vom 7. bis 9. Juni 2018 in der Abteilung Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz stattfand und dankenswerter Weise aus Mitteln der Inneruniversitären Forschungsförderung der

Stefanie Acquavella-Rauch

Johannes Gutenberg-Universität Mainz sowie von den Freunden der Johannes Gutenberg-Universität Mainz gefördert wurde. Für die Veröffentlichung haben die Beitragenden die Ergebnisse der Diskussionen in ihren Texten berücksichtigt und diese daher entsprechend erweitert. Dem Herausgeber der Zeitschrift, Herrn PD Dr. Silvan Wagner, sei an dieser Stelle herzlich für die Möglichkeit der Veröffentlichung der Tagungsergebnisse gedankt. Ebenso danke ich meiner studentischen Hilfskraft Simone Studinger für ihre redaktionelle Mitarbeit.

Stefanie Acquavella-Rauch (Mainz, im Februar 2020)

Von altem Repertoire zu neuer ‚Originalmusik‘: Musikästhetische Narrative und ihre Folgen in der deutschen Zupforchesterbewegung der Nachkriegszeit

Stefanie Acquavella-Rauch

Heute, über 70 Jahre nach dem Ende der NS-Zeit [...], geht es nicht mehr um Sanktionen, um die Berufung in ein Dienstverhältnis oder die Entfernung aus einem solchen aufgrund von nachgewiesenen Vorbelastungen. Vielmehr geht es um die moralische Pflicht der Aufrichtigkeit beim Umgang mit der eigenen Vergangenheit, was nicht nur für einzelne Personen, sondern gleichermaßen für Institutionen gilt.¹

Angelehnt an dieses Zitat soll das übergeordnete Ziel des folgenden Beitrags das Füllen einer weiteren Lücke in der musikhistorischen Aufarbeitung nationalsozialistischer Hintergründe der Zupforchester-Bewegung in Deutschland sein. *En detail* wird dazu ein Strang der Rezeptionsgeschichte verfolgt, der als Beispiel für die Rolle musikästhetischer Toleranzfragen bei einer bestimmten Form von Kanonisierung dienen kann. Während Kanonisierungstendenzen oft aus einem Miteinander vieler verschiedener Aspekte, Strukturen und Entwicklungen entstehen, handelt es sich hier um das Phänomen, dass über einen Zeitraum von 20 bis 30 Jahren von wenigen Personen gezielt eine bestimmte Art, für Zupforchester zu komponieren, propagiert wurde. Ein großer Teil dieser Kompositionen war von vornherein als neuer Kanon für den Klangkörper Zupforchester gedacht und wurde von Anfang an dementsprechend eingeführt. Das Ziel war, die Programmgestaltung einer ganzen Musikszene, nämlich der deutschen Zupforchester, zu verändern – und das ziemlich erfolg- und folgenreich.² Musikgeschichtlich ist dies insofern von besonderem Interesse, als sowohl die handelnden Personen als auch die angewandten Strategien identifiziert und analysiert werden können. Das dominierende Prinzip eines ‚Innen‘ im Sinne eines gewollten neuen Kanons versus eines ‚Außen‘, nämlich des zu verdrängenden alten Kanons, lässt sich als teils unterschwellig teils sehr direkt ge-

¹ Wladika 2019.

² Mit dieser Fragestellung schließt sich der vorliegende Beitrag an eine Untersuchung der Autorin aus dem Jahr 2013 an, die unter dem Titel *Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream* ebenfalls in *Phoibos* veröffentlicht wurde.

äußerte Intoleranz gegenüber klangästhetisch, satztechnisch, stilistisch und spieltechnisch nicht-gewollter Musik beschreiben.

Was hat es damit nun genau auf sich? Dazu soll zunächst der Vertreter eines Zupforchesters zu Wort kommen, der – die wesentlichen Punkte des zu beschreibenden Narrativs aufgreifend – einen sechsseitigen Rückblick über die Geschichte des Zupforchesters für den Webauftritt seines Vereins, des Mandolinenorchester Bergesklänge Overath-Hurden, verfasste. Die klangästhetischen und repertoirespezifischen Diskussionen der 1930er bis frühen 1960er Jahre, die es in der weiteren Folge zu untersuchen gilt, umreißt er darin folgendermaßen:

Das für die Weiterentwicklung der Mandolinenorchester wirklich wichtige Ereignis in dieser Zeit war die Aufführung des ersten (fast) tremolofreien Werkes, der „Suite Nr. 1 [sic!]“ von H. Ambrosius auf dem Bundesmusikfest 1935 in Köln. Denn sowohl die neuen Machthaber als auch Mandolinästheten waren sich in einem Punkt einig, dass das italienische Mandolinentremolo „...artfremd ist und auf einen unbegreiflichen Tiefstand hinweist“. Diese Diskussion um das Mandolinentremolo beherrschte auch jahrzehntelang die Nachkriegsentwicklung, eigentlich bis zur heutigen Zeit. In fast allen Orchestern wird und wurde bei der Literatúrauswahl über diesen Punkt intensiv gestritten. Es gibt ‚fortschrittliche‘ Orchester, die auf hohem Niveau in der alten, vorromantischen Spieltechnik, nur gezupfte Originalwerke (aber auch Bearbeitungen) aus alter und neuer Zeit vortragen. Und es gibt Orchester [...], die aus Rücksicht auf den Geschmack von Zuhörern und Musikanten die in der Tradition stehenden Tremolowerke aus alter und neuer Zeit berücksichtigen oder eine Mischung beider Gattungen anstreben.³

Peter Dresbach beschreibt die Eckpunkte einer von außen gesteuerten Repertoireentwicklung: Beginnend im Jahr 1935 – also während der NS-Zeit – wurde eine neue Art, für Zupforchester zu komponieren, favorisiert. Als dafür exemplarisch stehendes Stück nennt er die *Suite Nr. 1* von Hermann Ambrosius – hier irrt er, es war die 1935 auf dem Kölner Musikfest des Deutschen Mandolin- und Gitarrenspieler Bundes (DMGB) uraufgeführte *Suite Nr. 6*, mit der eine von da an viel zitierte klangästhetische „Stilwende ein[geleitet]“⁴ wurde. Im Zentrum dieser ‚Stilwende‘ stand die gewollte und forcierte Abkehr vom bis dahin gespielten Kernrepertoire für Zupforchester: „von Operettenpotpourris, Konzertwalzern und Overtüren, von Stimmungsbildern oder auf Tonmalerei

³ Dresbach 2000, S. [5]f.

⁴ Wölki 1988, S. 45.

generell ausgerichteten Stücken und Charakterstücken der Salonorchesterkultur sowie von Wanderliedern, sogenannten Volksliedern und Märschen“.⁵ Derartige Kompositionen wurden ‚der‘ italienischen Musik zugeschrieben, für die sinnbildlich die Spieltechnik des Mandolinentremolo stand. Ihr gegenüber wurde eine „zeitgenössische[...] deutsche[...] Originalmusik für Mandolinorchester“⁶ positioniert, wie Konrad Wölki 1935 formulierte, in der zwar durch-aus auch Tremolo zum Einsatz kommen konnte, die aber stilistisch und satz-technisch deutlich anders komponiert wurde.⁷

In seinem Text nimmt Dresbach sprachlich Vereinfachungen vor, beispielsweise indem er, anstatt von einzelnen kompositorischen Veränderungen zu reden, lediglich einen Bezug auf ‚das‘ Tremolo herstellt, um Mitgliedern der Zupfmusikszene zu vermitteln, auf was er anspielt.⁸ Dabei handelt es sich um ein Narrativ, das in zupfmusikalischen Texten seit Mitte der 1930er Jahre zu finden ist und mit dem ‚man‘ eben vertraut ist. Von außen betrachtet lässt sich das Phänomen mit Anselm Gerhard über Tendenzen eines musikhistorisch andernorts bereits beschriebenen ‚Germanozentrismus‘⁹ einordnen. In verschiedenen Publikationen – Verbandszeitschriften und kleinen musikgeschichtlichen Schriften¹⁰ – wird ganz dem „musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts“¹¹ entsprechend ein „binäre[s] Kategoriensystem“¹² bemüht, „das der deutschen Tonkunst eine italienische Musikkultur entgegensetzt“.¹³ Thorsten Valk drückt das folgendermaßen aus:

Die [...] Opposition zwischen autonomer Tonkunst und funktionaler Gebrauchsmusik bildet das gedankliche Fundament für jene thematisch verwandte Auseinandersetzung um Beethoven und Rossini, die nicht allein unter kulturgeographischen und musiktheoretischen, sondern auch unter moralphilosophischen und mentalitätsgeschichtlichen Gesichtspunkten geführt wird: Einer nordischen, auf den Geist zentrierten Tonkunst stellt man eine italienische, auf den Sinnengenuss abzielende

⁵ Rauch 2013, S. 58.

⁶ Wölki 1935, S. 98f.

⁷ An dieser Stelle sei explizit darauf verwiesen, dass dieser Hintergrund in Rauch 2013, S. 52-57, näher besprochen wurde.

⁸ An dieser Stelle sei auf den Beitrag von Ulf Bangert in diesem Heft verwiesen.

⁹ Vgl. Gerhard 2000.

¹⁰ Vgl. beispielsweise die Zeitschrift *Das Mandolin-Orchester*, Wölkis *Instrumentationslehre für Zupfinstrumente* (1. Auflage 1936) oder seine *Geschichte der Mandoline* (1. Auflage 1939).

¹¹ Valk 2008, S. 178.

¹² Valk 2008, S. 178.

¹³ Valk 2008, S. 178.

Musikkultur entgegen. Auf deutscher Seite ist dieser Dualismus von Anfang an mit einem normativen Werturteil verbunden.¹⁴

Im zupfmusikalischen Mikrokosmos wurde dieses Narrativ nun eben nicht nur auf stilistische und satztechnische Fragen bezogen, sondern zusätzlich um eine spielästhetische Dimension – „das Tremolo“¹⁵ – erweitert.¹⁶ Deutlich wird dies exemplarisch in einem Text aus dem Jahr 1946 von Erich Krämer, einem Weggefährten von Ambrosius sowie des eigentlichen Hauptprotagonisten der gesamten Bewegung, Konrad Wölki. Krämer leitete die Leipziger Lautengilde, war während der NS-Zeit in den Verlag *Musik im Volk*,¹⁷ der u.a. Ambrosius' *Chaconne in a-Moll für Mandolinenorchester* veröffentlichte, involviert und arbeitete darüber hinaus im Verlag Julius Klinkhardt als „Prokurist[...] und Herstellungsleiter“.¹⁸ In seinen Überlegungen zu *Stilfragen der heutigen Zupfmusik*, erschienen 1946 in *Die Lautengilde*, schreibt Krämer das nationaltendenziöse Narrativ rund um das Tremolo fort und trägt damit dazu bei, es auch im Deutschland der Nachkriegszeit weiterhin in der Szene zu verankern:

Man kann eine *italienische* Komposition, die aus einer von unserem Empfinden abweichenden Gefühlswelt heraus entstanden ist, nicht mit den gleichen Ausdrucksmitteln wiedergeben, wie z.B. das Werk eines der jüngsten *deutschen* Zupfmusikkomponisten. Dem italienischen Stil ist in der *Mandolinemusik* das Tremolo über größere Melodiefolgen hinweg weitgehend eigen. Damit erhält diese Musik einen [...] impressionistischen Charakter, der mit der flimmernden Luft des südlichen Simmers und den glitzernden blauen Meeren der italienischen Küste vergleichbar ist. Solchen Stimmungen hat man in der Musik um die letzte Jahrhundertwende – und nicht in der schlechtesten Musik! – ganz allgemein gern nachgegeben. Mithin wird die *italienische Mandolinemusik* jener Zeit vom gleichen Charakter getragen, und die *deutschen Mandolinenorchester*, die derartige Werke bereitwillig aufnahmen, waren vor 40 und 50 Jahren durchaus ‚modern‘ eingestellt und konnten mit gutem Gewissen behaupten, auf dem ‚richtigen Wege‘ zu sein. [...] Erst die Zukunft lehrte, daß die beharrliche Anwendung übernommener südlicher Ausdrucksmittel auf deutsche Musik peinliche Gegensätze auslöste, wodurch die Mandoline schließlich für ernstere musikalische Aufgaben nicht mehr geeignet erschien

¹⁴ Valk 2008, S. 178.

¹⁵ Krämer 1946, S. 6.

¹⁶ Für weitere mit der spielästhetischen Dimension zusammenhängende Aspekte, wie etwa die Wahl der Plättchen, sei an dieser Stelle exemplarisch auf Wagner 2013 verwiesen.

¹⁷ Vgl. dazu auch die Ausführungen in Rauch 2013, S. 67.

¹⁸ Sandfuchs, Link, Klinkhardt 2009, S. 145.

und ihre Literatur weitgehend in Seichtheit und musikalische Wertlosigkeit verfiel. Heute wissen wir, daß dem ‚kühlen Norden‘ Formwille und Polyphonie (Vielstimmigkeit) näher liegen, als der Klangrausch der südlichen Musik. Trotzdem wollen und dürfen wir keineswegs das Verdienst der ersten Wegbereiter der Zupfmusik unterschätzen und mißachten. Hat sich Theodor Ritter auch der vorgefundenen italienischen Spielmanier im wesentlichen bedient, so ist sein Schaffen doch vom besten Willen um die Entwicklung der deutschen Zupfmusik gekennzeichnet; er hat den Boden weitgehend vorbereitet, auf dem die heutigen Komponisten ihre Werke geschaffen haben.¹⁹

Ein Jahr nach Ende des II. Weltkriegs teilt Krämer unverändert Repertoire und Spielweise in zwei national benannte und klangästhetisch klar konträr charakterisierte Lager ein – und verwendet die gleiche in der NS-Zeit u.a. von Wölki etablierte Sprache, der 1935 formulierte:

Der deutsche Mandolinist benutzt deutsche Instrumente, und sie sind besser als die italienischen. Er spielt deutsche Kompositionen, und er ist dabei, die letzten Überbleibsel aus der Mandolinen-,Klub‘-Zeit in Gestalt südländischer Namen zu beseitigen.²⁰

Krämer trägt mit seinem Text dazu bei, eine in Zeiten des Nationalsozialismus eingeführte Klang- und Spielpolitik fortzusetzen und für die Nachkriegszeit verwendbar macht.²¹ Das Tremolo wird dabei zum einen weiterhin mit einer südlichen Klanglichkeit gleichgesetzt, während damit zum anderen eine zeitliche Rückwärtsgewandtheit assoziiert wird. Mit dem Bezug auf nordischen „Formwille und Polyphonie“²² führt Krämer zudem genau jene Argumente an, mit der während der NS-Zeit das Primat ‚deutscher‘ Musik gerne auf Johann Sebastian Bach und barocke Formen zurückgeführt wurden.²³ Dass es dabei weniger um historische Akkuratessse denn um rhetorische Stilmittel geht, dechiffriert Krämer am Ende des Zitats selbst: Einem etwaigen Eintrüben der ‚Bedeutung‘ des von ihm und der deutschen Zupforchester-Szene hochgeschätzten Theodor Ritter, der das Tremolo eben auch verwendete, beugt er vor, indem er ihn als einen Wegbereiter der ‚neuen‘ Entwicklungen darstellt.

¹⁹ Krämer 1946, S. 6.

²⁰ Wölki 1935, S. 98f., zitiert nach Henke 1993, S. 118.

²¹ Nähere Erläuterungen zur Entwicklung des Narrativs in den 1930 und 40er Jahren finden sich in Rauch 2013.

²² Krämer 1946, S. 6.

²³ Vgl. z.B. Gerhard 2006, S. 94.

‚Diskussion‘ um altes Repertoire und neue ‚Originalmusik‘ in den ersten Jahren nach dem II. Weltkrieg

Damit sind die Eckpunkte der von Dresbach für die Nachkriegszeit skizzierten „Diskussion um das Mandolinentremolo“²⁴ umrissen. Es gilt im Folgenden nun, diese Tendenzen und ihre Hintergründe tiefgehend zu untersuchen und dem nachzugehen, was Dresbach als Streit „bei der Literatúrauswahl“²⁵ bezeichnete und was ihn dazu motivierte, „fortschrittliche“ Orchester²⁶ von solchen abzugrenzen, die offenbar unterschiedliche Programm- und Repertoirevorstellungen hatten. Die dafür untersuchten Quellen sind Ausgaben der beiden Zeitschriften *Die Lautengilde* und *Das Mandolinen-Orchester*;²⁷ die Einblicke in die Zeit zwischen 1946 und 1949 bzw. in die späten 1950er und frühen 1960er erlauben, sowie ein online veröffentlichter Augenzeugenbericht und exemplarische Zupforchester-Notenbestandslisten. Als eine wichtige, wenn nicht die entscheidende Schlüsselfigur kristallisiert sich dabei insgesamt sehr schnell Konrad Wölki heraus.

Bereits in den 1930er Jahren hatte er – wie an anderer Stelle bereits erwähnt und untersucht²⁸ – eine wichtige Rolle dabei gespielt, Kompositionen in einem neuen Stil zu propagieren, indem er nicht nur Artikel in den einschlägigen Zeitschriften und Vorworte zu Notenausgaben veröffentlichte, selbst komponierte und Kompositionen in seiner „[i]m Auftrage des Reichsverbandes für Volksmusik“ herausgegebenen Reihe „Die Lautengilde. Fröhliche Gemeinschaftsmusik für Zupfinstrumente“ publizierte, sondern indem er zudem auch eine ‚deutsche‘ Spielart der Mandoline in Lehrwerken und durch seine Tätigkeit als Lehrer verbreitete.²⁹ Auf vergleichbare Art und Weise verfolgte er nach dem Krieg das Ziel weiter, Zupforchester in Deutschland weiterhin in diesem Sinne gleichsam ‚umzuerziehen‘ und einen neuen Kanon zu etablieren. Sein musikkulturelles Handeln diente offenbar dazu, das neue Repertoire ohne Tremolo systematisch zu erweitern, indem er neu komponierte Musik veröffentlichte, besprach, bewarb, aufführte und vom alten Kanon abgrenzte, den er konsequenterweise abwertete. Wölkis Aktionen lassen sich dabei in folgende Kategorien einordnen,

²⁴ Dresbach 2000, S. [5]f.

²⁵ Dresbach 2000, S. [5]f.

²⁶ Dresbach 2000, S. [5]f.

²⁷ An dieser Stelle danke ich Silvan Wagner sehr herzlich für das Zurverfügungstellen von Material.

²⁸ Vgl. Rauch 2013.

²⁹ Vgl. dazu Rauch 2013, S. 53-58.

von denen vor allem seine publizistische Tätigkeit einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll:

1. Publizistische Tätigkeit:
 1. Historisch-musiktheoretische Texte
 2. Pädagogische Texte
 1. zur Spieltechnik von Zupfinstrumenten
 2. zur Repertoirekunde
 3. zu guten und schlechten Beispielprogrammen
 3. Kritiken
 4. Werbung für
 1. eigene Kompositionen
 2. eigene Werkreihen
 5. Beteiligung an der Herausgabe einer Zeitschrift (*Die Lautengilde*).
2. Komponieren und Veröffentlichen eigener Stücke.
3. Veröffentlichung weiterer Kompositionen im gewünschten Stil, u.a. in eigenen Reihen.
4. Arbeit als Musiker und Musiklehrer,
 1. Orchesterleitung (die Berliner Lautengilde)
 2. Unterrichten
 3. Lehrgangstätigkeit
5. Netzwerken, auch in Verbänden

Unverändert komponierte und veröffentlichte Wölki auch in der Nachkriegszeit eigene Stücke, hatte weiterhin die Orchesterleitung der *Berliner Lautengilde* inne und arbeitete als Musiklehrer:

Von 1948-1959 war er Leiter der Volksmusikschule Berlin-Reineckendorf und von 1962-1966 Leiter des Seminars für Jugendmusikerzieher am Städtischen Konservatorium Berlin.³⁰

Auch in seiner beruflichen Tätigkeit als Musikpädagoge – etwa in Lehrgängen des BDZ – und als Leiter von Ausbildungsinstitutionen setzte er seine Karriere ohne Unterbrechung fort; eine Aufarbeitung seiner Tätigkeiten im Dritten Reich erfolgte bis dato kaum. Dass er dabei offenbar von diversen Netzwerken getragen wurde, wäre Gegenstand einer weiteren Studie. Sein Vortrag zum 70.

³⁰ Mertes 2004, S. 2.

Geburtstag von Hermann Ambrosius im Jahr 1967 vermag lediglich die Richtung aufzuzeigen und dabei die Rolle von Musikverbänden betonen (dazu später noch mehr).³¹

Einen wesentlichen Baustein in der Bewahrung und im Ausbau seines Einflusses in der Zupforchester-Szene – und zwar gerade im Hinblick auf die Repertoirefrage – stellt Wölkis publizistisches Engagement dar, das sich in fünf Unterbereiche unterteilen lässt: So verfasste er größer angelegte Texte, in denen er seine Überzeugung noch bis Ende 1970er sowohl in Form von kompositionstheoretischen als auch von musikhistorischen Abhandlungen – etwa in den *Entwicklungsphasen des Zupforchesters* von 1979 – niederschrieb.³² Dass es sich dabei z.T. auch um Wiederveröffentlichungen seiner während der NS-Zeit verfassten Schriften handelte, soll an dieser Stelle explizit betont werden, da darin die national(sozial)istische Traditionslinie des anfangs beschriebenen Narrativs offengelegt wird.³³ Als Beispiele seien hier die *Instrumentationslehre für Zupfinstrumente* von 1948 (erste Auflage 1936) und die *Geschichte der Mandoline* von 1989 (erste Auflage 1939) genannt,³⁴ über die Wölkis während der NS-Zeit entstandene und mit den Ideen der Reichsmusikkammer konform gehende kompositionstheoretische und musikhistoriographische Ansätze unverändert weiterverbreitet wurden. Darüber hinaus lässt sich anhand von Artikel unterschiedlicher thematischer Ausrichtung (siehe S. 15), die vor allem in den erwähnten beiden Zeitschriften erschienen, nachvollziehen, wie gezielt in der deutschen Nachkriegszeit die Programmgestaltung von Zupforchestern in Richtung des während der NS-Zeit initialisierten Kanons beeinflusst wurde.

Schon ab Oktober 1946 war Wölki gemeinsam mit seinem alten Verleger Hans Ragotzky in die Herausgabe einer neuen Fachzeitschrift für Zupfmusik involviert, die genauso wie Wölkis Reihe der Reichsmusikkammer und sein Berliner Zupforchester den Namen *Lautengilde* trug. Unter seinem eigenen Namen sowie unter dem Pseudonym Klaus Klingemann³⁵ waren es vor allem Wölki selbst sowie Personen aus seinem Umfeld – etwa seine spätere zweite Frau Gerda oder eben sein Freund Erich Krämer –, die größere Texte beisteuerten.

³¹ Wölki 1988, S. 45f.

³² Wölki 1979.

³³ Vgl. dazu den Einblick in die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit Theodor Ritters innerhalb des Zupfmusikverbands Bund Deutscher Zupfmusiker in den frühen 1990er Jahren bei Wagner/Zehner 2010, insb. S. 12-28.

³⁴ Wölki 1948, Wölki 1989.

³⁵ <http://www.mandolinen.at/wp-content/uploads/2016/08/Wölki-Konrad-1.pdf> sowie Mertes 2004, S. 9; vgl. dazu auch Wagner 2015.

Von den insgesamt 16 Beiträgen des ersten Jahrgangs stammen elf direkt oder unter Pseudonym aus der Feder Wölkis, im zweiten und dritten Jahrgang waren es sechs von 34 bzw. vier von 19 Texten. Davon ging es in zwei (1947), vier (1947/48) und drei (1949) Artikeln inhaltlich direkt um die ‚richtige‘ Programmgestaltung.³⁶ Die Art der Einflussnahme auf die Leserschaft – i.e. interessierte Zupfmusiker*innen – lässt sich beispielhaft anhand des argumentativen Aufbaus und der daraus gezogenen Schlussfolgerungen eines dieser Artikel zeigen.³⁷

Unter vollständiger Ausblendung des nationalsozialistischen Oberbaus nimmt Wölki in fünf Stufen Stellung zur Titelfrage seines 1946 erschienenen Textes, *Ist Konrad Wölki für Abschaffung des Mandolinentremolos?*, und führt aus, aus welchen Gründen „man [...] in einer modernen Originalkomposition gänzlich ohne Tremolo auskommen kann“,³⁸ obwohl gelte: „An eine vollständige Ausschaltung des Tremolos denkt niemand!“³⁹ Dabei bewegt er sich argumentatorisch sozusagen ‚vom Großen ins Kleine‘ und beginnt mit generellen kompositorischen Tendenzen, nach denen ein „Stilwandel sich allgemein in einer Renaissance der alten Musik auszuwirken begann“,⁴⁰ was u.a. von Ambrosius auf Zupforchesterkompositionen mit positiven Ergebnissen angewandt wurde. Als Legitimation für die daraus in einem dritten Schritt abgeleitete „etwas primitive Formel: ‚romantische Musik verlangt das Tremolo, vorklassische oder Musik im neubarocken Stil beschränkt sich auf das Stakkato[!]‘“,⁴¹ führte Wölki „[d]ie weitere Erforschung der Vergangenheit der Mandoline“⁴² an – ohne jedoch entsprechende Quellen anzuführen. Das vierte Argument für eine seltene Verwendung des Tremolos, das eigentlich eher einen rhetorischen Kniff darstellt, präsentiert das positive ästhetische Werturteil von außen und die Abwertung des Anderen: „Die Zustimmung der interessierten Oeffentlichkeit zu Mandolinemusik letzterer Art war sehr groß.“⁴³ Die Tatsache, dass trotz aller nationalsozialistisch unterstützter Bestrebungen in den 1930er Jahren weiterhin Tremolo zum Einsatz kam, erklärt Wölki schließlich – verbunden mit einem Appell an

³⁶ Vgl. z.B. Wölki 1947b; Klingemann 1946a; Klingemann 1946b, S. 18; Wölki 1946b, S. 21.

³⁷ Wölki 1946a, ein weiterer Text wäre z.B. Wölki 1949a.

³⁸ Wölki 1946, S. 4.

³⁹ Wölki 1946, S. 4.

⁴⁰ Wölki 1946, S. 4.

⁴¹ Wölki 1946, S. 4.

⁴² Wölki 1946, S. 4.

⁴³ Wölki 1946, S. 4.

Komponisten mit einem Ausschöpfen der klanglichen Möglichkeiten – wie folgt: „ein Verzicht auf dasselbe wäre gleichbedeutend mit einer wesentlichen Minderung der Ausdrucksmittel des Instruments gewesen.“⁴⁴ Zu guter Letzt überträgt er die Verantwortung für eine Entscheidung über den Einsatz von Tremolo auf eine außerhalb der Zupforchester zu verortende Instanz: „Der Spieler hat seine Schuldigkeit getan, wenn er sich um werktreue Wiedergabe bemüht; alles andere verantwortet der Komponist.“⁴⁵

Neben dieser erzähltechnisch geschickten und durchaus überzeugend klingenden Argumentationskette, die sich in ähnlicher Form und mit ähnlichem Aufbau nicht nur in diesem, sondern auch in den übrigen Texten zur Programmgestaltung findet, gibt es in der *Lautengilde* noch zwei weitere, weitaus direktere Ansätze, die Leserschaft zu polarisieren und damit einen neuen Kanon zu etablieren: erstens Artikel zur sogenannten „Praktischen Programmgestaltung“ und zweitens eine eigene Rubrik „Was andere spielen“. Unter der Überschrift *Was wurde hier falsch gemacht? Praktische Programmgestaltung* gibt Wölki in Nr. 1/2 (1948) und in Nr. 9/10/11 (1948) des zweiten Jahrgangs konkret auf den Orchesteralltag bezogene Ratschläge. Dafür analysiert er ein im Sinne des neuen Stils falsches Konzertprogramm exemplarisch, markiert überflüssige Stücke und stellt eine berichtigte Version zur Verfügung (siehe Abb. 1 und 2).

⁴⁴ Wölki 1946, S. 4.

⁴⁵ Wölki 1946, S. 5.

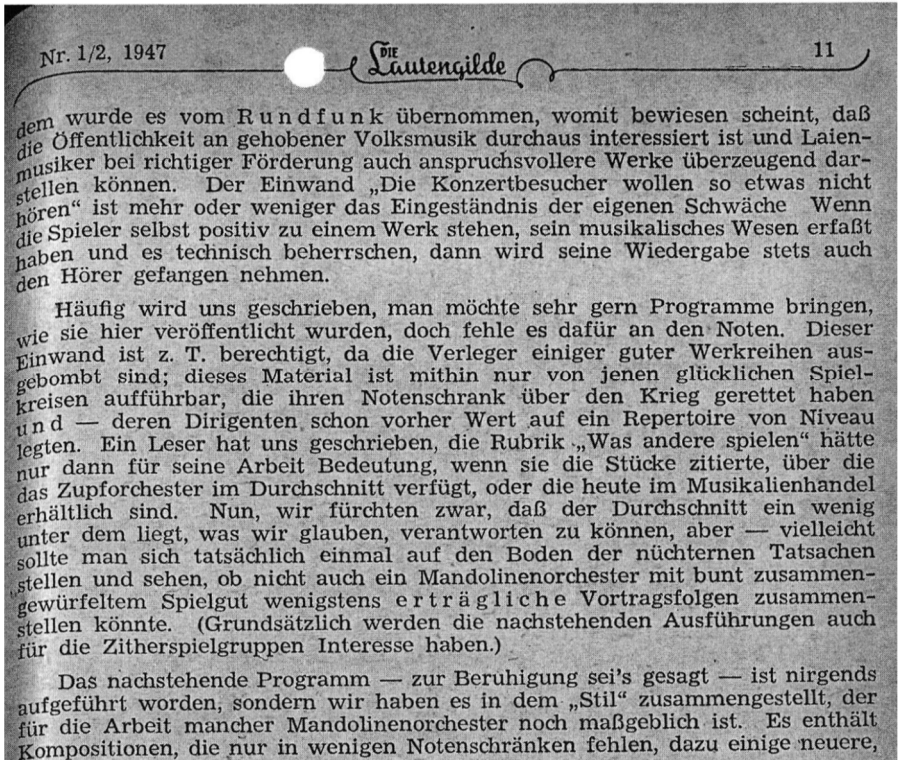


Abb. 1 Konrad Wölki, Was wurde hier falsch gemacht? Praktische Programmgestaltung, in: Die Lautengilde 2/1–2 (1947), S. 11.

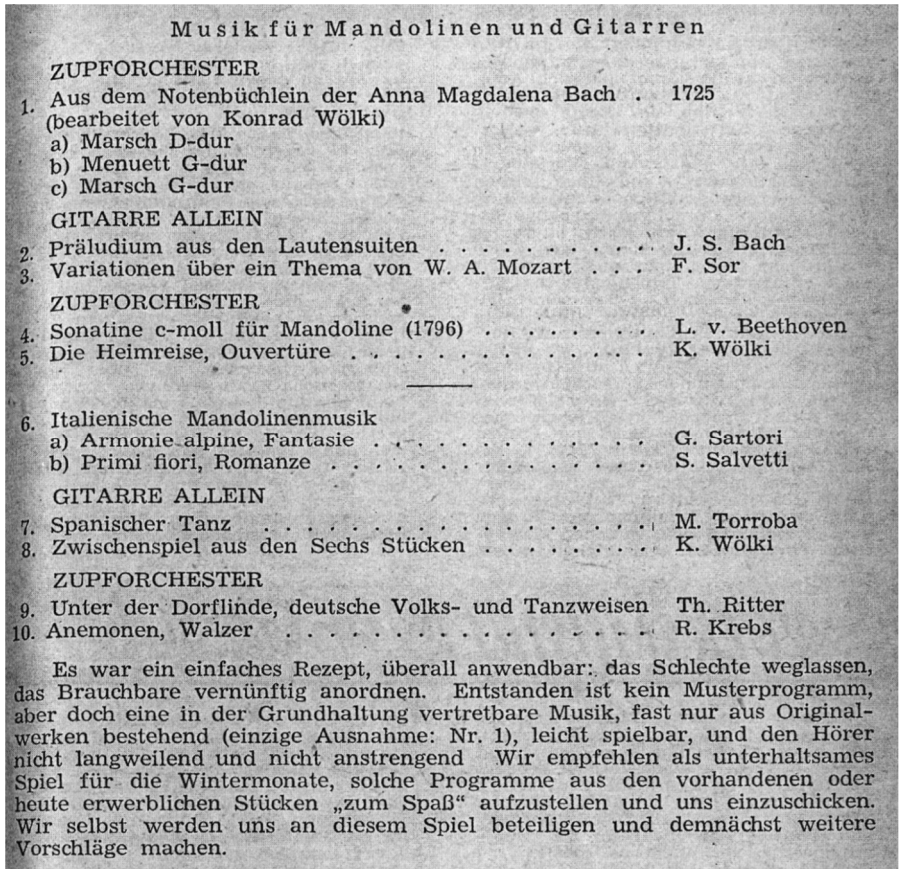


Abb. 2: Konrad Wölki, Was wurde hier falsch gemacht? Praktische Programmgestaltung. In: Die Lautengilde 2/1–2 (1947), S. 11.

Ein Vergleich der einander gegenübergestellten Konzertprogramme macht mehrere Tendenzen deutlich: Am offensichtlichsten ist, dass musikalische Stimmungsbilder oder Charakterstücke – etwa von Richard Eilenberg – gestrichen werden. Wenig gewünschte Stücke, die aber dennoch Wölkis Rubrik der ‚Originalmusik‘ zuzurechnen sind, werden begrifflich einer eigenen Kategorie, der ‚italienische[n] Mandolinenmusik‘, zugeordnet und Kompositionen der Kategorie ‚Zupfmusik‘ gleichsam als ‚das Andere‘ gegenübergestellt. Mit erzieherischem Impetus formuliert Wölki am Ende sein Credo, wie ein ‚korrektes‘ Programm zu gestalten sei: „Es war ein einfaches Rezept, überall anwendbar: das

Schlechte weglassen, das Brauchbare vernünftig anordnen.“⁴⁶ Dass auf ähnliche Weise noch in einer weiteren *Lautengilden*-Rubrik, überschrieben mit *Was andere spielen*, Raum für den Abdruck von z.T. mit wertendem Kommentar versehene Konzertprogramme von Zupforchestern gegeben wurde (siehe Abb. 3), erweckt darüber hinaus den Eindruck, dass es sich insgesamt um eine von einem größeren Personenkreis getragene Entwicklung im Umgang mit der Programmgestaltung handelte.

⁴⁶ Wölki 1947a, S. 11.

Volksmusik: Lieder — Chöre — Tänze

Am Sonntag, dem 29. August 1948, im Kuppelsaal des Schlosses Pillnitz

ZUPFORCHESTER
Beschwingter Tanz Georg Fr. Händel

CHOR UND INSTRUMENTE
Jetzt gang i ans Brünnele } Volksweisen
In einem kühlen Grunde } Saß H. Voigt
Ich fahr dahin }

KLAVIER
Aus den Kinderszenen op. 15 Robert Schumann
a) Am Kamin
b) Bittendes Kind
c) Haschemann
d) Kuriose Geschichte

ZUPFORCHESTER
Kleine Tanzsuite G-dur op. 39 Konrad Wölki
a) Bourrée
b) Sarabende
c) Menuett

CHOR
Wenn zu mein'm Schätzle kommst } Volksweisen
Das Lieben bringt groß Freud } Saß P. Geilsdorf
Kein Feuer, keine Kohle }
Ach, wie ist's möglich dann }

ZUPFORCHESTER
Der bunte Kreisel,
Spielmusik über deutsche Volks- und Tanzweisen op. 45 Konrad Wölki

GESANG UND KLAVIER
Wiegenlieder op. 42 Hanns Voigt
a) Wenns Vöglein singt im Lindenbaum
b) Über Nacht
d) Mondlicht strahlt ins Zimmer lind
e) Wann, mein Lieblich, schläfst auch du
f) Frühkonzert gibts jeden Tag
g) Wolken stehn am Firmament

KLAVIER
Aus den Kinderszenen op. 15 Robert Schumann
a) Glückes genug
b) Fürchtenmachen
c) Ritter vom Steckenpferd
d) Wichtige Begebenheit

CHOR UND INSTRUMENTE
Am Brunnen vor dem Tore } Volksweisen
Schwesterlein } Saß H. Voigt
Ade zur guten Nacht }

ZUPFORCHESTER
Menuett C-dur op. 19 Rudolf Krebs

REZITATION
Aus einem Briefe von Robert Schumann

CHOR
Nach Sonne gehn Paul Geilsdorf

Ausführende: Adelheid Schwenke, Sopran — Ursula Rosberg, Klavier — Volkschor
Dresden-Hosterwitz — Mandolinen-Spielgruppe Dresden-Hosterwitz — Leitung und
Begleitungen: Hanns Voigt

Abb. 3: o.A., Was andere spielen. In: Die Lautengilde 3/1-2 (1949), S. 14.

Wölki selbst, der eng in die Konzeption und Gestaltung der Zeitschrift *Die Lautengilde* involviert war, rückt damit in den Hintergrund und verfolgt gleichsam auf doppelte Weise sein Ziel: offen unter der eigenen Autorschaft und versteckt im Hintergrund über die Mitherausgeberschaft der Zeitschrift. Wirkliche Diskussionen fanden beispielsweise in *Die Lautengilde* nicht statt, vielmehr diente die Zeitschrift offenbar u.a. dem Zweck, systematisch die Programmgestaltung von Zupforchestern zu beeinflussen. Noch 1949 bemängelte Wölki daher, dass beim 8. Bundesmusikfest des Deutschen Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bundes (DMGB) 1949 „eine gewisse Auffassung von Zupfmusikpflege, die anderwärts bereits weitgehend als überholt angesehen wird“,⁴⁷ geherrscht habe. Aber er schöpfe Hoffnung:

Aus der Bemerkung ‚Wir bleiben zunächst noch im Althergebrachten‘ scheint man zumindest schließen zu können, daß dem Bund die Taktik des Ohrenverschließens auf die Dauer nicht haltbar erscheint.⁴⁸

Intoleranz – Einflussnahmen – Kanonisierung

Wölkis Strategien der Einflussnahme sollten aufgehen, wie ein exemplarischer Blick in die Jahrgänge 1958 und 1959 der Verbandszeitung des DMGB, *Das Mandolinen-Orchester*, zeigt. Äußerungen wie der folgenden des Bundesmusikleiters Hermann Hungerland ist zu entnehmen, dass die angestoßene Kanonisierung offenbar bereits erste Früchte trug:⁴⁹

⁴⁷ Wölki 1949b, S. 38.

⁴⁸ Wölki 1949b, S. 40.

⁴⁹ Dies verwundert nicht weiter angesichts der Tatsache, dass innerhalb des DMGB auch noch im Jahr 1958 offenbar reichlich nationalsozialistisches Gedankengut existierte, wie beispielsweise anhand von Georg Schnappaufs kurzem historischen Rückblick in seinem Text *Ursprung der Volksmusik* deutlich wird: „Leider brachte das Jahr 1945 die völlige Zerrissenheit der Mandolinenbewegung durch die Auflösung aller derjenigen, welche der Reichsmusikkammer angeschlossen waren. Man wollte zu dieser Zeit eine Eingliederung in die Wandervogelbewegung, was jedoch für uns nicht maßgebend war, denn wir betrachteten uns immer noch als zu Recht bestehende Organisation. Es war damals schwer, die Wiederbegründungs-Lizenz zu erhalten und wir stellten uns auf den Standpunkt, daß sich unsere Musik nicht befehlen lasse, da sie aus dem Volke gekommen und nur von diesem wiedergegeben werden kann. Ein von der Militärregierung herausgegebener Erlaß, in dem es hieß, daß alle Vereine, welche vor 1933 bestanden haben, wieder in ihre Organisation eintreten können, brachte neues Leben in die volksmusiktreibenden Vereine. Somit konnte im Oktober 1946 der Deutsche Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bund in Herne seine Wiederbegründungsversammlung, verbunden mit der ersten Bundestagung durchführen und der Aufbau begann von

Zum Glück sind es heute nur noch wenige Dirigenten, die sich aus bestimmten Gründen von diesen Werken nicht frei machen können oder sich soweit damit beschwert haben, daß ihnen ein freier Blick in unsere Volksmusik der Gegenwart verwehrt bleibt.⁵⁰

Dies legt auch die Mitteilung zum 11. Bundes-Musikfest im Oktober 1959 nah, wo es heißt: „Zugelassen sind nur Originalkompositionen, die für ein Bundesmusikfest geeignet und von Wert sind.“⁵¹ Um den neuen Kanon weiter zu verbreiten, veröffentlichte die Bundesleitung des DMGB in den Nummern 58/1, 58/2, 59/1, 59/2 und 59/3 eine Reihe mit dem Titel *Fortschrittliche Programmgestaltung*, bei der u.a. exemplarische Konzertprogramme abgedruckt wurden. Nicht nur das Format kommt bekannt vor, es finden sich darin gleichsam repetitiv auch die aus der entsprechenden Rubrik in *Die Lautengilde* bekannten Argumente Wölkis, bestimmte Musikstile abzuwerten und andere klar zu favorisieren.⁵² Den Auftakt machte Willi Breier, der zunächst Grundsätzliches anmerkte:

Dann sollte ein Programm mit Verständnis aufgestellt werden. In manchem Programm ist alles kunterbunt durcheinandergewürfelt. Sehr oft findet man im Programm noch Werke, die eigentlich heute niemand mehr bringen sollte. Sie sind zu leicht, um die Berechtigung zu haben, nach 50 Jahren immer noch gespielt zu werden. Den Orchestern, die heute noch immer Originalmusik ablehnen, sei gesagt, daß ihre Meinung unverständlich ist. Gewiß, es gibt auch hier Werke, die nicht viel taugen, und es gibt vereinzelt auch gute Bearbeitungen. [...] Von manchen Seiten hört man vielfach die Bemerkung, man müßte diese leichten Vorträge bringen, weil ihre Stammgäste dies wünschten. Da bin ich anderer Meinung. Man sollte erst einmal mit guten Vorträgen aus der Originalmusik beginnen, ehe man dazu Stellung nimmt. Natürlich kann man sich nicht plötzlich vollständig umstellen; das muß man schon von einer Veranstaltung zur anderen machen.⁵³

Seine Präsentation des Programms der „Mandolinen-Konzert-Gesellschaft 1921, Aachen“ wurde offenbar zum Vorbild für kurze Artikel, in denen Programme verschiedener Orchester abgedruckt und zur Nachahmung empfohlen

neuem. Wir kennen in unserer großen Zupfmusikerfamilie nur eine gemeinsame Richtung und das ist die Pflege guter und echter Volks- und Originalmusik, ohne Rücksicht auf die politische Einstellung des einzelnen. Unsere Musik soll zur Verständigung aller Völker und Nationen dienen. Das ist neben der kulturellen unsere politische Aufgabe.“; Schnappauf 1958, S. 3.

⁵⁰ Hungerland 1958, S. 33.

⁵¹ O.A. 1958b, S. 50.

⁵² Vgl. dazu auch die Untersuchungen zum Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Theodor Ritters, Wagner/Zehner 2010, insb. S. 10-14 und 21-29.

⁵³ Breier 1958, S. 6f.

wurden. Dass er dabei erzähltechnisch denen, die den neuen Kanon nicht mittragen wollten, Intoleranz vorwarf, während er selbst schon allein durch das Verfassen seines Textes intolerant handelte, braucht eigentlich nicht extra erwähnt werden. Das „I. Kasseler Mandolinen- und Gitarrenorchester 1913 e.V.“, die „Mandolinen-Konzert-Gesellschaft Hannover“ und der „Spielkreis für Volksmusik Bevensen“ hatten vor allem als „Originalmusik“⁵⁴ bezeichnete Stücke folgender Komponisten in ihren Programmen:⁵⁵ Willi Althoff, Hermann Ambrosius, Hermann Hungerland, Rudolf Krebs (auch unter seinem Pseudonym Georg Claußnitzer),⁵⁶ Gerd Luft, Theodor Ritter und Konrad Wölki. Dazu kamen arrangierte Kompositionen von Ludwig van Beethoven und Antonio Vivaldi sowie einige wenige ältere Kompositionen etwa von François Menichetti. Bei den ‚Originalmusik‘-Komponisten handelte es sich bis auf Ambrosius um einen Personenkreis, der sich musikalisch und musikpolitisch im DMGB für die Zupforchesterbewegung engagierte, aber keine professionelle kompositorische Ausbildung hatte.⁵⁷

Während inzwischen also auch über den DMGB, einen der drei deutschen Zupforchester-Verbände in der Nachkriegszeit, die das Tremolo immer mehr aussparende Kanonisierung vorangetrieben wurde, ergriff Wölki weitere Maßnahmen, seine Ideen zu verbreiten. Im Sommer 1954 fuhr er erstmals ins Saarland, um beim dortigen 1953 gegründeten Bund für Zupf- und Volksmusik Saar (BZVS) „den ersten saarländischen ‚Dirigentenkurs‘ in Tholey“⁵⁸ durchzuführen.

⁵⁴ „Wir wollen einmal bewußt diese Artikelreihe fortsetzen, um damit das zu erreichen, was wir wiederholt schon in unserer Bundeszeitung über „Unterhaltungskonzerte“ und Konzerte mit „Originalkompositionen“ geschrieben haben. Wenn auch nicht überall dieser Gedanke in die Tat umgesetzt werden kann, so könnte bei der Programmgestaltung doch mehr denn je auf die Verbreitung der Originalmusik Rücksicht genommen werden.“ O.A. 1958a, S. 23.

⁵⁵ „Zu der unter Punkt eins genannten Programmgestaltung wäre zu bemerken, daß zu 85 Prozent aller eingereichten Programme wertloses Material für den Rundfunk darstellen. Es ist heute nicht mehr damit abgetan, Fantasien, Intermezzi, Charakterstücke usw. anzubieten. Derartige Kompositionen liegen heute schon seit Jahren in jedem Funkhaus „eingeweckt“ auf Lager. Es muß also schon wertvolle Originalliteratur vorhanden sein, um überhaupt erst einmal überzeugen zu können.“; Sommer 1959, S. 22f.

⁵⁶ Mertes 2004, S. 9.

⁵⁷ So war Althoff Bundesdirigent, Leiter des Orchesters „Assindia“ Essen und Betreiber eines Verlags und Musikhandels, während Hermann Hungerland Bundesmusikleiter und Dirigent des I. Kasseler Mandolinen- und Gitarrenorchesters 1913 e.V. war.

⁵⁸ Mertes 2004, S. 3.

ren. Edwin Mertes, damaliger Kursteilnehmer, schrieb darüber in seinem Text *Persönliche Erinnerungen an Konrad Wölki* im Jahr 2000 Folgendes:

[I]n der Spielweise und Literatur kamen völlig neue Welten auf uns zu. Es ging in der Methode Wölkis – in der damaligen Zeit – um einen Paradigmenwechsel: Neue Anschlags- und Spieltechniken, ein neuer Musizierstil, neue Literatur. Man könnte diesen Stilwandel skizzieren: weg vom schwelgerisch-pseudoromantischen und hin zum kultivierten und transparenten Klangideal.⁵⁹

Um den Beginn der Kanonisierung im Saarland zu beschreiben, folgt Mertes dem bekannten Narrativ und bedient einige Seiten später einen weiteren Strang der Erzählung:

Am Morgen erzählte uns Wölki von einem befreundeten Komponisten. Dieser habe ein „epochales“ Werk geschrieben, welches 1935 in Köln bei einem großen Musikfest uraufgeführt wurde. Als Reaktion auf diese „Suite Nr. 6“ sollen sich quasi die Deutschen Zupfmusiker zerstritten und in „zwei Lager geteilt“ haben.⁶⁰

Diese aus der NS-Zeit stammenden Narrative erreichen in der Nachkriegszeit eine derart beträchtliche Wirkmacht, dass sie u.a. von Autoritäten wie der ehemaligen Wuppertaler Professorin für Mandoline, Marga Wilden-Hüsgen, bis ins Jahr 2013 fortgeschrieben wurden:

Die Laienmusiker im Mandolinenorchester hatten Mitte der 30er Jahre die ersten zarten Schritte hin zur zeitgenössischen Musik gewagt. Mit neobarocken Werken lernten sie einen neuen Klang kennen: Der Einzeltonanschlag stand im Vordergrund und das Tremolo diente als reizvolles Register in der Musik, oder es wurde, wie bei Konrad Wölki, radikal vermieden. Der sicher sehr spät begonnene Weg zu einer neuen Musikaussage wurde durch das Kriegsgeschehen ab 1939 jäh unterbrochen. Als nach Kriegsende die Wiederbelebung der Orchesterarbeit einsetzte, stellte sich gleichzeitig die Frage nach angemessenen Formen und Inhalten des Orchestermusizierens. Die Distanzierung von allem, was in der Zeit des so genannten ‚Dritten Reiches‘ Gültigkeit hatte, wurde allgemein praktiziert. Das hatte zur Folge, dass die Mandolinenorchester, von denen viele in den späten 30er Jahren nur sehr schwer Zugang zu den neuen musikalischen Inhalten gefunden hatten oder diese auch ablehnten, einen guten Grund sahen, zu ihren „alten“ Werken zurück zu kehren, den Werken, in denen das Tremolo der musikalische Ausdruck schlechthin war. Daher bestimmten fortan wieder die Werke der 20er und 30er Jahre die Programme, mit Bearbeitungen oder Kompositionen im Stile der klassisch-romantischen Streicher-

⁵⁹ Mertes 2004, S. 3.

⁶⁰ Mertes 2004, S. 6.

literatur, oder volkstümlichen Werken mit Weisen und Tänzen vornehmlich aus südeuropäischen und slawischen Ländern.⁶¹

Dass es eben nicht zu einer „Distanzierung von allem, was in der Zeit des so genannten ‚Dritten Reiches‘ Gültigkeit hatte,“⁶² kam, sondern dass vielmehr genau jene in den 1930er Jahren etablierten Strategien sich in der Nachkriegszeit durchsetzen konnten, konnte bisher in Bezug auf das Schreiben über Musik gezeigt werden. Nun bleibt noch die Frage, ob dieser ‚neue‘ Kompositionsstil fernab des Tremolos denn auch beim tatsächlichen Musizieren umgesetzt wurde. Um dies in größerem Stil nachzuvollziehen, wäre eigentlich eine große Untersuchung von Konzertprogrammen notwendig, bei der auch der Frage nachgegangen werden müsste, welche Rolle die innerdeutsche Teilung insgesamt spielte. Da dies in diesem Rahmen nicht leistbar ist, soll ein anderer Ansatz gewählt werden, um zumindest einen kleinen exemplarischen Einblick in die Programmgestaltung von Zupforchestern aus den alten Bundesländern (dem Haupteinflussbereich Wölkis nach dem II. Weltkrieg) zu erhalten. Dazu wurden die Notenbestandslisten von neun nach dem Zufallsprinzip ausgewählten Zupforchestern – auch die des Mandolinenorchesters Bergesklänge Overath-Hurden des eingangs zitierten Peter Dresbach ist darunter – und einem BDZ Landesverband im Hinblick auf Kompositionen jenes Stils untersucht:

	Orchester	Ambrosius	Krebs	Wölki
1	Mandolinverein Auenheim	9	16	19
2	Mandolin- und Gitarrenverein 1923 Immenhausen	3	25	24
3	Köpenicker Zupforchester	4	5	16
4	Mülheimer Zupforchester	6	0	5
5	Mandolinorchester Nauborn	0	14	12
6	Mandolinorchester „Bergesklänge“ Overath-Hurden.	2	3	3
7	Teg’ler Zupforchester	2	0	5
8	Mandolinorchester des Wanderclub Edelweiß Dudenhofen	3	11	27
9	Vivaldi Orchester Karlsfeld	3	0	5
	BDZ Landesverband Hessen	5	0	15

⁶¹ Wilden-Hüsgen 2013, S. 14.

⁶² Wilden-Hüsgen 2013, S. 14.

Stücke von Konrad Wölki sind in zahlreicher Form in jedem der durchgesehenen Notenschränke zu finden, während Kompositionen von Hermann Ambrosius offenbar weniger zum Repertoire gehören. Stücke von Komponisten der etwas jüngeren Generation, die aber dennoch dem von Wölki propagierten neuen Stil zuzuordnen sind – beispielhaft wurde hier Rudolf Krebs ausgewählt – sind ebenfalls in eher großer Zahl vorhanden.⁶³ Abschließend kann also festgehalten werden, dass es Wölki durch das Zusammenwirken seiner zahlreichen musikkulturellen Handlungsstrategien zum einen gelang, seinen Status als angesehenen Experte seines Faches auch in der Nachkriegszeit weiter auszubauen und zu festigen, ohne dass sein musikkulturelles Handeln während der NS-Zeit daran Abbruch getan hätte. Zum anderen hielt er die in der NS-Zeit angestoßene Dekonstruktion des alten und die Einführung eines neuen Kanons bis in die späten 1950er/60er Jahren über das Fortschreiben bestimmter Narrative lebendig und sorgte dadurch für eine musikgeschichtlich einzigartige Form der Kanonisierung. Das folgende Credo, dessen Hintergründe nun ein wenig deutlicher geworden sein dürften, hat sich also durchgesetzt:

Wir dürfen uns nicht immer an althergebrachte Stücke festklemmen, sondern uns den Anforderungen der Zeit anpassen. Nicht nur, daß man neue Kompositionen, die durch ihren Charakter von unseren jungen Musikfreunden gerne gehört und gespielt werden, in das Programm aufnehmen sollte, sondern bei der Orchesterbesetzung usw. wäre dem Rhythmus der Zeit Rechnung zu tragen.⁶⁴

Literatur:

- Breier, Willi (1958): Fortschrittliche Programmgestaltung. In: Das Mandolinen-Orchester 11/1 (1958), S. 6ff.
- Gerhard, Anselm (2000): ‚Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche. In: Archiv für Musikwissenschaft 57 (2000), S. 18-30
- Gerhard, Anselm (2006): Die ‚Vorherrschaft der deutschen Musik‘ nach 1945 – eine Ironie der Geschichte. In: Albrecht Riethmüller [Hg.], Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust Stuttgart 2006, S. 83-100
- Henke, Matthias (1993): Das grosse Buch der Zupforchester. Hg. vom Bund Deutscher Zupfmusiker. München 1993

⁶³ Würde man die Liste um den Namen Siegfried Behrend erweitern, würde die Tendenz noch deutlicher ausfallen. Auf den kompositorischen Hintergrund sei auf Rauch 2013 verwiesen.

⁶⁴ Schnappauf 1958, S. 4.

- Hungerland, Hermann (1958): Unsere kulturelle Verpflichtung. In: Das Mandolinen-Orchester 11/3 (1958), S. 33
- Klingemann, Klaus (1946a): ... und neues Leben blüht aus den Ruinen. In: Die Lautengilde 1/2 (1946), S. 9ff.
- Klingemann, Klaus (1946b): Volksmusiker im Rundfunk. In: Die Lautengilde 1/3 (1946), S. 17-20
- Krämer, Erich (1946): Stilfragen der heutigen Zupfmusik. In: Die Lautengilde 2/1–2 (1946), S. 6
- O.A. (1949): Was andere spielen. In: Die Lautengilde 3/1–2 (1949), S. 14
- O.A. (1958a): Fortschrittliche Programmgestaltung. In: Das Mandolinen-Orchester 11/2 (1958), S. 23
- O.A. (1958b): Aufruf. In: Das Mandolinen-Orchester 11/4 (1958), S. 49f.
- Rauch, Stefanie (2013): Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der ‚Befreiung‘ der Mandoline... . In: Phoibos 2 (2013), S. 43-77
- Schnappauf, Georg: Ursprung der Volksmusik. In: Das Mandolinenorchester 11/1 (1958), S. 1-4
- Sommer, Willi (1959): Die Zupfmusik im Rundfunk, in: Das Mandolinen-Orchester 12/2 (1959), S. 22f.
- Valk, Thorsten (2008): Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950, Frankfurt / M. 2008 (= Das Abendland. Neue Folge 34)
- Wagner, Silvan und Zehner, Yvonne (2010): Zupfmusikpolitik am Beispiel des (unterbliebenen) Skandals um die Theodor-Ritter-Plakette. In: Phoibos. Zeitschrift für Zupfinstrumente 1 (2010), S. 9-31
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos. Zeitschrift für Zupfinstrumente 2 (2013), S. 7-41
- Wagner, Silvan (2015): Konrad Wölkis Rolle in der Zupfmusikszene der Nachkriegszeit: Eine noch anstehende Aufgabe. In: Phoibos 1 (2015), S. 167-170
- Wölki, Konrad ([1940]): Vorwort. In: Hermann Ambrosius: Serenade für Zupfinstrumente. Hg. von Konrad Wölki. Verlag Chr. Friedrich Vieweg. Berlin [1940] (= Die Lautengilde. Fröhliche Gemeinschaftsmusik für Zupfinstrumente Reihe A Nr. 1), S. [2].
- Wölki, Konrad (1946a): Ist Konrad Wölki für Abschaffung des Mandolinentremolos? Von ihm selbst klaggestellt. In: Die Lautengilde 1/1 (1946), S. 3ff.
- Wölki, Konrad (1946b): Erinnerungen an ein Berliner Original. In: Die Lautengilde 1/3 (1946), S. 20ff.
- Wölki, Konrad (1947a): Was wurde hier falsch gemacht? Praktische Programmgestaltung, in: Die Lautengilde 2/1-2 (1947), S. 11
- Wölki, Konrad (1947b): Die neue Zupfmusik – spieltechnisch gesehen. In: Die Lautengilde 2/5 & 6 (1947), S. 37-41
- Wölki, Konrad (1948): Instrumentationslehre für Zupfinstrumente. Mandoline und Gitarre in der modernen Kompositionspraxis. Ein Handbuch für Komponisten, Dirigenten und Laienmusiker, erste Auflage 1936. Berlin ²1948

Stefanie Acquavella-Rauch

Wölki, Konrad (1949a): Unser Programm. In: Die Lautengilde 3/1-2 (1949), S. 2f.

Wölki, Konrad (1949b): Atonale Mandolinemusik? Das 8. Bundesmusikfest des Deutschen Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bundes. In: Die Lautengilde 3/5-6 (1949), S. 38ff.

Wölki, Konrad (1979): Entwicklungsphasen des Zupforchesters: Zusammenspiel mit Mandolinen und Gitarren von 1920-1960. Hamburg 1979

Wölki, Konrad (1988): Hermann Ambrosius 70 Jahre. Vortrag 1967. In: Alfons Hettich, Zupfmusik-Archiv der Bundesakademie Trossingen. Sammlung Konrad Wölki und Zupfmusik-Archiv Hermann Ambrosius. Trossingen 1988 (= Schriftenreihe aus der Arbeit der Bundesakademie Trossingen 5), S. 45f.

Wölki, Konrad (1989): Geschichte der Mandoline, erste Auflage 1939, Neuauflage. Hamburg 1989

Internetpräsenzen:

Dresbach, Peter (2000): Das Mandolinenorchester, hrsg. vom Mandolinenorchester Bergesklänge Overath-Hurden 2000; online: <http://www.mandolinoverath.de/pdf-dateien/orchester.pdf> (Stand: 29. Oktober 2019)

<http://www.mandolinen.at/wp-content/uploads/2016/08/Wölki-Konrad-1.pdf>
(Stand: 29. Oktober 2019)

Mertes, Edwin (2004): 100 Jahre Konrad Wölki (27.12.1904–05.07.1983), 2004, online: <https://www.szo-online.de/szo/wp-content/downloads/Woelki-Konrad.pdf>
(Stand: 29. Oktober 2019)

Sandfuchs, Uwe, Link, Jörg-W. und Klinkhardt, Andreas [Hg.] (2009): Verlag Julius Klinkhardt 1834-2009. Verlegerisches Handeln zwischen Pädagogik, Politik und Ökonomie, Bad Heilbrunn 2009, urn:nbn:de:0111-opus-50178 (Stand: 29. Oktober 2019)

Wilden-Hüsgen, Marga (2013): Eine musikalische Bestandsaufnahme. 50 Jahre Bund Deutscher Zupfmusiker oder: Die Bundesmusikfeste als Spiegel einer Entwicklung (Teil 1). In: Auftakt 2 (2013), online: <https://bdz-online.de/sites/bdz-online.de/files/auftakt/2013-2.pdf>, S. 14–18 (Stand: 29. Oktober 2019)

Wladika, Bernd (2019): Rezension von: Hans-Walter Schmuhl, Zwischen Göttern und Dämonen Martin Stephani und der Nationalsozialismus. In: <https://dasorchester.de/artikel/zwischen-goettern-und-daemonen/> (Stand: 29. Oktober 2019)

Die Mandoline im 21. Jahrhundert – ein historischer Dinosaurier an der Schwelle zur Aufklärung?

Silvan Wagner

0. Vorbemerkungen

Dieser Beitrag ist von einer Spannung geprägt, die in der Identität seines Autors begründet ist: Als Mandolinist ist mir der Konnex von Toleranz, Intoleranz und Zupfmusik – speziell der Mandoline – eng vertraut, und es drängt sich geradezu auf, zahllose eigene Erfahrungen in und mit der Mandolinenszene unter dieser Perspektive zu betrachten. Die persönliche Involviertheit führt auch dazu, dass sich an jedwede Erkenntnis der unmittelbare Handlungsbedarf anschließt, Intoleranz aktiv in Toleranz zu überführen.

Als Geisteswissenschaftler dagegen fällt zunächst der große Hiat zwischen einer akademisch-historischen Anwendung des Toleranzbegriffs und seiner Alltagsbedeutung auf: Was im Alltag mit Toleranz oder Intoleranz bezeichnet und als solches empfunden wird, hat mit dem historisch gewachsenen, philosophischen Toleranzbegriff nicht notwendigerweise etwas zu tun. Hinzu kommt, dass im Selbstverständnis der Geisteswissenschaften eher ein distanzierter Umgang mit Forschungsgegenständen gepflegt wird: Wir analysieren und interpretieren unsere Gegenstände, suchen sie aber nicht notwendigerweise zu verändern.

Die Spannung zwischen diesen beiden Identitäten und Zugangsweisen hat nicht zuletzt auch die Diskussion des Beitrags auf der Konferenz gezeigt, die diesem Band zugrunde liegt. Der Forderung nach einer unabhängigen und nicht notwendigerweise nützlichen Wissenschaft stand die ebenfalls nachvollziehbare Haltung gegenüber, aus der akademischen Welt heraus gezielt an der aktuellen Gesellschaftsformung teilzuhaben. Freilich könnte man sich entscheiden. Doch scheint gegenwärtig auch gerade das Changieren zwischen beiden Haltungen charakteristisch zu sein für die Zupfmusikforschung, die in erster Linie von Forscherinnen und Forschern vorangetrieben wird, die biographische Überscheidungen mit ihrem Gegenstandsbereich aufweisen.¹

¹ Begreift man dies als Problem, so ist es gerade nicht von denjenigen Forscherinnen und Forschern anzugehen, die gegenwärtig bereits zur Zupfmusik forschen. Die Mu-

Meine kommenden Ausführungen gehen den langen Weg und nähern sich Toleranz- und Intoleranz-Phänomenen in der Zupfmusik über den philosophisch-historischen Toleranzbegriff an, nicht zuletzt, um zwischen beiden Perspektiven – derjenigen des Wissenschaftlers und derjenigen des Musikers – zu vermitteln. Denn auch wenn auf den ersten Blick Auseinandersetzungen um den richtigen Anschlag, das richtige Plektrum und die richtige Literatur als denkbar weit entfernt von den Stichworten Aufklärung, Säkularisation und Rechtsstaat erscheinen, lohnt sich doch der Umweg über die abendländische Kulturgeschichte, um Phänomene innerhalb der kleinen Welt der Mandoline neu zu beleuchten, besser zu verstehen und – vielleicht – gezielt zu verändern.

1. Musik und Toleranz: Ein induktiver Einstieg mit *Casablanca*

Historisch entspringt die Rede von Toleranz und Intoleranz den Bereichen des intra- und interreligiösen Dialogs und – zeitlich leicht versetzt – des Dialogs zwischen Kirche und Staat.² Der Westfälische Friede versuchte nach dem Dreißigjährigen Krieg eine Koexistenz unterschiedlicher christlicher Konfessionen zu ermöglichen; die rechtsstaatlichen Verfassungen Europas versuchten nach der Säkularisation dasselbe mit Glauben und Atheismus unter Trennung, aber anhaltendem Dialog von Staat und Kirche; beide Phänomene waren prägend und wegweisend für die Begriffs- und Wirkungsgeschichte von Toleranz und bilden entsprechend den Hintergrund einer wissenschaftlichen Begriffsverwendung.

Eine Anwendung dieses Toleranzbegriffs auf musikalische Gegenstände – gar auf die kleine Welt der Zupfmusik, erscheint zunächst einmal als fernliegend. Glaube, Religion und Staat sind Makrophänomene, die auf den ersten Blick denkbar weit entfernt von Mandolinentremolo, Apojando und italophiler Folklore sind. Dennoch können Parallelen gezogen werden, wenn man konkrete musikalische Phänomene abstrahiert: Auseinandersetzungen um schöne Musik oder die richtige Art zu Spielen haben mit Glaubenskriegen einiges gemein, da in der Regel mit Letztbegründungen operiert wird, die nicht verhandelbar sind; und überhaupt kommt unser Umgang mit Musik unserem Umgang

sikwissenschaft als gesamte Disziplin wäre hier gefragt, die – trotz aller kulturwissenschaftlicher Neuausrichtung – im gros immer noch ihren traditionellen Forschungsfeldern verpflichtet bleibt und zumindest implizit eine ‚bildungsbürgerliche Qualitätskontrolle‘ an ihren Gegenständen anlegt, die in vielen Nachbardisziplinen bereits überwunden ist.

² Vgl. Forst 2000, S. 10-16.

mit Religion sehr nahe: Religiöser Glaube korreliert mit musikalischem Geschmack („Ich höre nur Klassik.“), Gott mit dem eigenen Musikbegriff („Das ist keine Musik!“) und Liturgie mit Hörgewohnheiten („Ich arbeite bei Jazzmusik“). Musik kann – mutatis mutandis – auf abstrakter Ebene durchaus als Glaubenssystem in den Blick genommen werden, folgt man etwa Luthers Definition: „Woran du dein Herz hängst, das ist dein Gott“. Während der moderne Mensch oftmals scheinbar keine Religion mehr hat, hat er doch in der Regel Musik. Andererseits tritt uns Musik auch in Form von Verwaltungssystemen entgegen, die zwar weitaus schmäler als Staat und Kirche aufgestellt sind, doch in ihrer Struktur durchaus vergleichbar sind. Musikalische Dachverbände vereinen unter sich unterschiedliche Interessensgemeinschaften, Musik geht institutionalisiert von statten, Ideen und Vorlieben bedürfen Gelder, die organisiert und verteilt werden müssen. Musik kann auf ihrer institutionellen Ebene durchaus als Verwaltungssystem in den Blick genommen werden. Dieses Verwaltungssystem ist etwa in Deutschland analog zum Staat in Bundes-, Länder- und Regionalebene differenziert und hierarchisiert, und musikkulturelle Unterschiede sind zumindest in ihrer Tradition nicht selten als nationale Unterschiede codiert (der italienische, französische, deutsche Stil, die Mandoline zu spielen, bzw. entsprechendes Repertoire).

Im Folgenden möchte ich keineswegs ‚Musik‘ mit ‚Religion‘ oder ‚Staat‘ identifizieren; doch gilt es, Musik als Glaubenssystem oder Verwaltungssystem zu perspektivieren, um auszuloten, inwieweit in dieser Perspektivierung systematischer Toleranzphänomene entdeckt werden können, die über ein unmittelbares Empfinden hinausgehen und ohne die Vergleichsperspektive unentdeckt bleiben würden.

Die Sinnhaftigkeit einer Engführung von Glauben, Staat und Musik soll nun zuerst an einem plakativen und berühmten Beispiel dargestellt werden: Die ‚Schlacht‘ zwischen der deutschen *Wacht am Rhein* und der französischen *Marseillaise* im Film *Casablanca* von 1943.³ Der Kampf der Nationen wird in *Casablanca* auch auf musikalischer Ebene ausgefochten, und dies mit geradezu religiösem Eifer. Die berühmte Szene⁴ findet in „Rick’s Café“ statt: Während der tschechoslowakische Widerstandskämpfer Victor László mit Rick Blaine um die Transitvisa verhandelt, stimmt eine Gruppe SS-Offiziere um Major Strasser lautstark *Die Wacht am Rhein* an. Die Gäste des Nachclubs, die unterschiedlicher Herkunft sind und der deutschen Besatzung sympathisch oder antipathisch ge-

³ Zur Wirkmächtigkeit dieser Filmszene im kollektiven Gedächtnis vgl. Esch 2012.

⁴ Vgl. etwa <https://www.youtube.com/watch?v=KTsg9i6lvqU&t=42s>.

genüber stehen, sind in ihrer Aufmerksamkeit allesamt auf die deutsche Marschmusik hin ausgerichtet, bis Victor das pausierende Jazzorchester des Clubs dazu animiert, die *Marseillaise* zu spielen (hier schneidet der Film kurz auf Rick, der der stummen Nachfrage seines Orchesterleiters nickend zustimmt). Für zwei bis drei Takte bilden *Die Wacht am Rhein* und die *Marseillaise* ein Quodlibet, bis die französische Nationalhymne das deutsche Volkslied vollständig überdeckt; die deutschen Militärs hören nach einer letzten, von Major Strasser markig dirigierten Anstrengung, auf zu singen und setzen sich wieder hin, während die *Marseillaise* bis zum Ende gesungen wird und nach dem Ruf „Vive la France! Vive la démocratie!“ vom gesamten Nachtclub bejubelt wird. Der gleichsam militärische Charakter dieses musikalischen Schlagabtausches wird deutlich, wenn noch im Nachklang des Siegesjubels Major Strasser (filmmusikalisch untermalt von den um 1943 noch mit dem Text „Deutschland, Deutschland über alles“ assoziierten ersten Takten der deutschen Nationalhymne in Moll) die Schließung des Nachtclubs anordnet, indem er auf Victors gerade unter Beweis gestelltes Geschick zur Partisanenbildung verweist.

Auf das Phänomen Toleranz perspektiviert, zeigt die Filmszene zunächst eindrücklich, dass die heute geradezu inflationär beschworene emphatische Verbindung von Musik und Toleranz keineswegs *per se* gegeben ist: Konzepte wie ‚Musik ist eine internationale Sprache‘, ‚Wo man singt, da lass dich fröhlich nieder, böse Menschen haben keine Lieder‘ zerbersten im Aufeinanderprallen der *Wacht am Rhein* und der *Marseillaise*. Musik erweist sich ganz im Gegenteil als ideales Medium der Intoleranz: Musik erzwingt sich Gehör, ihr Ausblenden ist körperlich unmöglich. Sie durchdringt im Unterschied von olfaktorischen, haptischen und optischen Reizen den Körper des Rezipienten, ohne dass dieser die physische Möglichkeit einer Reizvermeidung hätte: Man kann die Augen schließen, den Atem anhalten, Berührungskontakt lösen oder vermeiden, doch um wegzuhören steht keine willkürliche Körperaktion zur Verfügung. Hinzu kommt, dass sich Klang selbst Raum schafft, der etwa architektonische Grenzen auch überwinden kann. Nicht selbst produzierte Musik ist damit grundsätzlich Körperverletzung, die freilich erwünscht sein kann, die aber, wenn sie unerwünscht ist, zum hegemonialen Zwang wird. Ein tolerantes Nebeneinander zweier unterschiedlicher Musiken ist im selben Raum kaum vorstellbar: Man kann eben nicht gemeinsam singen, wenn man nicht das Gleiche singt.

Filmmusikalisch wird diese gegenseitige Intoleranz zweier Musiken wirkungsvoll gerade dadurch inszeniert, dass für kurze Zeit die musikalische Form der Toleranz aniziert wird: Für gut zwei Takte sind *Die Wacht am Rhein* und die *Marseillaise* als Quodlibet organisiert und in Harmonie übereinandergeblendet –

nur um im Verstummen der einen und der allgemeinen Durchsetzung der anderen zu münden.⁵ Die musikalische Intoleranz, die in der Szene inszeniert wird, liegt offensichtlich nicht in der Form der beiden Lieder – sie könnten als Märsche leicht harmonisiert werden – sondern in ihrer Semantik. Die Hymne der Revolution kann mit dem Hohelied auf kaiserliche Reichsausßengrenzen nicht im selben Raum existieren. In ihrer gegenseitigen Intoleranz unterscheiden sich beide Musiken in keiner Weise.⁶

Dennoch inszeniert der Film beide Musiken denkbar unterschiedlich hinsichtlich ihrer gleichsam inneren Toleranz: Die Interpretation des deutschen Marsches ist äußerst uniform im übertragenen wie wörtlichen Sinn. Uniformierte Deutsche mit einheitlich markigen Männerstimmen intonieren den Marsch, traditionell begleitet von einem Klavier, um das sie versammelt stehen. Die Aufführungssituation ist gänzlich durch Gleichschaltung auf Basis traditioneller Performanz geprägt: In dieser Musik ist nur Raum für das Eigene, das denkbar eng bestimmt ist. Der französische Marsch dagegen vereint musikalisch und performativ ganz unterschiedliche Musikästhetiken, Instrumente, Stimmen und Menschen, gerade ohne deren Differenzen einzuebnen. Männer und Frauen unterschiedlicher Nationalität und unterschiedlichen sozialen Standes singen zusammen – darunter auch uniformierte französische Polizisten –, instrumental begleitet von einer Jazz-Combo und einer Gitarre. Sowohl die für eine Nationalhymne atypische Jazz-Combo als auch die zweimalige Einblendung der spanisch inszenierten Gitarristin – eine auch hörbare musikalische Spannung – betonen die hohe Inklusivität der französischen Hymne, die zwar intensiv mit Frankreich verbunden, aber nicht an dessen Nationalgrenzen gebunden ist.

Letztendlich sind in der Szene damit drei Toleranzphänomene zu unterscheiden: das Tolerante (die multifforme französische Musik), das Intolerante (die uniforme deutsche Musik) und – paradoxerweise – das Nicht-Tolerierbare aus Sicht der toleranten Fraktion: Bei aller Toleranz – die *Marseillaise* brüllt *Die Wacht am Rhein* nieder.

2. Theorie: Ricœrs Toleranzbegriff

Damit sind am induktiven Beispiel die drei Phänomene herausgearbeitet, die Paul Ricœr in seinem Toleranz-Entwurf philosophisch systematisiert: Sein Auf-

⁵ Zur musikalischen Struktur vgl. Esch 2012, S. 59.

⁶ Vgl. dazu in musikhistorischer Perspektive Esch 2012, S. 60.

satz mit dem programmatischen Titel *Toleranz, Intoleranz und das Nicht-Tolerierbare* soll hier als theoretische Grundlage dienen.

Ricœur entfaltet den Toleranzbegriff historisch und systematisiert ihn in Unterscheidung einer institutionellen von einer kulturellen Ebene.⁷

Auf institutioneller Ebene entsteht Toleranz historisch aus der Trennung von Staat und Kirche im Zuge der Französischen Revolution: Der Staat kann sich nicht mehr auf das heilige Fundament der kirchlichen Salbung berufen und braucht eine neue Grundlage, die er im Recht findet. Das Recht vermittelt nun auch zwischen Staat und Kirche. Da es keine Staatsreligion mehr gibt, ist deren Wahrung auch nicht mehr die Aufgabe des Staates. Stattdessen stellt sich eine neue Hauptaufgabe: Die Ermöglichung der Koexistenz mindestens zweier Interessensgruppen, historisch die Ermöglichung der Koexistenz von Gläubigen und Ungläubigen. Damit ergibt sich auch ein objektiver Gradmesser für den Rechtsstaat: Der Freiraum, der sich aus dem Verzicht herleitet, Zwang einzusetzen. Dieser Freiraum ist als Toleranz auf institutioneller Ebene zu begreifen, und er formiert sich im Rechtsstaat in der Form von Gerechtigkeit: Gerechtigkeit zum einen als Gleichheit vor dem Gesetz, eine passive Toleranz, die verhindert, dass die Freiheit der einen Seite von der Freiheit der anderen Seite beeinträchtigt wird; und Gerechtigkeit zum anderen als ausgewogene Verteilung von Ressourcen, eine aktive Toleranz, die Unterschiede anerkennt und durch die Zuteilung materieller Voraussetzungen für beide Seiten bewahrt.

Diese makrostrukturelle Systematik kann auch auf mikrostrukturelle Phänomene heruntergebrochen werden, wie am Beispiel der Casablanca-Szene plausibilisiert werden soll: Der Film inszeniert keine Staaten als soziale Großform, sondern etabliert im staatlich schwer bestimmbareren Casablanca (1942 als Teil von Französisch-Nordafrika unter Verwaltung des Vichy-Regimes, wobei die Kolonialmacht Frankreich teilweise von der deutschen Wehrmacht besetzt ist) Rick's Cafe als soziale Mikroform, die strukturell durchaus mit einem Staat vergleichbar ist: Es handelt sich um eine administrativ geleitete Monokratie mit einem Ämterssystem und sogar einem rudimentären Sozialwesen – Rick sorgt auch nach Schließung des Nachtclubs für eine Fortzahlung der Löhne. Rick als

⁷ Vgl. hier und im Folgenden Ricœur 2000, S. 28-39. Die spannende, dritte Ebene von Toleranz, die Ricœur differenziert – die religiös-theologische Ebene – klammere ich hier aus, da sie den Rahmen dieses Vergleichs sprengen würde. Sie wäre fruchtbar zu machen auf Ebene eines einzigen Musikkonzepts, hinsichtlich einer ‚inneren‘ Toleranz (v.a. hinsichtlich der Genese musikalischer Wahrheit und Schönheit), wobei hier aber in erster Linie die Auseinandersetzung zwischen mehreren Musikkonzepten beleuchtet werden soll.

Herrscher seines Nachclubs erweist sich zumindest zwischenzeitig als in hohem Maße tolerant im institutionellen Sinne Ricœrs: Rick ermöglicht aktiv und unter hohem persönlichen wie finanziellen Aufwand ein Nebeneinander von Vichy-Regime, Drittem Reich, multinationalen Widerstand und Untergrund. Vor dem Gesetz sind im Nachtclub alle gleich, freilich paradoxerweise in der Form, dass für alle dieselben Gesetzesübertretungen offenstehen (dies wird im Abschluss der besprochenen Szene überaus deutlich, wenn der französische Polizeichef Louis Renault im Auftrag Major Strassers das Lokal wegen illegalem Glücksspiel sperrt, nur um gleich darauf seinen Glücksspielgewinn in Empfang zu nehmen). Rick verteilt auch proaktiv die kulturellen Ressourcen gleichmäßig, indem er – in aktiver Unterstützung der Marginalisierten⁸ – seine Zustimmung zur musikalischen Entgegnung des Widerstands erteilt. Seine Neutralität verletzt er damit (noch) nicht: Rick wird nicht als Teil der jubelnden, mitsingenden Masse gezeigt.

Auf diese Neutralität des ‚Staates‘ hebt Ricœr ab, wenn er den Aspekt der Wahrheit aus dem Toleranzkonzept des Rechtsstaates ausklammert: Die Frage nach Wahrheit – gibt es einen Gott oder nicht, ist die *Wacht am Rhein* oder die *Marseillaise* besser – ist für den Rechtsstaat nicht relevant. Und hier kommt Ricœr auf das Nicht-Tolerierbare zu sprechen: Dieses sei auf Ebene des Rechtsstaates eben die Verwechslung von Gerechtigkeit und Wahrheit, ein Rückfall gewissermaßen in die Zeiten, in der der Staat die Salbung der Kirche noch als Grundlage hatte und damit das Privileg zur Wahrheit. Damit münden Ricœrs Ausführungen zur Toleranz auf institutioneller Ebene in einem Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit: Einen solchen absolut gerechten im Sinne von absolut neutralen Staat kann es nicht geben, weil kein Staat aus dem Nichts entsteht, sondern immer auf einer kulturellen Vergangenheit aufbaut. Dies ist auch die Erklärung, warum Rick in *Casablanca* schließlich selbstverständlich Gerechtigkeit mit Wahrheit ‚verwechselt‘: Fundiert auf seiner kulturellen Vergangenheit

⁸ Diese aktive Unterstützung ist mit dem zustimmenden Nicken Ricks eindrucksvoll cinematisch inszeniert, vgl. dazu ausführlich Raskin 2017. Raskin weist nach, dass Rick im gesamten Film über Nicken und Kopfschütteln seine Macht in seinem Nachtclub ausübt. Diese performativ-gestische Ebene steht im Gegensatz zu den verbalen Äußerungen Ricks, die ihn als gewissenlosen Zyniker auszuweisen scheinen. Es ist einerseits richtig, wenn Raskin formuliert, dass das Nicken vor der *Marseillaise* „marks Rick’s transition from neutrality to commitment“ (ebd., S. 38, ähnlich Esch 2012, S. 58), aber diese Aussage perspektiviert die inneren Entscheidungen Ricks, und dies mit Wissen des späteren Verlaufs. Ricks Verhalten in der Szene ist aber geprägt von Neutralität mit aktiver Unterstützung der schwächeren Fraktion.

als Freiheitskämpfer erschießt er schließlich den Nazi Major Strasser und verhilft der Widerstandssikone Victor zur Flucht.

Mit dem Hinweis auf die historisch bedingte Unmöglichkeit eines idealen Rechtsstaates leitet Ricœur über auf die kulturelle Ebene der Toleranz. Eine historisch gewachsene Toleranz manifestiert sich hier als konfliktgeladener Konsens:

Aus dem Gleichgewicht zweier Intoleranzen, bei dem jede Seite darauf verzichtet, das verbieten zu lassen, was sich sowieso nicht abwenden läßt, taucht mühsam eine positiv konfliktgeladene Toleranz auf, die in der Anerkennung des Existenzrechts des Gegners besteht und im äußersten Fall in dem ausdrücklichen Willen des kulturellen Zusammenlebens zwischen ‚jenen, die an den Himmel glauben und jenen, die nicht daran glauben‘.⁹

Toleranz und Intoleranz gehen auf kultureller Ebene nicht mit Gerechtigkeit bzw. Ungerechtigkeit eine Symbiose ein, sondern mit zwei anderen Haltungen: Intoleranz entsteht auf Basis missionarischen Eifers, indem die eigene Überzeugung der anderen Seite aufgezwungen werden soll. Toleranz dagegen ist, wie schon auf staatlicher Ebene, der Verzicht auf diesen Zwang. Der Grund für diesen Verzicht ist die Annahme, dass das Festhalten der anderen Seite an ihren Überzeugungen selbst ein freier Akt ist und deswegen des Respektes würdig. Respekt ist damit die Haltung, die auf kultureller Ebene Toleranz hervorbringt, nicht Gerechtigkeit wie auf staatlicher Ebene. Allerdings birgt dieser Respekt vor den Überzeugungen des Anderen und der Verzicht auf missionarischen Eifer auch eine Gefahr, wie Ricœur betont: Die Gefahr, dass sich der Verzicht gegen sich selbst richtet und die eigenen Überzeugungen aushöhlt. In dieser Haltung wird die eigene Überzeugung wie von außen als eine von vielen betrachtet, und Toleranz mutiert zu Gleichgültigkeit.¹⁰ Ricœur definiert als das Nicht-Tolerierbare auf dieser Ebene dasjenige, das den Respekt nicht verdient, weil es selbst auf Respektlosigkeit gründet. Und, so müsste Ricœur konsequenterweise ergänzt werden, das Nicht-Tolerierbare ist auch die Gleichgültigkeit gegenüber fremden wie eigenen Positionen, die Toleranz ebenso verunmöglicht. Diese Gleichgültigkeit, die auf institutioneller Ebene gerade die Grundlage für Toleranz ist, ist auf kultureller Ebene paradoxerweise ihr Ende.

Wieder auf die mikrostrukturelle Welt in *Casablanca* angewendet, machen Ricœurs Ausführungen Ricks Aktionen begreifbar: Was Rick nicht akzeptiert, ist das Intolerante selbst, das sich in Major Strasser manifestiert, der mit der Schlie-

⁹ Ricœur 2000, S. 35.

¹⁰ Vgl. Ricœur, S. 37.

ßung des Nachtclubs jede Möglichkeit einer toleranten Akzeptanz des Anderen verunmöglicht. In diesem Punkt wäre eine tolerante Haltung Ricks, der eigentlich als agnostischer Zyniker eingeführt wird, für das Publikum völlig unerträglich, und folgerichtig erscheint er bei der Erschießung Major Strassers als Held und nicht als Mörder. Kulturelle Toleranz in Form von Respekt für den Anderen ist weder auf politischer noch auf musikalischer Seite zu beobachten, da das Deutsche Reich den Respekt nicht verdient; stattdessen stellt *Casablanca* ein emotionales Paradigma eines respektvollen Umgangs zwischen einander widersprechenden Positionen: die Dreiecksbeziehung zwischen Rick, Ilsa und Victor. Beide Männer respektieren die Freiheitshaltung des jeweils anderen und in gewisser Weise auch den jeweiligen Anspruch auf Ilsa als Ehefrau bzw. Geliebte. Lediglich auf Genderebene hat dieser Respektkonsens seine Grenzen: Ilsa ist letztendlich Medium der Toleranz (im ultimativen Verzichtsakt Ricks, der sie mit Victor ziehen lässt, obwohl er die Transitvisa für sich und Ilsa hätte nutzen können), nicht aber Subjekt; weder Rick noch Victor fragen sie beim endgültigen Entschluss nach ihrer Meinung. Der hohe Respekt Ricks vor dem Mann, der seinem eigenen Glück im Wege steht, manifestiert sich im berühmten Schluss von *Casablanca* paradoxerweise in einem Akt der Respektlosigkeit vor Ilsa, die gegen ihren erklärten Willen ins Flugzeug mit Victor verfrachtet wird.

3. ‚Staat‘, ‚Religion‘, ‚Kirche‘ und Individuum in der deutschen Mandolinszene des 20. und 21. Jahrhunderts

Nach der Darstellung von Ricøers historischem Ansatz und seiner exemplarischen Anwendung auf die auch musikalische Dimension des Films *Casablanca* soll nun – endlich – die Applikation auf den Mikrokosmos der deutschen Mandolinszene erfolgen. Betrachtet man die deutsche Mandolinszene ab etwa den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, dann sind die Vergleichsgrößen zu den Makrokategorien relativ klar: Individuen sind – wenig überraschend – mit den einzelnen Spielerinnen und Spielern vergleichbar; die Rolle des Staates – die politische Verwaltungsinstitution der Mandolinemusik – übernimmt der Bund Deutscher Zupfmusiker (BDZ), eigentlich ein Laienverband, der aber mangels weiterer Ausdifferenzierung auch den schmalen Profibereich jenseits der Musikschule organisiert;¹¹ das Phänomen des Glaubens ist vergleichbar mit dem

¹¹ Bei der Harfe ist die Situation ähnlich, wenngleich komplementär: Der Verband Deutscher Harfenisten (VDH) hat als Berufsverband begonnen, organisiert mittlerweile aber auch den Laienbereich. Der Deutsche Zitherbund (DZB) scheint (nach Aussagen

Phänomen des Musikbegriffs: Was wird von Individuen und Gruppen als gute Musik wahrgenommen? Was wird gern gespielt? Mit welcher Musikrichtung identifiziert sich ein Musiker? Die musikalische Identität ist entsprechend die Vergleichsgröße zur Religion; die Kirche schließlich ist die Institution, die diese Identität organisiert und normiert, die auch für die Ausbildung dieser Identität in professioneller wie (mittelbar) laikaler Hinsicht sorgt. Und auch dafür gibt es ein Pendant im musikalischen Bereich: Die universitären Lehrstühle, die bestimmte Musikbegriffe aktiv prägen und deren Mission organisieren. Im Bereich der Mandoline existiert der Lehrstuhl für Mandoline in Wuppertal als Monopol. Marga Wilden-Hüsgen übernahm 1979 in Wuppertal die erste Dozentur für Mandoline, woraus dann 1992 der weltweit erste Lehrstuhl für Mandoline erwuchs. Mittlerweile kann zwar an einigen weiteren Standorten in Deutschland Mandoline studiert werden, doch der Wuppertaler Lehrstuhl ist in seiner institutionellen Bedeutung nach wie vor einzigartig, und die anderen Dozenturen für Mandoline sind fast durchweg mit Wuppertaler Absolventinnen und Absolventen besetzt. Die Nachfolgerin von Marga Wilden-Hüsgen nach ihrer Emeritierung 2007 ist mit Caterina Lichtenberg ebenfalls eine Wuppertaler Absolventin. Die Einführung des Wuppertaler Lehrstuhls war seinerzeit die Krönung jahrelanger Bemühungen von Seiten des BDZ¹², der damit in engster Verbindung mit dem Lehrstuhl stand und steht.

Setzt man vergleichsweise den musikalischen Mikrokosmos der Mandoline analog zum historischen Makrokosmos, so ergibt sich ein geradezu vormodernes Bild für die Mandolinszene ende des 20. Jahrhunderts: Ein Staat, eine Kirche, ein Gott – ein Verband, ein Lehrstuhl, ein Musikbegriff. Sucht man bei dieser zugegebenermaßen plakativen und holzschnittartigen Skizze nach Toleranz, dann erscheint der Mikrokosmos der Mandoline als historischer Dinosaurier: Strukturell befindet sich die Mandoline noch im 20. Jahrhundert in einem vortoleranten Zustand. Diese – sicherlich provokativ anmutende und schwer erträgliche – Arbeitsthese soll im Folgenden auf drei Ebenen exemplarisch untersucht werden: exemplarisch, aber ausführlich auf Ebene des Staates (sprich: BDZ), cursorisch auf Ebene der Kirche (sprich: Wuppertal) und auf Ebene des Individuums (sprich: Der Spielerinnen und Spieler).

3.1 Toleranz auf ‚staatlicher‘ Ebene: Der BDZ

seiner Onlinepräsenz) von Anfang an eine Laien wie Profis umfassende Zuständigkeit besessen zu haben.

¹² Vgl. Kreidler/Hüsgen 1972, S. 29; Wilden-Hüsgen/Hermans 2003, S. 129.

Wendet man die Ausführungen Ricœrs auf die Mandoline an, so wäre Toleranz auf Verbandsebene der Ausgleich von Ungleichheiten zwischen unterschiedlichen Interessensgruppen, spezifisch der Ausgleich zwischen unterschiedlichen Musikbegriffen. Gerade marginale Musikbegriffe sollten gegenüber dominanten gefördert werden, ohne dass der Verband dabei selbst auf den Inhalt sieht, sprich: ohne einen favorisierten Musikbegriff auf Seiten des Verbandes. Nicht tolerierbar wäre in Umkehrung die Verwechslung von Form und Inhalt, also die Forcierung eines speziellen Musikbegriffs von Seiten des Verbandes.

Wie sich der Zentralverband im 20. Jahrhundert zu Toleranz und Intoleranz in diesem Sinne verhält, kann an den beiden zentralen musikästhetischen Konflikten der Mandoline im 20. Jahrhundert veranschaulicht werden: am Anschlagstreit und am Plektrumstreit¹³. Der Anschlagstreit war eine Auseinandersetzung der 30er bis 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Es ging dabei um die Frage, ob das Tremolo oder der Einzeltonanschlag das grundsätzliche Ausdrucksmittel der Mandoline sei. Verbunden mit diesen beiden Anschlagstechniken waren zwei unterschiedliche Musikbegriffe, einmal, auf Seiten des Tremoloanschlags, ein romantisierender Musikbegriff, der sich exotistisch an einem (im Übrigen sehr deutschen) Italienbild orientierte, und einmal, auf Seiten des Einzeltonanschlags, ein identitärer¹⁴ Musikbegriff, der vor allem die deutsche barocke und klassische Tradition der Mandoline betonte. Der Plektrumstreit war eine Auseinandersetzung der 1980er Jahre. Es ging dabei um die Frage, welches Anschlagsmittel das richtige sei, das traditionelle Schildpattplektrum oder das sog. Rolandplektrum, eine Neuentwicklung aus Kunststoff. Das harte und schmale Schildpattplektrum erzeugt einen direkten, hellen Ton, das weichere und dickere Rolandplektrum erzeugt einen weichen, warmen Ton. Entsprechend ging es um zwei unterschiedliche Musikbegriffe, und neben dem Anschlagmaterial propagierten die Befürworter des neuen Rolandplektrums auch eine neue Anschlagstechnik (Anlegen, Schwung, Kippen und Neigen) und schließlich auch eine neue Bauweise des kompletten Instruments (Stichwort Seifert-Mandoline).

¹³ Ich beziehe mich im Folgenden auf meinen Aufsatz Wagner 2013, in dem beide Auseinandersetzungen ausführlich dargestellt und belegt sind.

¹⁴ Ich verwende den Begriff „identitär“ hier und im Folgenden nicht im engeren Sinne der sog. ‚Neuen Rechten‘, sondern als Dachbegriff von Ausrichtungen, die eine eigene Einheitlichkeit in Abgrenzung zur Andersartigkeit Anderer herzustellen versucht. Die jeweilige Einheitlichkeit (des Eigenen, des Anderen) kann dabei völkisch, rassistisch, kulturell, historisch etc. begründet werden, die zentripetale Wirkung ist jenseits dieser Ausdifferenzierungen identisch.

Nicht die damit verbundenen Auseinandersetzungen selbst sollen nun inhaltlich diskutiert werden¹⁵, sondern vielmehr das Verhalten des Verbandes. Dabei sind im schriftlich überlieferten Diskurs des Verbandes (v.a. im Zentralorgan) Tendenzen zu beobachten, die auf den ersten Blick tolerant (im alltags-sprachlichen Sinne) wirken, bei näherer Betrachtung aber eben nicht Toleranz im Ricœur'schen Sinne befördern. Sie sollen im Folgenden – zunächst zum jüngeren Plektrumstreit – schlaglichtartig beleuchtet werden.

Der Verband bemüht sich nach 1945 darum, Harmonie herzustellen oder doch zumindest zu zeigen. Das ist im Vergleich mit dem allgemeinen Diskurs im Nachkriegsdeutschland wenig überraschend und als Reaktion auf das Trauma des Dritten Reichs mehr als verständlich; signifikant ist aber, dass diese Ausrichtung zumindest im schriftlich greifbaren Diskurs von Vorstand und Schriftleitung des Zentralorgans *Zupfmusik Gitarre* (später *Concertino*) auch in den 80er Jahren kaum modifiziert wird.¹⁶ Zwischenzeitlich sehr bewegte Auseinandersetzungen um den Anschlag mittels Artikeln und Leserbriefen im Zentralorgan 1983 werden nicht forciert, sondern zu einem frühen Zeitpunkt durch einen Appell der Schriftleitung zum Schweigen gebracht; u.a. als Reaktion auf diese Auseinandersetzungen werden 1985 die Rubrik „Zupfmusiker sprechen sich aus“ gestrichen, Leserbriefe erscheinen und noch vereinzelt – wodurch in einer Ära ohne Web 2.0 die grundsätzliche Möglichkeit eines demokratischen Meinungsaustausches mit breiter Öffentlichkeitswirkung verloren geht; die Berichterstattung zum ersten *Trossinger Mandolinensymposium* 1988 in der Verbandszeitschrift weist pauschal auf Auseinandersetzungen um die Mandolinentechnik hin, ohne diese inhaltlich auszuführen.¹⁷

¹⁵ Ich verweise nochmals auf die ausführliche Darstellung in Wagner 2013.

¹⁶ In der Diskussion des Vortrags, der diesem Aufsatz zugrunde liegt, wurde von Zeitzeugen sicherlich zurecht eingewendet, dass der mündliche Diskurs ‚hinter den Kulissen‘ keineswegs von der im Folgenden skizzierten Harmoniebedürftigkeit geprägt war oder eine Unterstützung einer bestimmten Spielweise zuungunsten alternativer Spielweisen die gültige Maxime gewesen wäre. Auch seien entsprechende kritische Haltungen „zwischen den Zeilen“ etwa der Magazineditorials herauslesbar. Hierbei ist zu betonen, dass es mir auf Basis des überlieferten schriftlichen Diskurses keineswegs möglich ist, persönliche Haltungen herauszuarbeiten (und ein Lesen ‚zwischen den Zeilen‘ ist ohne Kenntnis dieser Haltungen unmöglich). Doch ist es möglich, ein öffentlich wirksames (Sprach-)Handeln v.a. der Verbandsleitung abzuleiten, das in Folge äußerst wirkmächtig geworden ist.

¹⁷ Ausführlich zu diesen Prozessen vgl. Wagner 2013, S. 26-35.

So verständlich dieses Vorgehen für einen Laienverband auch ist, der primär an Zusammenhalt und nicht an kritischer Diskussion interessiert ist: Es verhindert Toleranz, auch wenn es auf musikpolitischer Ebene paradoxerweise Toleranz in einem alltagssprachlichen Sinne vortäuscht. Für ein tolerantes Gegeneinander (und mit der Zeit vielleicht sogar Miteinander) der unterschiedlichen Musikbegriffe, für die der Verband als Dach fungiert, müssten die Unterschiede klar benannt werden, es müsste aktiv dafür Sorge getragen werden, dass eine Auseinandersetzung stattfindet und dass gerade die nicht dominante Seite dafür Raum erhält.

Ein Leserbrief von Sebastian Weber in der Nachbereitung des *Deutschen Zupfertreffs 1986* in Schweinfurt belegt eindrücklich, dass die Harmoniebemühungen des Verbandes und der Schriftleitung weder tatsächliche Harmonie erzeugten, noch im Sinne einer toleranten, demokratischen Meinungsfindung willkommen war:

Es ist Ärger, der mich veranlaßt, Ihnen diesen Leserbrief zuzusenden, Ärger über die, meiner Ansicht nach, unbefriedigende Berichterstattung vom ‚Deutschen Zupfertreff 1986‘ in Schweinfurt. Eine Artikelserie über eine solche Veranstaltung dient, so denke ich, einerseits dazu, Lesern Ihrer Zeitschrift zu vermitteln, was in Schweinfurt geboten war und Zupfertreffteilnehmern Gehörtes und Gesehenes in Erinnerung zu rufen (Berichte), andererseits Fragen, die sich im Umfeld einer solchen Begegnung auftun, kritisch zu beleuchten (Kommentare). Warum ist es nicht möglich, diese beiden Aspekte klar voneinander zu trennen? Es erleichterte mir als Leser sehr die Lektüre solcher Artikel, wenn sie entsprechend gekennzeichnet wären. Zu Bericht und Kommentar nun im Einzelnen: Ich empfinde es als Zumutung, ‚Berichte‘ zu lesen, bei denen ich keine Verfasserangabe gebraucht hätte, um zu wissen, welcher zupfdogmatischen Richtung der Verfasser angehört. Beispiel: Marga Wilden-Hüsgens Kommentar zu Masayuki Kawaguchi: ‚Er ließ eine interessante Interpretation hören, die jedoch immer wieder durch unsaubere Tongebung gestört wurde‘. Im Klartext: Mit einem Rolandplektrum hätte es nicht geklappt. Im Gegenzug kann man bei Frau Tonke als Bewertung des Bayerischen Landes-zupforchesters Lesen: ‚In der Suite a-Moll mischte sich der Orchesterklang sehr gut mit Chembalo und Flöte, obwohl mir von Zeit zu Zeit ein kräftiger Orchesterklang fehlte‘, was mit Schildpatplättchen besser möglich gewesen wäre, ist zu ergänzen. Auch die Kommentare strotzen von Seitenhieben. Alles, was zur Zeit Zupferseelen besonders zu bewegen hat, wird mehr oder weniger undeutlich verhandelt: Plättchenfrage; was ist Zupfmusik mit Anspruch auf Gültigkeit; Transkriptionen ja oder nein; was ist Neue Musik usw. Warum läßt eine Zeitschrift wie die Ihre eine offene Diskussion über solche Fragen nicht zu? Ich erinnere mich an das abrupte Ende der Auseinandersetzungen im Anschluß an das Zupfmusikfest 1982 oder die recht hilflose Beendigung der Artikelserien zur Neuen Musik nach dem Zupfmusikfest Berlin. Ich plädiere daher für folgendes: Etwas weniger Hofberichterstattung und dafür

etwas häufigere, und vor allen Dingen kontinuierliche Auseinandersetzung mit zupfpolitischen Problemstellungen. Offene, auch einseitige, unausgewogene ‚Kommentare‘; das regt Diskussion an und sorgt für Leben. Möglichst objektive, unkommentierte Berichte. Klare Kennzeichnung im Heft, eventuell in Form von Rubriken, wie sie ja für Veranstaltungen, neue Noten etc. schon vorhanden sind.¹⁸

Webers Leserbrief ist hier zur Gänze zitiert, weil er ausnahmsweise die widerstreitenden Positionen und ihre Vertreter deutlich benennt und ohne Anspielungen auskommt und zugleich die übliche Praxis der Meinungsmache über Anspielungen kritisiert. Mit den makrostrukturellen Begrifflichkeiten Ricœrs reformuliert, fordert Weber hier nichts weniger als die Trennung von Staat und Kirche(n): In einer funktionalen Differenzierung soll auf der einen Seite neutrale Berichterstattung des Verbandes stattfinden (passive Toleranz des ‚Staates‘), auf der anderen Seite sollen deutliche Meinungsäußerungen jeder „zupf-dogmatischen Richtung“ regelmäßig und dauerhaft präsentiert werden (aktive Toleranz des ‚Staates‘) – Gerechtigkeit als Gleichheit vor dem Gesetz einerseits und als ausgewogene Verteilung der Ressourcen andererseits. Bezeichnenderweise aber ist die Reaktion der Schriftleitung auch hier wieder der Abbruch der Auseinandersetzungen: In einer „redaktionellen Schlussbemerkung“ unter u.a. dem Leserbrief Webers erklärt die Schriftleitung „die Berichterstattung zum Schweinfurter Zupftreff 1986 [als] abgeschlossen“.¹⁹

Der Leserbrief Webers ist damit auch ein Hinweis darauf, dass die diskursive Praxis des Verbandes – anders als sein Diskurs – keineswegs von einer Harmonisierung unterschiedlicher Musikbegriffe geprägt ist: Im Plektrumstreit positioniert sich der Verband auf der Seite der dominanten Fraktion um Marga Wilden-Hüsgen, der späteren Lehrstuhlinhaberin der Professur für Mandoline in Wuppertal. Offensichtlich wird dies im ersten Trossinger Mandolinensymposium von 1988, das vom BDZ veranstaltet wurde, nicht zuletzt, um die 1983/1984 aufgebrochenen Fragen zu klären. Eigentlich erfüllt der Verband damit genau seine Aufgabe im Sinne der Toleranz: die unterschiedlichen Musikbegriffe (die unterschiedlichen Glaubensdenominationen) miteinander ins Gespräch zu bringen, unterschiedliche Meinungen zu ermöglichen, ohne dabei selbst eine Meinung zu präferieren. Entsprechend berichtet auch die Vereinschronik rückschauend über das Symposium ganz im Zeichen kritischer und respektvoller Toleranz:

¹⁸ Weber, Sebastian in ZUPFMUSIKmagazin 1/1987, S. 14.

¹⁹ O.A. in ZUPFMUSIKmagazin 1/1987, S. 15.

In der Zeit vom 21. bis 26. Juni 1988 konnte der BDZ in Zusammenarbeit mit der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung das von Rolf Fritsch organisatorisch betreute ‚1. Internationale Mandolinen-Symposium‘ in Trossingen durchführen. Über 100 Fachleute aus dem In- und Ausland, darunter auch erstmals Gerhard Ebert und Erhard Fietz aus Ostdeutschland, erörterten in Referaten und Arbeitskreisen aktuelle Fragen des Instrumentes, seiner Geschichte, Spieltechnik, Tonbildung, Literatur, Unterrichtsmethodik und seiner Bedeutung in der Gegenwart. Es wurden auch kontroverse Fragen unter neuen Aspekten der wissenschaftlichen Forschung diskutiert.²⁰

Auch wenn im letzten Satz wieder die bereits problematisierte Inhaltsleere bzw. Undeutlichkeit auffällt (es folgen keinerlei Hinweise auf die kontroversen Positionen, die sich hinter dem schon harmonisierten Ausdruck ‚kontroverse Fragen‘ verbergen):²¹ Auf diskursiver Ebene könnte man hier von einer vorbildlichen Verwaltung der Verantwortung zur Toleranz seitens des BDZ sprechen. In der diskursiven Praxis freilich sieht es so aus, dass es zu Spieltechnik und Tonbildung der Mandoline – als zu dem virulenten, kontrovers diskutierten Thema der 80er Jahre schlechthin – zwei Vorträge gibt, für die beide Marga Wilden-Hüsgen verantwortlich zeichnet.²²

Ein schillerndes und vielsagendes Diskursdokument ist ein Kommentar bzw. Bericht zum Symposium, das von der „Redaktion in Zusammenarbeit mit Gisela Schmitt“²³ in der Verbandszeitschrift 1989 abgedruckt wird: Einerseits kritisiert der Artikel zum Teil offen die diskursive Praxis, wie die „kontro-

²⁰ Grambow 1993, S. 152.

²¹ Gleiches gilt für den Bericht zum Symposium in der Verbandszeitschrift, die diesen Satz identisch aufführt, vgl. o.A. 1988, S. 94.

²² Vgl. Wilden-Hüsgen 1989. Dieser auch schriftlich dokumentierte Vortrag trägt den Titel *Die Instrumentaltechniken der Mandoline anhand der Mandolinenschulen des 18., 19. und 20. Jhdts.* und behandelt auf den ersten Blick unscheinbar auch Aspekte der Klangästhetik. Wilden-Hüsgen folgt auch hier ihrem probaten Ansatz, die eigene, aktuelle Lehre in der Instrumentalgeschichte zu verankern und eigene musikästhetische Positionen nicht als eine Frage des Geschmacks, sondern der historischen Wahrheit zu erklären. So schreibt sie im Zuge der Skizzierung der romantischen Schulen (also der Zeit, die fest mit Tremolotechnik und Schildpattplektrum verknüpft ist und damit eigentlich den musikästhetischen Konterpart zum von Wilden-Hüsgen 1988 verfolgten Klangparadigma darstellt): „Alle Autoren empfehlen als Anschlagsmittel ein Plektrum aus Schildpatt. Übereinstimmender Hinweis: keine dünnen Plektren benutzen, die geben keinen lauten, geräuschfreien Ton“ (ebd., S. 59). Darüber hinaus spricht Wilden-Hüsgen auch am zweiten Tag des Symposiums dezidiert zur Tonbildung auf der Mandoline (vgl. Schmitt 1989, S. 24), ohne dass sich dieser zweite Vortrag schriftlich niederschlagen würde.

²³ Schmitt 1989, S. 25.

verse[n] Fragen unter neuen Aspekten der wissenschaftlichen Forschung“ auf dem Symposium diskutiert wurden; andererseits aber ist der Artikel paradoxerweise selbst stark geprägt von dem Bemühen um Harmonie und höchstens impliziter Kritik. Schmitt setzt ein mit der Betonung der Notwendigkeit eines kritischen Austausches:

Die hohe Teilnehmerzahl [...] bewies, wie sehr ein Meinungs- und Erfahrungsaustausch zu grundlegenden Fragestellungen der Mandolinistik gesucht wurde. Kein Wunder, denn in den vergangenen 20 Jahren hat sich in der Zupfmusikszene einiges bewegt, ohne daß Gelegenheit bestand, die Anhänger der verschiedenen Strömungen zur sach- und fachbezogenen Auseinandersetzung zusammenzuführen. Wer diese Hoffnung nun für Trossingen hatte, wurde allerdings enttäuscht. Nur in Ansätzen kam eine wirkliche Diskussion zustande, zu vollgepackt war das Tagungsprogramm; die für einen Gedankenaustausch erforderliche Zeit gab der Tagesablauf nicht her. Zu gering war aber auch die mitgebrachte Dialogfähigkeit und -bereitschaft. Schade!²⁴

Dieses Plädoyer für einen offenen Meinungsaustausch wird freilich wenig später *ad absurdum* geführt, wenn Schmitt/die Redaktion über Wilden-Hüsgens Referat berichtet:

Marga Wilden-Hüsgen führte die historische Betrachtung der Mandoline fort und stellte die Lehrwerke für Mandoline und die Entwicklung der Spieltechnik vom 18. Jahrhundert bis heute vor. Ein wichtiger Punkt dabei war die Entwicklung des ‚Tremolo‘ als durchgehende Spielmanier, das nach gängiger Meinung Ende des 19. Jahrhunderts in Anlehnung an die großen Melodiebögen der romantischen Musik entstanden sein soll. An dieser These scheinen allerdings Zweifel angebracht.²⁵

Wer zweifelt hier aus welchen Gründen an wessen Meinung? Hatte Wilden-Hüsgen die „gängige[] Meinung“ referiert – dafür sprechen ihre äußerst knappen schriftlichen Ausführungen: „Alle Schulen zeigen in etwa das gleiche Bild: Hauptspieltechnik ist das Tremolo [...], welches dem Strich der Geige nahekommt“²⁶ – oder selbst kritisiert? War die Kritik Gisela Schmitts ursprünglich vielleicht deutlicher, wurde aber von „Der Redaktion“ verundeutlicht? In jedem Fall passt der Abschnitt (wie auch die verunklarte Verfasserschaft) genau zu Webers Kritik, keine klare Trennung zwischen Bericht und Kritik zu vollziehen. Eine zumindest innere Harmonie stellt dagegen der Kommentar zum Konzert Florentino Calvos her, wenn Schmitt/die Redaktion kritisiert, dass „Calvos

²⁴ Schmitt 1989, S. 24.

²⁵ Schmitt 1989, S. 24.

²⁶ Wilden-Hüsgen 1989, S. 58.

Tongebung, durch Plektrum und Saiten bedingt, nicht den deutschen Hörgewohnheiten und Idealen²⁷ entsprach. Hier wird – in direktem Widerspruch zur Einleitung! – eine deutsche Einhelligkeit behauptet, die 1988 ja gerade nicht gegeben war, und eine Auseinandersetzung mit dieser alternativen Tonästhetik wird in der emphatischen Behauptung dieser Einhelligkeit („deutsche[] Ideale[]“) verunmöglicht. Noch irritierender ist der Abschnitt zu Wilden-Hüsgens (später nicht verschriftlichtem) Referat zur Tonbildung:

Am Freitagmorgen sprachen Marga Wilden-Hüsgen und Günther Siegarth über die Tonbildung auf der Mandoline. Dabei ging es einmal um die verschiedenen Materialien der Plektren mit dem Fazit, daß es zwar klangliche Unterschiede gibt, und für bestimmte Musik ein bestimmtes Plektrum ideal sei, daß aber – fernab von jedem Dogmatismus – ein guter Spieler fähig ist, mit jedem ‚Gerät‘ – von Federkiel, Kirschbaumrinde über Schildpatt bis Nylonplektrum – sein Instrument zum Klingen zu bringen. In diesem Zusammenhang ist zu bedauern, daß es den Veranstaltern nicht wie vorgesehen gelungen ist, die Klangcharakteristik der Mandoline bei Verwendung verschiedener Plektrum-Materialien durch eine experimentelle Versuchreihe zu verifizieren. Daß vor diesem Hintergrund auch die von Marga Wilden-Hüsgen dargestellten akustischen Eigenschaften der Mandoline aus Zeitgründen nicht im Kreise der anwesenden Instrumentenbauer zur Diskussion gestellt wurden, hat manchen Teilnehmer enttäuscht.²⁸

Der Abschnitt setzt ein mit dem emphatischen Ausrufen eines toleranten Miteinander „fernab von jedem Dogmatismus“, nur um in der zweiten Hälfte zu kritisieren, dass auf dem Symposium offenbar jede Grundlage fehlte, um sich darüber auszutauschen, was genau unter „zum Klingen [...] bringen“ zu verstehen sei. Genau in dieser so lyrischen wie unklaren Begrifflichkeit liegt nämlich das Problem, das die Mitglieder des Verbandes bereits über Jahre hinweg bewegte: Welche Klangvorstellung ist das Maß, das angesetzt wird um zu entscheiden, ob ein Spieler sein Instrument ‚zum Klingen bringt‘? Darüber wurde im Rahmen des Plektrumstreits heftig diskutiert, und diese Diskussion wurde im Symposium nicht nur nicht geführt, sondern offenbar darüber hinaus als beendet erklärt (und dies sowohl von Seiten der Hauptvertreterin einer ‚zupfdogmatischen Richtung‘ als auch von Seiten ‚der Redaktion‘).

Die *Standpunkte zum 1. Internationalen Mandolinen-Symposium* von Gisela Schmitt und der Redaktion sind ein Paradigma für die Vermischung von neutralem Bericht und kritischer Meinung, von ‚Staat‘ und ‚Kirche‘. In Bezug auf Toleranz ist diese Durchmischung höchst problematisch, da so von Verbands-

²⁷ Schmitt 1989, S. 24.

²⁸ Schmitt 1989, S. 25.

seite weder eine passive Toleranz (Neutralität) noch eine aktive Toleranz (gleiche Zuteilung von Ressourcen an widerstreitende Gruppierungen) ausgeübt werden kann. Zugleich ist der Artikel ein Paradigma für das Auseinanderdriften von Diskurs (die emphatische Behauptung von Toleranz) und diskursiven Praxis (die Verhinderung von Toleranz) der Verbandsleitung. Der Diskurs beschwört angesichts der aktuellen Auseinandersetzungen eine von Toleranz gekennzeichnete demokratische Meinungsbildung, die von der diskursiven Praxis verhindert wird. So klingt es freilich tolerant, wenn Schmitt / die Redaktion abschließend formulieren: „Gerade jetzt heißt es, den Meinungsaustausch und die Auseinandersetzung mit kontroversen Standpunkten zu fördern“²⁹, doch gerinnt dieser Appell angesichts der Folgekonferenz, dem 2. *Internationalen Mandolinen-Symposium* von 1992, zur bloßen Rhetorik: Marga Wilden-Hüsgen spricht in zwei (von insgesamt sieben) Vorträgen über Technik und Klangästhetik der Mandoline³⁰, wobei sie „Anschlaggeräusche durch Benutzen dünner Plektronen“ pauschal als Aspekt brandmarkt, der „eine ästhetisch schöne und edle Tonbildung zunichte machen“³¹ kann. Und da Eveline Tonke – zuvor eine prominente Vertreterin der Gegenseite – mit ihrem Beitrag *Technik und Haltung der Neapolitanischen Mandoline* nurmehr als deutlich untergeordnetes Koreferat zu Wilden-Hüsgens Aufsatz fungiert³², ist der Gegendiskurs mit dem 2. Mandolinen-Symposium endgültig stummgestellt. Auf dieser Basis kann freilich im offiziellen Symposiumsbericht von Marlo Strauß – 1992 ebenfalls bereits Dozent in Wuppertal – die Plektrumfrage als nun endgültig beendete Auseinandersetzung einer intoleranten Vergangenheit erklärt und zugleich die Gegenwart als harmonisches Miteinander ausgerufen werden:

Auch die leidige Plättchenfrage wurde angesprochen. Glücklicherweise sind die Zeiten der ‚Grabenkriege‘, ob Schildpatt oder Nylon verwendet werden sollte, endgültig vorbei. Der gute Ton ist mehr eine Frage der durch die Anschlagsart bedingten Tonbildung. Die Art, das Plättchen zu neigen, zu kippen und zu führen und der Anschlag aus dem Handgelenk sind von primärer Bedeutung.³³

²⁹ Schmitt 1989, S. 25.

³⁰ Vgl. Wilden-Hüsgen 1994b und 1994a.

³¹ Wilden-Hüsgen 1994a, S. 25.

³² Vgl. dazu die drei einzigen Fußnoten in der eineinhalbseitigen Druckfassung des Beitrags: „1. Kooreferat [sic] zum Beitrag von Marga Wilden-Hüsgen. 2. Material vgl. ebd. 3. Spieltechniken vgl. den Beitrag von Marga Wilden-Hüsgen“ (Tonke 1994, S. 27f.).

³³ Strauß 1994, S. 62, ebenfalls abgedruckt im Zupfmusik-Magazin.

Die Formulierung täuscht darüber hinweg, dass mit der Frage nach dem Material des Plektrums auch eine komplexe Tonästhetik verbunden war, die die Anschlagsweise mit einschloss – Technik und Material bedingen sich gegenseitig. Und mit Neigen und Kippen des Plektrums und dem Anschlag aus dem Handgelenk fasst Strauß nochmals die zentralen Aspekte der Anschlagslehre Wilden-Hüsgens zusammen und setzt sie absolut. In der Tat sind 1992 die ‚Grabenkämpfe‘ vorbei, denn der Krieg ist entschieden (eine vielleicht unfreiwillige Pointe der im Plural katachretischen Formulierung „Grabenkriege“).

Die diskursive Praxis des Verbandes ist etwas rätselhaft, wenn man bedenkt, dass die Diskussionen um den Plektrumstreit auch durch die Verbandsleitung gingen und die Funktionäre des BDZ keineswegs einhellige Anhänger der Fraktion um Marga Wilden-Hüsgen waren. Darauf machte nicht zuletzt die Diskussion des Vortrags aufmerksam, der diesem Aufsatz zugrunde liegt. Freilich sind die kritischen Stimmen zum Ansatz von Wilden-Hüsgen aus Reihen der BDZ-Führung schriftlich nicht greifbar und Teil eines spezialdiskursiven Expertenwissens, das durch den Hang der Verbandsleitung zur Harmonisierung (s.o.) nur in persönlichen Erinnerungen bewahrt ist und mit diesen allmählich verloren geht. Vor diesem Hintergrund wäre die Erklärung zu einfach, dass der Verband beim Plektrumstreit einfach inhaltlich Gerechtigkeit und Wahrheit verwechselt, dass er also insofern die Toleranz verletzt, indem er eine eigene Wahrheit gegen anderslautende Wahrheiten bestimmter Gruppierungen durchsetzt – und doch ist scheinbar genau das der Fall.

Klarheit verspricht ein Blick in die Geschichte des Verbandes, denn auch hier ist die Verletzung von Toleranz aus der Kulturgeschichte heraus erklärbar – wenn auch nicht unbedingt auf musikalisch-inhaltlicher Ebene, wie zu zeigen sein wird.

Die historisch-kulturellen Ursprünge des BDZ liegen keineswegs in einer Identität als demokratischer Verwalter einer musikkulturellen Vielfalt, wie die Analogie zu einem modernen Rechtsstaat im Zeichen der Toleranz nahe legen würde; vielmehr wurde seine Vorläufergesellschaft als *Deutscher Mandolinisten- und Gitarristenbund* (DMGB) 1919/20 als zentripetale, identitär-völkische Bewegung gegründet. Deutlich wird dies im Gründungsaufruf von Johannes Naumann:

[S]chart euch alle um eure geistigen Führer. Wie das deutsche Volk der Welt zeigen wird, daß es im innersten seines Wesens trotz aller Schicksalsschläge ungebrochen und stark geblieben ist und der staunenden Umwelt noch zeigen wird, was Deutschland ist, so werden auch wir zu unserer eigenen Freude und Ehre einen Friedensbau errichten, einen monumentalen Tempel mit dem Allerheiligsten unserer Kunst, zu

welchem die Brüder wallen werden, wenn jeweils der Ruf an sie erschallt. Dieser monumentale Tempel ist der neue große Bund, seine Eingeweihten und Priester sind unsere Künstler, die Gläubigen das einige Volk der Mandolinisten und Gitaristen in ihren Gemeinschaften mit den Führern und Dirigenten, die Einzelmitglieder die Pilger, die liebevoll Aufnahme finden.³⁴

Dass Zitat belegt eindrücklich, dass die hier vorgeschlagene Perspektivierung des Zentralverbandes als Staat bzw. als Kirche mehr ist als eine bloße Metapher: Der DMGB soll ein Paradigma des Deutschtums werden, der seinen Musikbegriff emphatisch als Glaubensdenomination begreift. Der zentripetale, vereinheitlichende Charakter dieses Entwurfs zeigt sich in seiner räumlichen Dimension: Der Verband ist der Tempel im Zentrum, zu dem die Mitglieder als Pilger wallen. Und analog zur katholischen Ausprägung des Christentums ist diese „Religion“ streng hierarchisch ausdifferenziert: Der Verband selbst besitzt mit dem „Allerheiligsten“ den alleinigen Zugang zur Wahrheit, „unsere Künstler“ fungieren als die Eingeweihten und Priester, „das einige Volk“ ist verwaltet in Gemeinden, denen jeweils die ‚Führer‘ und Dirigenten vorstehen, die Einzelmitglieder sind auf der Stufe wahrheitssuchender Pilger eingeordnet. In seinem Ursprung als DMGB ist der BDZ eine monotheistische Kirche mit dem Anspruch, alleinige Staatsreligion zu werden.

Die Realität freilich sieht anders aus: Die Wandervogelbewegung stellt die Mandoline in den Dienst eines dezidiert antibürgerlich ausgerichteten Musikbegriff und liefert sich untereinander in der Form von ‚Wettstreitvereinen‘ musikalische Schlachten,³⁵ das erblühende deutsche Kabarett in der Tradition Brechts und Wedekinds propagiert in seinem Musikbegriff ein gezielt niedriges Stilniveau in Abgrenzung von romantischer Gigantomanie,³⁶ und ‚wilde‘ Vereine sperren sich grundsätzlich gegen eine Zentralisierung.³⁷ Vor diesem Hintergrund muss der DMGB für seinen Glauben kämpfen und fungiert keineswegs als die emphatisch ausgerufene Staatskirche. 1923 spaltet sich der proletarisch-kommunistisch ausgerichtete *Deutsche Arbeiter-Mandolinistenbund* (DAMB) ab, da weite Teile des angeblich politisch neutralen Dachverbandes DMGB dessen bürgerlich-monarchistischer Ausrichtung nicht mehr mitzutragen bereit sind.³⁸

³⁴ Chronik der Volksmusik, 1, Jahrgang, 15. Oktober 1919, Nr. 10, S. 1, zitiert nach Hanke 1993, S. 59.

³⁵ Vgl. Henke 1993, S. 38-44; Tautz 2010, S. 77.

³⁶ Vgl. Henke 1993, S. 45-51.

³⁷ Vgl. Tautz 2010, S. 77.

³⁸ Vgl. Tautz 2010, S. 75; Henke 1993, S. 85-97.

Signifikant für die zentripetale, bürgerlich-monarchistische, identitäre Ausprägung des DMGB ist der Anschlagstreit: Gegen den über die Vereinsgrenzen hinaus allgemein verbreiteten Musikbegriff der italophilen Tremoloromantik forcieren wenige Funktionäre des DMGB – allen voran Konrad Wölki und Theodor Ritter – einen identitären Musikbegriff, der mit dem Anschlag als grundsätzliche Anschlagstechnik verbunden ist.³⁹ Der Verband verordnet von oben eine bildungsbürgerlich ausgerichtete, identitäre Musik, die einheitlich und flächendeckend von den Vereinsorchestern umgesetzt werden soll – oder andersherum ausgedrückt: Die ‚Pilger‘ sollen mit tatkräftiger Hilfe ihrer ‚Führer‘ und inspiriert durch die ‚Eingeweihten‘ Zugang zum ‚Allerheiligsten‘ finden. DAMB und DMGB werden 1933 aufgelöst, die Zupfmusik wird der Reichsmusikkammer unterstellt, wobei die Funktionäre des DMGB weiterhin die zentralen Ämter bekleiden und der identitäre Musikbegriff stark nationalistisch forciert wird. Nach dem Krieg gründet sich 1947 ein *Deutscher Allgemeiner Mandolinisten Bund* neu (mit weitgehender Identität der Musikfunktionäre, die bereits im DMGB und unter der Reichsmusikkammer federführend waren), der dann 1963 zum BDZ wird. Und im Verbandsorgan des neu gegründeten Dachverbandes bemüht sich die Führung – allen voran Konrad Wölki – jede Verbindung des mit dem Einzeltonanschlag verbundenen identitären Musikbegriffs mit dem III. Reich zu leugnen und gleichzeitig diese mit dem Einzeltonanschlag verbundene Musik als richtige, gute Musik den Vereinsorchestern zu empfehlen.⁴⁰

Als Fazit dieses kulturhistorischen Abrisses ist festzuhalten: Nach dem III. Reich ist die ehemalige ‚Kirche‘ DMGB plötzlich ein konkurrenzloser Dachverband, was mit dem Durchsetzen eines Musikbegriffs auf Kosten mehrerer anderer, vor allem aber der italophilen Tremoloromantik, einhergeht. Der Verband fungiert dabei nicht als demokratischer Verwalter einer Vielfalt, sondern als zentripetal-oligarchischer Vereinheitlicher dieser nach wie vor (und auch heute noch) existenten Vielfalt.

Mit zunehmender Demokratisierung in den 60er Jahren kann der BDZ als Dachverband und gleichsam demokratischer ‚Staat‘ freilich nicht mehr als ‚Kirche‘ fungieren – weshalb er sich seine eigene ‚Kirche‘ schafft: Die eine Dozentur, später den einen Lehrstuhl für Mandoline in Wuppertal. Diese Rolle als ausgelagerte ‚Kirche‘ für den ‚Staat‘ BDZ bringt ein Zitat Herbert Balzers anlässlich der Gründung der Wuppertaler Dozentur aus dem Jahr 1982 auf den

³⁹ Vgl. dazu ausführlich Wagner 2013.

⁴⁰ Vgl. dazu Wagner 2013, in Hinsicht auf die Rolle Wölkis v.a. Wagner 2015.

Punkt, das in seiner Diktion problemlos in die Zwischenkriegszeit passen würde:

Nun sind wir wer! Es gibt eine Hochschulausbildung für Mandoline. [...] So ändern sich die Zeiten: 60 Jahre Mandoline in deutschen Händen, und kein Italiener kennt sie wieder. Wer als Verein oder als Spieler die Entwicklung nicht nachvollziehen konnte oder wollte, blieb auf der Strecke oder ging in die innere Emigration.⁴¹

Während hier der intolerante Ausgang des Abschlagstreits und der identitäre Musikbegriff mit äußerst aussagekräftigem Vokabular gefeiert wird, läuft parallel dazu der Plektrumstreit zur Hochform auf, bei dem Wuppertal seine Funktion als die eine Kirche nachhaltig erfüllt: Der (eben etabliert werdende) ‚Mandolinen-Papst‘ spricht *ex cathedra*, und – nicht zuletzt mit tatkräftiger Unterstützung des ‚Staates‘ BDZ in Form der oben beschriebenen harmoniebehauptenden ‚Hofberichterstattung‘ – wird der ‚Glaube‘ im Land dogmatisch vereinheitlicht. Mit der Gründung des Wuppertaler Lehrstuhls hat sich der Mikrokosmos der Mandoline zwar in ‚Staat‘ und ‚Kirche‘ ausdifferenziert, doch von einer Trennung von Staat und Kirche – die historische Voraussetzung von Toleranz – kann keine Rede sein. Innerhalb der deutschen Mandolinenszene ist diese Monopolisierung des Musikbegriffs so gewohnt, dass man verlernt hat, sich über ihre Unwahrscheinlichkeit zu wundern: Eine professionell ausgebildete Form der Instrumentaltechnik und damit verbunden ein signifikanter Musikbegriff bestimmt Ende des 20. Jahrhunderts wie selbstverständlich und einheitlich den gesamten Laienbereich; ein Lehrstuhl wird wie selbstverständlich als Maßstab für eine einheitliche Identität des gesamten Laienverbandes begriffen – mit dieser Struktur entsteht ein historischer Dinosaurier: Ein Staat, eine Kirche, ein Gott – der BDZ hatte offenbar auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wenig Interesse, seine monarchistischen Wurzeln mit Toleranz zu düngen.

Nicht schriftlich, aber mündlich melden sich immer wieder Zeitzeugen, die nahe legen, dass der Musikbegriff, der sich mit der ‚Kirche‘ Wuppertal durchsetzte, nicht unbedingt dem musikalischen Glauben aller BDZ-Funktionäre entsprach. Der schriftlich greifbare Diskurs vor 1992 spricht dafür. Wenn dem so ist, liegt im Verhalten des BDZ nicht schlicht eine Verwechslung von Gerechtigkeit und Wahrheit auf musikalischer Ebene vor. Hier – auf kultureller Ebene des Musikbegriffs – wäre dem BDZ der 1990er Jahren eher vorzuhalten, sich einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber eigener Überzeugungen schuldig gemacht zu haben (ein im Sinne der Toleranz freilich ebenfalls nicht-tolerierba-

⁴¹ Balzer 1982, S. 136.

res Verhalten, s.o.). Auf struktureller Ebene aber läge durchaus eine Verwechslung von Gerechtigkeit und Wahrheit vor: In seinem Verhalten der 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts bleibt der Verein seiner Tradition treu, eine einheitliche, zentripetale Lehre durchzusetzen. Über deren Inhalt kann zwar zwischenzeitig gestritten werden, doch letztendlich erscheint die Form – die Einheitlichkeit der identitätsstiftenden Lehre – wichtiger zu sein als der Inhalt. Im Sinne demokratischer Toleranz ist das – mit Ricœur – nicht tolerierbar bzw. – historisch eingeordnet – ein vortoleranter Zustand.

3.2 Toleranz auf ‚kirchlicher‘ Ebene: Wuppertal

Nach dem ‚Staat‘ BDZ soll nun auch die ‚Kirche‘ Wuppertal hinsichtlich Toleranzphänomene untersucht werden. Der Wuppertaler Lehrstuhl erfuhr seit seiner Gründung in enger Verbindung mit dem BDZ bereits zwei Ausprägungen: 1992 bis 2007 mit Prof. Marga Wilden-Hüsgen und 2007 bis heute mit Prof. Caterina Lichtenberg. Um beide Ausprägungen holzschnittartig zu differenzieren: Wilden-Hüsgen leitet den Lehrstuhl identitär-zentripetal (das Wuppertaler Mandolinenspiel ist das historisch richtige, die rezente französische und italienische Spielweisen missinterpretieren die eigene Tradition), Lichtenberg heuristisch-zentrifugal (die deutsche Spielweise der Mandoline ist eine Möglichkeit neben vielen kulturellen Ausprägungen weltweit). Diese Wellenbewegungen sind historisch notwendig, ebenso wie der Beginn mit einer eher identitär-zentripetalen Ausprägung mit emphatischen, absoluten Wahrheitsanspruch historisch notwendig ist. An den historischen Ausprägungen des Wuppertaler Lehrstuhls können – ungeachtet ihrer Inhalte – hinsichtlich des Themas Toleranz überhaupt keine Kritik geübt werden, da damit eine Verwechslung der Ebenen und eine systemische Überforderung Wuppertals einherginge.

Freilich könnte man behaupten, dass Wuppertal unter Wilden-Hüsgen intolerant hinsichtlich des dort propagierten Musikbegriffs war, während es unter Lichtenberg toleranter wurde, da beispielsweise Bluegrass und europäische Mandolinentraditionen positiv einbezogen wurden, ohne sie zu assimilieren.⁴² Diese Bewertung würde aber bedeuten, den Wuppertaler Lehrstuhl selbst als ‚Staat‘ zu begreifen, dessen Toleranz durch Gerechtigkeit und Neutralität gemessen werden könnte. Würde man aber auf kultureller Ebene Gerechtigkeit und Neutralität einfordern, dann drohte Gleichgültigkeit: Eine Kirche kann nicht neutral sein und ihren Wahrheitsanspruch gerecht auf eigene und andere

⁴² Tendenziell habe ich das an anderer Stelle selbst so dargestellt, vgl. Wagner 2013, S. 40f.

Ansichten verteilen. Sie muss eine abgrenzbare Identität und eine bestimmbare Wahrheit haben – erst auf dieser Basis ist eine tolerante, respektvolle Auseinandersetzung mit anderen Ansichten erst möglich.

In Deutschland aber ist seit 1992 die Situation, dass nur eine ‚Kirche‘ existiert: Es gibt nur einen Lehrstuhl für Mandoline, da nur dieser eine Lehrstuhl im Interesse des Verbandes stand und die Gründung weiterer Lehrstühle auf gleicher Ebene wie Wuppertal nicht in derselben Weise lobbyistisch verfolgt wurde und wird.

Richtet man den Blick vom Mikrokosmos der Mandoline weg und hin zu benachbarten kleinen Welten, dann wird das Problem offenkundig: Im Bereich der Harfe oder der Gitarre existiert auf Hochschulebene eine institutionalisierte Toleranz: Unterschiedliche Lehrstühle vertreten unterschiedliche Musikbegriffe und stehen in Konkurrenz, ohne einander auslöschen zu können (wenn sie denn wollten). Schlimmstenfalls haben wir damit Riccers Situation des konfliktgeladenen Konsens‘, im Idealfall ein Verhältnis gegenseitigen Respekts, jedenfalls die gesamte Bandbreite eines toleranten Umgangs. Toleranz auf kirchlicher Ebene kann erst erfasst und gemessen werden, wenn mindestens zwei unterschiedliche Denominationen in Nachbarschaft koexistieren und um Wahrheit (und Anhänger) konkurrieren. Mit nur einem Lehrstuhl für Mandoline aber existiert – unabhängig von seiner inhaltlichen Ausrichtung – weder die Möglichkeit zur Ausprägung distinkter Wahrheiten, noch zu einem toleranten Gegen- oder Miteinander, denn beides bedingt sich gegenseitig: Unter Wilden-Hüsgen existiert zwar eine scharf konturierte Ausprägung einer emphatisch behaupteten musikalischen Wahrheit. Doch wird diese Ausprägung von Wilden-Hüsgen dezidiert nicht als eigene Ausprägung und auch nicht als deutsche Schule proklamiert, sondern als richtige, nach den italienischen und französischen klassischen Schulen geformte Art und Weise des Mandolinenspiels. Respekt für eine alternative Auslegung der Quellen oder eine alternative Orientierung ist damit kaum möglich. Unter Lichtenberg wird dieser Respekt zur Leitidee, was aber tendenziell auf Kosten der eigenen Ausprägung eines musikalischen Wahrheitsbegriffs geht. Damit sind beide komplementäre Füllungen des Wuppertaler Lehrstuhls strenggenommen Paradigmen für das Nicht-Tolerierbare auf kultureller Ebene: Dasjenige, das den Respekt nicht verdient, weil es selbst auf Respektlosigkeit gründet, und dasjenige, das durch Gleichgültigkeit Toleranz verunmöglicht. Ganz entschieden aber müssen beide Lehrstuhlinhaberinnen von individueller Verantwortung für diesen Zustand freigesprochen werden: Nicht die jeweilige persönliche Intention erzeugt den jeweiligen nicht-tolerierbaren Zustand, sondern die Struktur des Monopols.

Ein Gedankenexperiment kann dies untermauern: Setzt man beide Lehrstuhlausprägungen historisch parallel als zwei distinkte Lehrstühle für Mandoline in Deutschland, so wäre die Ausprägung Wilden-Hüsgens nicht respektlos – das wäre institutionell gar nicht möglich – und die Ausprägung Lichtenbergs wäre keineswegs gleichgültig, sondern gewänne entschieden Kontur in der Abgrenzung zum Identitär-Geschlossenen. Das prosaische Fazit lautet, dass der eine, konkurrenzlose Lehrstuhl keine Chance zur Toleranz hat, egal wie er inhaltlich ausgerichtet ist. Auch auf Ebene der ‚Kirche‘ befindet sich die deutsche Mandolinszene – wie bereits auf ‚staatlicher‘ Ebene – in einem vortoleranten Zustand, der strukturell und nicht intentional bedingt ist.

3.3 Toleranz auf individueller Ebene: Spielerinnen und Spieler

Am kürzesten kann das Individuum – der einzelne Spieler, die einzelne Spielerin – abgehandelt werden. Dies liegt nicht an fehlendem Material für Toleranz und Intoleranz im umgangssprachlichen Sinn, sondern daran, dass mit dem Riccer’schen Toleranzbegriff das Individuum tendenziell aus dem Blick gerät: Toleranz ist in erster Linie Angelegenheit von Gruppierungen, seien sie institutioneller oder kultureller Natur.

Im Mikrokosmos der Mandoline verhält es sich umgekehrt: Die Vereinheitlichungs- und Harmoniebestrebungen auf Verbandsebene seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben dazu geführt, dass gerade von Individuen Toleranz gefordert wird. Seit Beginn der Mandolinbewegung im Wechsel zum 20. Jahrhundert wird die Umsetzung von Veränderungen der Instrumentalkultur und des Musikbegriffs den Laienorchestern in ihren Spielerinnen und Spielern zugemutet, wobei – grob gezeichnet – seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum mehr zwischen unterschiedlichen Musikbegriffen und entsprechenden Strömungen im Verband gewählt werden kann. Die prominentesten Änderungen, die die einzelnen Spielerinnen und Spieler in den letzten 70 Jahren umgesetzt haben, sind: Einzeltonanschlag statt Tremolo; Roland-Plektum statt Schildpatt; Abschlag- und Wechselschlagtechnik; das Seifert-Modell als Instrumentenstandard; Vereinheitlichung in der Besaitung; Öffnung gegenüber Neuer Musik. Was unter dem Stichwort der Professionalisierung zu begrüßen ist und was musikästhetisch sicherlich flächendeckend zu einer enormen Qualitätssteigerung geführt hat, ist in Bezug auf Toleranz fragwürdig: In Ermangelung einer inhaltlichen Ausdifferenzierung, die durch ein demokratisches Selbstverständnis des Verbandes bzw. durch unterschiedliche Lehrstühle möglich wäre, geht der missionarische Eifer des Verbandes ganz nach innen und nach ‚unten‘ – was vom Individuum durch das 20. Jahrhundert hindurch

immer wieder enorme Toleranz erfordert hat, die Toleranz nämlich, auch gegen den eigenen Musikbegriff verordnete Entwicklungen selbst mitzutragen und seinen Musikbegriff zumindest zu erweitern.

Eine solche Toleranz ist für ein Individuum eine bemerkenswerte Leistung und als solche absolut begrüßenswert (wenn es sich denn tatsächlich um ein Toleranzphänomen handelt und nicht schlicht um die Ersetzung des einen Musikbegriffs durch einen anderen). Sie aber einzufordern und durchzusetzen ist eben das Nicht-Tolerierbare auf dieser Ebene, da damit die Freiheit als Grundlage der Toleranz verloren geht. Setzt man keinen umgangssprachlichen Toleranzbegriff an, so ist die Ebene des Individuums im Mikrokosmos der Mandoline überraschenderweise gerade jetzt in einem vortoleranten Zustand, obwohl in der Vergangenheit gerade hier so vieles toleriert wurde. Es scheint aber – zumindest in den jüngeren Generationen, die keine Zeitzeugen der großen Paradigmenwechsel mehr sind – keine kollektive Erinnerung an all die tolerierten Veränderungen zu existieren. Ein Grund hierfür ist sicherlich die Tendenz zur Harmonisierung auf Verbandsebene, sicherlich auch die Unlust, sich kritisch mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen.⁴³ Die Hauptverantwortung für diesen unaufgeklärten Zustand liegt jedoch in derjenigen Institution, die auch im Rahmen der allgemeinen Kulturgeschichte für die Aufklärung (und damit mittelbar für Toleranz) verantwortlich ist: Die Wissenschaft. Die Zupfmusik – und namentlich die Mandoline – wird nach wie vor von der Musikwissenschaft so gut wie vollständig ignoriert⁴⁴, da trotz vieler kulturwissenschaftlicher Paradigmenwechsel innerhalb der Musikwissenschaft implizit immer noch eine Orientierung am emphatischen Werkbegriff des 19. Jahrhunderts wirksam zu sein scheint. Es wäre Aufgabe der Musikwissenschaft, hinsichtlich der historischen Ausdifferenzierung von Musikbegriffen und ihrer gezielten Vereinheitlichung für Aufklärung zu sorgen, historische Alternativen aufzuzeigen und auf musiksoziologischer Ebene gegenwärtige Musikbegriffe zu eruieren, um die es sich tolerant zu streiten lohnen würde. Aufklärung als notwendige Voraussetzung für individuelle Toleranz wäre nur auf dieser Grundlage möglich – da sie bislang fehlt, ist der Mikrokosmos der Mandoline auch auf individueller Ebene

⁴³ Man denke hier etwa an die aggressiven Reaktionen von Seiten einiger Verbandsmitglieder auf die Veröffentlichung des *Großen Buchs der Zupforchester* (Henke 1993) und auf die kritische Darstellung der Rolle einiger Funktionäre im Dritten Reich. Vgl. dazu ausführlich Wagner/Zehner 2010.

⁴⁴ Eine Ausnahme stellt etwa die Arbeit von Joachim Tautz in musikhistorischer bzw. Stefanie Aquavella-Rauch in musiksoziologischer Hinsicht dar, vgl. exemplarisch Tautz 2010 und Aquavella-Rauch 2013.

strenggenommen in einem vortoleranten Zustand, ungeachtet der Absichten und Ausrichtungen einzelner Spielerinnen und Spieler.

4. Fazit: Wie wird die Mandoline toleranter?

Die Schlaglichter auf den Mikrokosmos der Mandoline haben gezeigt, dass Toleranz in einem akademischen Sinne gerade dann zum Vorschein kommt, wenn alltagssprachlich auf individueller Ebene eher Intoleranzphänomene festgestellt werden: Die – zum Teil aggressiven und respektlosen – Auseinandersetzungen im Rahmen des Anschlagstreit bzw. des Plektrumstreit indizieren zunächst konkurrierende musikalische Wahrheitsansprüche, deren Existenz für eine tolerante Auseinandersetzung notwendig sind. Eine solche wird freilich durch eine Vereinheitlichung ‚von oben‘ und durch eine die Diskrepanzen verdeckende Harmonie verunmöglicht, was im Sinne der Toleranz letztlich nicht tolerierbar ist.

Die Mandolinenszene der Gegenwart ist keineswegs von Intoleranz geprägt – das nahezulegen war nicht Ziel dieses Beitrags. Allerorten ist das Bemühen um Toleranz in Diskurs und diskursiver Praxis zu bemerken. Es sollte aber deutlich geworden sein, dass die historisch gewachsenen Strukturen im Vergleich mit der allgemeinen Kulturgeschichte an neuralgischen Stellen noch vortolerant sind. Wenn der Mikrokosmos der Mandoline tatsächlich einen toleranten Umgang mit unterschiedlichen Musikbegriffen haben möchte, wenn fruchtbare Auseinandersetzungen um musikalische Wahrheit in streitbarem Respekt gewünscht sind, gibt es konkrete Handlungsnotwendigkeiten:

- Auf ‚Staatsbene‘ des BDZ wäre ein entschiedener Mut zur Vielfalt notwendig und ein kritisches Hinterfragen der monarchistischen Selbstverständlichkeit möglichst alles zu vereinheitlichen. Auseinandersetzungen müssen gefördert, nicht aber zugunsten falscher Harmonie eingeebnet werden.
- Zwischen ‚Staats- und Kirchenebene‘ wäre eine strikte Trennung zu fordern: Wuppertal wäre vom BDZ strikt zu entkoppeln (dieser Prozess hat mit der Neubesetzung sicherlich bereits begonnen).
- Auf ‚Kirchenebene‘ bräuchte es eine echte Konkurrenz nach reformatorischem Vorbild: Der Verband müsste musikpolitisch die Gründung eines weiteren hauptamtlichen Lehrstuhls anzustreben, der dann tunlichst nicht durch einen Wuppertaler Absolventen zu besetzen wäre (wobei das sicherlich nicht mehr Sache des Verbandes sein kann).

- Auf individueller Ebene sollten die Laienmusikerinnen und -musiker von der impliziten und expliziten Forderung nach Toleranz entlastet werden, um wieder in Erfahrung zu bringen, welche Musikbegriffe denn überhaupt in der Mandolinszene existieren und auf Tolerierung warten.
- Auf Ebene der Wissenschaft wäre ein grundlegendes Forschungsprogramm notwendig, um dem oftmals linearen und teleologischen Diskurs der Verbandschronistik eine akademisch-distanzierte Perspektive an die Seite zu stellen, historische alternative Musikbegriffe herauszuarbeiten und gegenwärtige alternative Musikbegriffe zu eruieren.

Auf allen vier Ebenen – Verband, Lehrstuhl, Individuum, Wissenschaft – gäbe es damit die Möglichkeit, eine für ein tolerantes Miteinander notwendige Vielfalt und Entscheidungsfreiheit nicht nur zu proklamieren, sondern proaktiv zu fördern. Gerade in unserer gegenwärtigen Gesellschaft, die wieder von zentripetalen, identitären Vereinheitlichungstendenzen geprägt ist, könnte der Mikrokosmos der Mandoline damit einen wichtigen Beitrag zur Demokratie leisten.

Literatur:

- Aquavella-Rauch, Stefanie: Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der »Befreiung« der Mandoline... In: Phoibos 2/2013, S. 43-77
- Esch, Michael (2012): Charivari, Tanz auf dem Vulkan, Marsch. Die Musik (in) der Französischen Revolution am Beispiel des *Ça ira* und der *Marseillaise*. In: Mecking, Sabine/Wasserloos, Yvonne [Hg.]: Musik, Macht, Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne. Göttingen 2012, S. 57-76
- Forst, Rainer (2000): Einleitung. In: Ders. [Hg.]: Toleranz. Philosophische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis einer umstrittenen Tugend. Frankfurt am Main 2000, S. 7-25
- Grambow, Rüdiger (1993): Verbandschronik des Bundes Deutscher Zupfmusiker von 1945 bis 1990. In: Henke, Matthias: Das große Buch der Zupforchester. München 1993, S. 131-166
- Henke, Matthias (1993): Das große Buch der Zupforchester. München 1993
- Kreidler, Dieter/Hüsgen, Marga (1979): Mandolinenstudium – bald Wirklichkeit? In: Zupfmusik Gitarre. Seligenstadt 1979, 32/2, S. 29-32
- o.A. (1988): 1. Internationales Mandolinen-Symposium. In: Zupfmusikmagazin 3/1988, S. 94-95.
- Raskin, Richard (2017): Bogart's nod in the Marseillaise scene: A physical gesture in Casablanca. In: Ders.: Making things happen. Kopenhagen 2017, S. 35-40
- Riccer, Paul (2000): Toleranz, Intoleranz und das Nicht-Tolerierbare. In: Forst, Rainer [Hg.]: Toleranz. Philosophische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis einer umstrittenen Tugend. Frankfurt am Main 2000, S. 26-44

- Schmitt, Gerda (1989): Standpunkte zum 1. Internationalen Mandolinen-Symposium des BDZ. In: Zupfmusikmagazin 1/1989, S. 24-25
- Tautz, Joachim (2010): Der Deutsche Arbeiter-Mandolinistenbund: Proletarische Identität und kulturelle Praxis. In: Phoibos 2/2010, S. 73-83
- Tonke, Evelin (1994): Technik und Haltung der Neapolitanischen Mandoline. In: Fritsch, Rolf [Hg.]: 2. Internationales Mandolinen-Symposium 1992. Eine Dokumentation. Trossingen 1994, S. 27-28
- Wagner, Silvan (2015): Konrad Wölkis Rolle in der Zupfmusikszene der Nachkriegszeit: Eine noch anstehende Aufgabe. In: Phoibos 1/2015, S. 167-170
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41
- Wagner, Silvan/Zehner, Yvonne (2010): Zupfmusikpolitik am Beispiel des (unterbliebenen) Skandals um die Theodor-Ritter-Plakette. In: Phoibos 1/2010, S. 9-31
- Wilden-Hüsgen, Marga (1989): Die Instrumentaltechniken der Mandoline anhand der Mandolinschulen des 18., 19. und 20. Jhdts. In: Fritsch, Rolf [Hg.]: 1. Internationales Mandolinen-Symposium 1988. Dokumentation. Trossingen 1989
- Wilden-Hüsgen, Marga (1994a): Die Technik der Neapolitanischen Mandoline. In: Fritsch, Rolf [Hg.]: 2. Internationales Mandolinen-Symposium 1992. Eine Dokumentation. Trossingen 1994, S. 25-36
- Wilden-Hüsgen, Marga (1994b): Workshop Barockmandoline. In: Fritsch, Rolf [Hg.]: 2. Internationales Mandolinen-Symposium 1992. Eine Dokumentation. Trossingen 1994, S. 11-20
- Wilden-Hüsgen, Marga/Hermans, Annemie (2003): Die Frau, die der Mandoline einen neuen Weg bahnte. Annemie Hermans, Musikleiterin des Nederland Verbond van Mandoline-Orkesten, sprach mit Prof. Marga Wilden-Hüsgen. In: Concertino. Hamburg 2003, 56/3, S. 126-129

Soziologische Überlegungen zur Toleranz in der Zupfmusik-Szene

Ulf Bangert

„So macht uns die Soziologie paradoxerweise frei, indem sie uns von der Illusion der Freiheit befreit.“

Pierre Bourdieu

Tolerante Allesfresser?

Die reizvolle Aufforderung, sich doch einmal zur Toleranz in der Zupfmusik zu äußern, lässt den Soziologen sogleich grübeln: Sind Toleranz und Intoleranz relevante soziologische Kategorien? Ist die Zupfmusik ein greifbares gesellschaftliches Phänomen, also mehr als nur eine musikalische Nischenerscheinung? Lässt sich eine solche Themenstellung überhaupt sinnvoll sozialwissenschaftlich untersuchen? Und können Soziologie und Zupfmusik wertvolle Erkenntnisse daraus gewinnen?

Beginnen wir mit dem Begriff der *Zupfmusik*, dessen Mehrdeutigkeit (ganz zu schweigen von seiner – unter Außenstehenden – weitgehenden Unbekanntheit) eine frühe Klärung darüber erforderlich macht, wovon hier eigentlich die Rede ist. Die Eigentümlichkeit des Begriffes verweist bereits auf den Grenzcharakter der Zupfmusik, die nämlich weder einer musikalischen Epoche noch einer eindeutigen Instrumentengattung oder einem musikalischen Genre entspricht. Denn gezupfte Musik finden wir mit der E-Gitarre in der Rockmusik ebenso wie in Gestalt der Barocklaute oder auch z.B. der Zither in der alpenländischen Volksmusik. Unter Zupfmusik soll hier die überwiegend von Laien mit Mandolinen, Mandolen und Gitarren in Zupforchestern und kammermusikalischen Ensembles praktizierte Musik verstanden werden. Organisatorisch meist als lokale Musikvereine und überregionale Verbände verfasst, sind mit diesen laikalen Akteuren auch zahlreiche professionelle Musiker als Dirigenten und Ausbilder assoziiert, die ihrerseits außerdem als Solisten und Kammermusiker tätig sind.¹ Das musikalische Repertoire reicht von Bearbeitungen volks-

¹ Für weitere Informationen siehe die Internetpräsenz des Bundes Deutscher Zupfmusiker (www.bdz-online.de); vgl. außerdem Wagner/Zehner 2008, Wagner 2008.

tümlicher Melodien über Originalkompositionen bis hin zu Adaptionen von Werken für Streich- oder Sinfonieorchester. Die Aufführungspraxis orientiert sich dabei zwar am klassisch-hochkulturellen Habitus, zugleich aber zeigt sich die Zupfmusik-Szene als betont offen gegenüber poplarmusikalischen Elementen. Eine detaillierte Betrachtung dieser besonderen ästhetischen Mischung finden interessierte Leser an anderer Stelle.² Um es aber hier wenigstens mit einem kleinen Beispiel zu verdeutlichen: Eins der ältesten deutschen Zupforchester warb jüngst auf seiner Internetpräsenz mit den Worten „Wir spielen Musik von BACH bis BOogie [sic!] und von Finnland bis Feuerland“.³ Die Zupfmusik im hier beschriebenen Sinne ist also weniger ein klar abgrenzbares musikstilistisches, sondern gerade deswegen ein vor allem *soziologisches* Phänomen, nämlich eben eine *Szene* von Gleichgesinnten, deren gemeinsames, verbindendes Interesse einhergeht mit einer gewissen kulturellen Diversität und Offenheit.

Die zeitgenössische Sozialforschung hat längst die Doppelfunktion der Alltagskultur als gesellschaftlicher Kitt *und* Konfliktherd erkannt. Sie versteht die kulturelle Praxis und Rezeption, allen voran die der Musik, als soziales Werkzeug der Menschen zur Kohäsion sozialer Gruppen (Kitt) und im gleichen Maße auch zur Distinktion (Abgrenzung) zwischen eben diesen Gruppen. Der Besuch eines Opernhauses ist, wie auch das Austoben auf einem Punk-Konzert, mehr als nur eine musikalische Geschmacksentscheidung, es ist eine bewusste oder unbewusste symbolische Selbstpositionierung im gesellschaftlichen Raum. Irritiert wird dieses manchmal etwas zu holzschnittartige Bild allerdings immer wieder dadurch, dass Einzelne oder ganze soziale Gruppen es sehr wohl verstehen, scheinbar unvereinbare kulturelle Praktiken in sich miteinander zu versöhnen: Samstags gehen sie in die Oper, am nächsten Freitag zum Rock-Festival. Richard Peterson hat dazu den Begriff *cultural omnivores* (kulturelle Allesfresser) ins Spiel gebracht und gefragt, ob nicht inzwischen kulturelle Präferenzen ihre Rolle als soziales Werkzeug schon wieder verloren haben und an Stelle dessen eine verbreitete soziokulturelle *Toleranz* vorherrschend sei.⁴ Ist also vielleicht auch die ästhetische Diversität der Zupfmusik-Szene Ausdruck einer (neuen oder alten) gesellschaftlichen Toleranz? So oder so ähnlich könnten soziologische Fragestellungen lauten, die sich mit der Toleranz in der Zupfmusik befassen.

² Vgl. Bangert 2011.

³ Zupfensemble Wuppertal 1919 2018.

⁴ Vgl. Parzer 2016.

Aufgabe der folgenden Überlegungen soll sein, *sozialwissenschaftliche Werkzeuge* vorzuschlagen, mit deren Hilfe wir die Diskurse, Trends und Konflikte der Zupfmusik-Szene vor dem Hintergrund des ihr innewohnenden Spannungsverhältnisses zwischen Tradition, Hochkultur und modernen Lebensstilen analysieren können. Wir betrachten dabei, wie (1) Toleranz und Intoleranz als Ausdruck von und Umgang mit sozialer und kultureller Heterogenität verstanden werden können, wie (2) die Soziologie soziale und kulturelle Unterschiede mit Hilfe der Milieu-Theorie beschreibt und schließlich (3) wie sich soziologische Kategorien wie Milieu, Habitus, Lebensstil, Distinktion oder Elite mit Gewinn auf szenespezifische Fragestellungen übertragen lassen.

Szenen

Dass wir es bei der Zupfmusik tatsächlich mit einer Szene im soziologischen Sinn zu tun haben, lässt sich gut begründen mit Ronald Hitzlers gelungener Definition, die, auch wenn sie der Jugendforschung entstammt, übertragbar zu sein scheint. Zugleich führt Hitzler uns von der Szene zum gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang:

Der Begriff ‚Szenen‘ verweist auf Gesellungsgebilde, die nicht aus vorgängigen gemeinsamen Lebenslagen oder Standesinteressen der daran Teilhabenden heraus entstehen, die einen signifikant geringen Verbindlichkeitsgrad und Verpflichtungscharakter aufweisen, die nicht prinzipiell selektiv und exkludierend strukturiert und auch nicht auf exklusive Teilhabe hin angelegt sind, die aber gleichwohl als thematisch fokussierte vergemeinschaftende Erlebnis- und Selbststilisierungsräume fungieren. Wesentlich für die Bestimmung von Szenen ist darüber hinaus, dass sie Gesellungsgebilde von Akteuren sind, welche – und das unterscheidet Szenen zumeist von Lebensstilformationen – sich selber als zugehörig zu einer oder verschiedenen Szenen begreifen. Gegenüber anderen, sozusagen ‚anrainenden‘ Gesellungsgebilden zeichnen sich Szenen generell durch fehlende oder zumindest sehr ‚niedrige‘ Ein- und Austrittsschwellen und durch symptomatisch ‚schwache‘ Sanktionspotentiale aus. Von Subkulturen z.B. unterscheiden sich Szenen wesentlich durch ihre Diffusität im Hinblick auf Inklusion und Exklusion; von Milieus wesentlich durch ihren geringen Bezug auf vorgängige biographische Umstände; von Cliques wesentlich durch deutlich geringere Altershomogenität, durch geringere Interaktionsdichte und durch Translokalität.⁵

Dass die Zupfmusik-Szene einen thematisch fokussierten Erlebnisraum bildet, ist wenig erklärungsbedürftig, wenn wir an die regelmäßige gemeinsame Probenarbeit, Konzerte, Reisen und andere Unternehmungen denken. Selbststili-

⁵ Hitzler 2018.

sierung dagegen scheint auf den ersten Blick vielleicht eher für extrovertierte, gar exzentrische Jugendkultur-Szenen typisch, bei genauerer Betrachtung aber ist etwa der Bühnenauftritt eines Zupforchesters sehr wohl eine Selbstinszenierung, mit der sich die laikalen Akteure gezielt von ihrem Alltagsverhalten abzuheben versuchen, indem sie sich offensichtlich nachahmend am professionellen Symphonieorchester orientieren (kulturelle Emulation). Der elementare Zugehörigkeitsmechanismus ist das gemeinsame Interesse und die relativ bewusste Entscheidung für die Mitwirkung etwa in einem Verein. Soziologisch ist der Verein eine interessante soziale Institution, da sich hier Vergesellschaftungs- und Vergemeinschaftungsprozesse überlagern und miteinander verbinden: Formale Formen der Interaktion wie Mitgliedschaft, Wahlen und satzungskonformes Verhalten (Vergesellschaftung) treffen im Verein auf auf persönlicher Beziehung beruhendem Zugehörigkeitsgefühl und Vertrauensverhältnis (Vergemeinschaftung).

Dass Hitzler hier analytisch die Szene scharf von sozialen Milieus abgrenzt, die ihrerseits gerade durch jeweils gemeinsame Lebenslagen und typische Biographien gekennzeichnet sind, macht umgekehrt den sozial heterogenen Charakter von Szenen deutlich. Was unter den Milieus genau zu verstehen ist und wie Szenen und Milieus dennoch stark miteinander verzahnt sind, soll erläutert werden, nachdem wir uns, nach Zupfmusik und Szene, auch dem dritten Begriff, nämlich dem der Toleranz angenähert haben.

Toleranz

Toleranz und Intoleranz sind keine gängigen Schlüsselkategorien in Soziologie, Politikwissenschaft oder anderen Sozialwissenschaften, sie treten eher als Epiphänomene ihrer Kernthemen wie Herrschaft und Selbstbestimmung, Ungleichheit und Freiheit, Integration und Desintegration, Anerkennung, Kampf oder Konflikt auf. Mit den nachfolgend vorgestellten Toleranz-Konzeptionen zeigt Rainer Forst allerdings, dass sich die grundlegenden sozialen bzw. politischen Beziehungsstrukturen sehr wohl auch treffend als Toleranzverhältnisse beschreiben lassen:

Die *Erlaubnis-Konzeption* bezeichnet Toleranz als „die Beziehung zwischen einer Autorität oder einer Mehrheit und einer von deren Wertvorstellungen abweichenden Minderheit [bzw. der Masse der Untertanen, Ergänzung U.B.]. Toleranz besteht darin, dass die Autorität der Minderheit [bzw. den Untertanen, Ergänzung U.B.] die Erlaubnis gibt, ihren Überzeugungen gemäß zu leben, so-

lange sie (...) die Vorherrschaft der Autorität nicht in Frage stellt.“⁶ Toleranz ist in diesem Fall also Stabilisator *vertikaler* Ungleichheit zwischen einem einzelnen Herrscher oder einer herrschenden Gruppe gegenüber den Beherrschten. Wir denken hier vor allem an politische oder ökonomische Machtverhältnisse, aber auch an kulturelle Hegemonien. Von Intoleranz ließe sich diesbezüglich sprechen, wenn die herrschende Seite ihre Unterdrückung ausweitet und damit u.U. sogar Widerstand provoziert, der das bestehende Herrschaftsgefüge destabilisiert.

Die *Koexistenz-Konzeption* „gleicht der ersten darin, dass ihr zufolge Toleranz als geeignetes Mittel zur Konfliktvermeidung und zur Verfolgung eigener Ziele gilt und nicht selbst einen Wert darstellt oder auf starken Werten beruht. Was sich jedoch verändert, ist die Konstellation zwischen den Toleranzsubjekten bzw. -objekten. Denn nun stehen sich nicht Autorität bzw. Mehrheit und Minderheit gegenüber, sondern ungefähr gleich starke Gruppen, die einsehen, dass sie um des sozialen Friedens und ihrer eigenen Interessen willen Toleranz ausüben sollten.“⁷ In diesem zweiten Fall ist Toleranz Ausdruck und balancierende Kraft zwischen *horizontal* Ungleichem, wobei uns vor allem kulturelle Differenzen in den Sinn kommen, die zumindest aus einer objektiv beobachtenden Perspektive eben nicht in hierarchischer Dimension (wertvoll vs. wertlos) betrachtet werden. Intoleranz wäre hier die Infragestellung friedlicher Diversität, bis hin zum Kampf um kulturelle Deutungshoheit. „Im Unterschied hierzu geht die *Respekt-Konzeption* der Toleranz von einer moralisch begründeten Form der wechselseitigen Achtung der sich tolerierenden Individuen bzw. Gruppen aus. Die Toleranzparteien respektieren einander als autonome moralische Personen und als gleichberechtigte Mitglieder einer rechtsstaatlich verfassten politischen Gemeinschaft.“⁸ Man kann darüber streiten, ob in diesem dritten Fall Toleranz tatsächlich noch der richtige Begriff ist, denn die Anerkennung von *Gleichheit* ist qualitativ mehr als bloße Duldung. Aber folgen wir Forst wohlwollend, dann erkennen wir die qualitative Steigerung von Koexistenz zum Respekt, von reiner sozialer Ungleichheit zur politisch-formalen Gleichheit von (eventuell) sozial Ungleichem. Mehr noch als im Fall der Aufkündigung friedlicher Koexistenz würde Intoleranz die Aberkennung von Gleichheitsrechten und damit politischen Kampf oder gar Unterdrückung bedeuten.

⁶ Forst 2018.

⁷ Forst 2018.

⁸ Forst 2018.

Der Wertschätzungs-Konzeption „zufolge bedeutet Toleranz nicht nur, die Mitglieder anderer kultureller oder religiöser Gemeinschaften als rechtlich-politisch Gleiche zu respektieren, sondern auch, ihre Überzeugungen und Praktiken als ethisch wertvoll zu schätzen. (...) Man schätzt bestimmte Seiten dieser Lebensform, während man andere ablehnt (...).“⁹ In dieser letzten Form schließlich verabschieden wir uns allmählich von der trennenden Kraft der Ungleichheit. Das Andere oder Fremde weckt mindestens die Neugier, auch Bündnisse werden möglich, vielleicht übernimmt eine Seite sogar etwas von der anderen, gleicht sich an, ohne dass damit tatsächliche Gleichheit entstünde. Vielmehr wäre zu bedenken, dass Wertschätzung oder Nachahmung (Emulation) auch Ungleichheit zementieren kann, insofern ist sie nicht zwingend die höchste Form der hier vorgestellten Konzeptionen. Wertschätzung in diesem Sinne werden wir bei der genaueren Betrachtung der kulturellen Allesfresserei wieder begegnen.

Soziale Ungleichheit

Die Begriffe Szene und Toleranz, denen wir uns bei der Suche nach der soziologischen Relevanz des Themas Toleranz in der Zupfmusik angenähert haben, führten uns soeben zu zwei sozialwissenschaftlichen Kernkategorien, ohne deren Hilfe uns jene Begriffe verschlossen bleiben würden: soziales Milieu und soziale Ungleichheit.

Gesellschaft ist niemals homogen, sondern immer strukturiert – und obschon sich diese Struktur permanent reproduziert, drängt sie doch zur meist langsamen, gelegentlich auch eruptiven Veränderung. Die in der Wissenschaft und unserem Alltagsverständnis wohl gängigste Vorstellung von der Struktur unserer zeitgenössischen Gesellschaft ist die der vertikalen sozialen *Schichtung* (oder Klassenspaltung). Wir sprechen von einer kleinen, einflussreichen Oberschicht, einer recht großen „durchschnittlichen“ Mittelschicht und einer abgehängten Unterschicht. Die Vertikalität leitet sich vor allem vom jeweiligen Grad der Verfügung über Einkommen, Vermögen, Besitz und Bildungsgrade ab, aber auch von der Zugehörigkeit zu Berufsgruppen oder der Bekleidung bestimmter Ämter und Funktionen. Die zwischen den Schichten ungleiche Verteilung dieser Ressourcen hat Auswirkung auf die Größe ihrer Möglichkeit, Macht auszuüben, Entscheidungen zu beeinflussen und Verantwortung zu übernehmen.¹⁰

⁹ Forst 2018.

¹⁰ Vgl. Geißler 1996; die verschiedenen soziologischen Modelle weisen nicht nur zusätzlich vielfältige Binnendifferenzierungen und Übergänge aus, sondern unterscheiden

Soziale *Ungleichheit* im Sinne dieser ungleichen Partizipationschancen ist in den modernen Sozialwissenschaften ein, ja vielleicht *das* Schlüsselthema¹¹, weil sie in der gesellschaftlichen Praxis kollidiert mit der Idee der *formalen Gleichheit* aller Gesellschaftsmitglieder, die – vereinfacht gesprochen – seit der Aufklärung der bürgerlichen Gesellschaft, in der wir bis heute leben, zugrunde liegt.¹² Soziologie und Politikwissenschaft gründen damit auf der gesellschaftspolitischen Annahme, „dass alle Menschen ein Interesse daran haben, dass ihnen der gleichberechtigte Zugang zu den in ihrer sozialen Welt verfügbaren und allgemein begehrten Gütern nicht verwehrt ist und dass sie keinen einseitigen Abhängigkeitsverhältnissen oder Diskriminierungen ausgeliefert sind.“¹³ Im Mittelpunkt des Interesses stehen also die sozialen und politischen *Kämpfe* um gerechte Teilhabe, um oder gegen Hegemonien, aber durchaus auch das Ausbleiben eben solcher Kämpfe, also die Akzeptanz gegebener Ungleichheitsverhältnisse. Neben dem klassischen Arbeitskampf um Löhne, Freizeit und betriebliche Mitbestimmung sind dabei spätestens seit den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen der 1960er Jahre weitere Konfliktlinien in den Fokus gerückt, allen voran die Geschlechterfrage und Generationenkonflikte, aber auch z.B. solche zwischen Regionen. Während Rainer Forsts Toleranz-Konzeptionen also eher soziale Stabilität durch Toleranz beschreiben, beschäftigt sich die Sozialforschung mindestens ebenso sehr mit der sozialen Instabilität, man könnte also sagen: den Folgen von Intoleranz.

Nicht zuletzt seit Pierre Bourdieus Untersuchungen am Beispiel der französischen Sozialstruktur¹⁴ gilt die soziologische Grunderkenntnis, dass die soziale Lage, also die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht im oben beschriebenen sozio-ökonomischen Sinne, *nicht unmittelbar* über die gesellschaftlichen Partizi-

sich hinsichtlich ihrer theoretischen Konzeption, der Terminologie und den gesellschaftspolitischen Implikationen teilweise erheblich; eine vertiefende Diskussion dieser Modelle würde den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten.

¹¹ Vgl. Kreckel 1992, S. 21.

¹² Unter *bürgerlicher Gesellschaft* soll hier jene Gesellschaftskonzeption verstanden werden, die in Europa die gleichsam organisch legitimierte, also durch Anerkennung von Traditionen, Gruppenzugehörigkeiten und Machthierarchie stabilisierte vorbürgerliche Gesellschaftsform in einem langen historischen Prozess abgelöst hat und bis heute unserer Gesellschaftsordnung vor allem in Form (1) der Subsysteme Demokratie, Rechtsstaat, Wissenschaft und marktförmig-kapitalistischer Ökonomie sowie (2) der fundamentalen Idee von individueller Freiheit und kollektiver Selbstbestimmung zugrunde liegt.

¹³ Kreckel 1992, S. 22.

¹⁴ Vgl. Bourdieu 1991.

pationschancen und Anschauungen des Einzelnen entscheidet, sondern dass es die schichtenspezifisch ausgeprägte *alltagskulturelle Praxis* ist, die (1) die soziale Kohäsion einer Schicht erzeugt, (2) dadurch die sozialen Schichten voneinander trennt und konflikthaft aufeinander stoßen lässt und (3) die Schichten zwar über die Generationen reproduziert, aber zugleich auch verändert, gleichsam modernisiert und ausdifferenziert. Diese kulturell ausdifferenzierten Schichten nennt die Soziologie soziale Milieus.

Soziale Milieus

Mehrere Forschungsteams, wie etwa das Heidelberger SINUS-Institut¹⁵ oder die Arbeitsgruppe um den Hannoveraner Politologen Michael Vester¹⁶, haben mit groß angelegten, mehrdimensionalen Studien die sozialen Milieus der deutschen Gegenwartsgesellschaft identifiziert und als sogenannte „Kartoffelgrafik“ (siehe das Beispiel in *Abbildung 1*) visualisiert. Ohne hier in die Details gehen zu können, sei doch wenigstens der Grundgedanke schematisch erläutert:

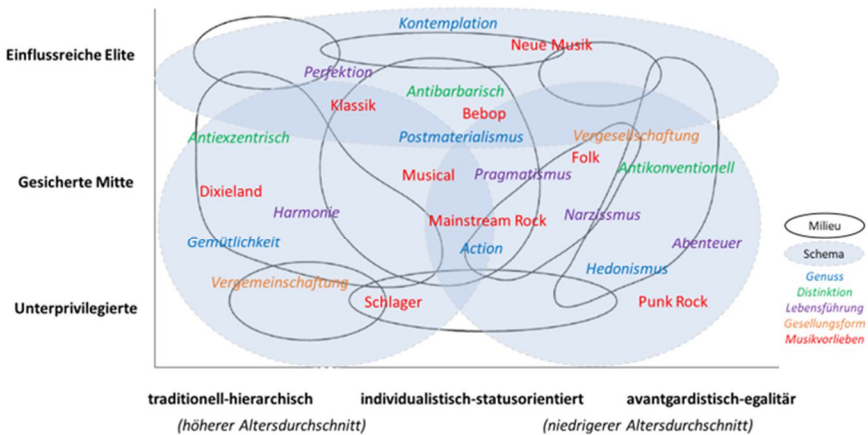


Abb. 1: Schematische Milieu-Graphik („Kartoffelgrafik“)¹⁷

¹⁵ Vgl. SINUS-Institut 2018a.

¹⁶ Vgl. Vester u.a. 1993.

¹⁷ Diese Grafik kombiniert zu darstellerischen Zwecken Konzepte von SINUS-Institut 2018a, Vester u.a. 1993 und Schulze 1993 sowie eigene Interpretationen und Beispiele des Autors zu einer exemplarischen Milieu-Karte. Insofern verzichtet sie bewusst auf

In einem Koordinatensystem aus *sozialer Lage* in der Schichthierarchie (vertikale sozio-ökonomische Dimension) und gesellschaftspolitischer *Grundhaltung* (horizontale Dimension) verorten die Forscher ca. zehn gesellschaftliche Milieus („Kartoffeln“). Alle drei Soziallagen – die einflussreiche Elite, die gesicherte Mitte und die Unterprivilegierten – differenzieren sich in Gruppen eher traditionell-hierarchischer, individualistisch-statusorientierter und avantgardistisch-egalitärer Grundwerte; umgekehrt ließe sich sagen, dass diese Grundwertegruppen sich jeweils auf alle drei Lagen verteilen. Jede dieser Kombinationen (Milieus) beschreiben die Forscher zusätzlich hinsichtlich ihres *Lebensstils* (kulturelle Dimension) anhand ihrer kulturellen Praxis und Rezeptionsweise (Genuss), ästhetischen Präferenzen und Aversionen (Distinktion), Maximen der Lebensführung sowie bevorzugten Gesellungsformen (Vergemeinschaftung oder Vergesellschaftung). Auch im Sinne Gerhard Schulzes kann man dabei grob drei alltagsästhetische Schemata¹⁸ unterscheiden, auf die sich die Milieus mit jeweils spezifischen Ausprägungen und auch Überschneidungen verteilen:

Dem *ersten* Schema folgen Milieus mit durchschnittlich älteren Mitgliedern der Mittel- und Unterschicht, die einen überwiegend harmonieorientiert-gemütlichen Lebensstil pflegen und exzentrische Lebensweisen ablehnen, die traditionellen Werten verpflichtet sind, soziale Hierarchien akzeptieren und befürworten. Vergemeinschaftungen wie Familie oder Nachbarschaft sind ihre präferierten Wohlfühlorte. Einige Mitglieder aus gesicherten Mittelschicht-Milieus orientieren sich zu benachbarten traditionell-elitären Milieus und bevorzugen z.B. eher klassische Musik, während andere, aus der unteren Mittelschicht kommend, die Freude an Schlagermusik mit unterprivilegierten Milieus teilen.

Das *zweite* Schema ist kennzeichnend für Milieus mit durchschnittlich jüngeren Mitgliedern der Mittel- und Unterschicht, deren Lebensführung einem eher antikonventionellen, egalitären und narzisstisch-hedonistischen Muster folgt. Selbstverwirklichung – von den einen eher pragmatisch, von anderen eher avantgardistisch-experimentell betrieben – steht bei diesen Milieus hoch im Kurs. Dem entspricht musikalisch vor allem Rock-Musik, je nach genauer Position im sozialen Raum in eher gemäßigter oder eher rebellischer Ausprägung.

Im Übergangsbereich zwischen diesen Schemata treffen sich statusorientiert-individualistische Milieus mit aufstiegsorientierter, teilweise auch postma-

konkrete Milieu-Bezeichnungen; für eine einführende Übersicht über die exakten Erkenntnisse der Milieu-Forschung vgl. z.B. Bundeszentrale für politische Bildung 2006.

¹⁸ Schulze nennt sie Trivialschema, Spannungsschema und Hochkulturschema, vgl. Schulze 1993, S. 142ff.

terialistischer Orientierung, die Eigenschaften beider Schemata miteinander kombinieren, im Falle vertikal höherer positionierter Milieus zusätzlich auch solche des dritten Schemas:

Dieses *dritte* Schema liegt insofern quer zu den beiden anderen, als es über einen gemeinsamen Grundkonsens verfügt, bestehend aus „antibarbarischer“¹⁹ Distinktion gegenüber der Mittel- und Unterschicht insgesamt sowie einem entsprechend hoch gebildeten, kontemplativen Zugang zur (Hoch-)Kultur. Gleichzeitig aber lebt dieses Schema gerade auch von seiner weiten Spreizung von einem eher konservativen, elitär-antiexzentrischen Lebensstil einerseits bis zu seinem nicht minder elitären links-avantgardistischen Gegenteil andererseits – nicht selten prallen hier nicht nur im musikalischen Bereich Kulturkonservatismus und Exzentrik auf hohem Niveau aufeinander, wovon manche Schlacht im Feuilleton Zeugnis ablegt.

Die einzelnen Milieus beschreiben die Forscher anhand ihrer Untersuchungsergebnisse detailliert etwa am Beispiel ihres Konsumverhaltens, ihrer Präferenzen bezüglich Musik, Literatur und Medien, ihrer Ernährungsgewohnheiten, ihrer Wohnlagen und Einrichtungsstile, aber auch ihrer Lebensplanung oder politischen Grundhaltungen. Besonderes Augenmerk legt die Soziologie bei der Identifizierung der konkreten Milieus, angeregt durch Bourdieu, auf den jeweiligen *Habitus* der Milieumitglieder, also die gleichsam körperliche Verinnerlichung der Milieucharakteristika durch jeden Einzelnen (wie eine zweite Natur), abzulesen etwa an milieutypischer Körperhaltung, Kleidungsstil, sprachlicher Ausdrucksweise oder situativer Anwendung von Verhaltenskonventionen. Ihr (körperlicher) Habitus ist den Menschen ebenso selbstverständlich und unbewusst wie ihre weitestgehend stillschweigende kognitive Anerkennung der sozialen Ordnung (nach Bourdieu *Doxa* genannt), also ihrer eigenen Position im sozialen Raum, der Position der anderen sowie all der Prinzipien, Regeln und Codes ihres Lebensstils. Jedes Gesellschaftsmitglied ist nicht nur unbewusster und zugleich aktiver Experte der eigenen milieuspezifischen Lebenswelt, sondern agiert ebenso meist unbewusst gleichsam wie ein „Laiensoziologe“, der die anderen Milieus beobachtet und bewertet. Milieumitglieder suchen die Nähe zu ihresgleichen; und um es zuzuspitzen: Soziale Milieus stellen

¹⁹ Vgl. Schulze 1993, S. 146; schon Schulzes Begrifflichkeit allein drückt die Intensität der elitären Distinktion gegenüber der Mehrheit der Gesellschaft aus

sich gegenseitig fremd föhlende „Parallelgesellschaften“²⁰ innerhalb einer Gesellschaft dar.

Elite, Masse und Konflikte

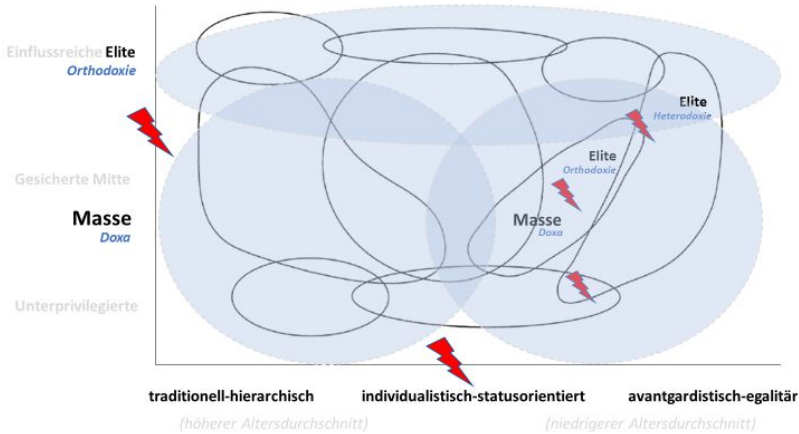
In der alltäglichen Praxis konstituieren und reproduzieren sich die Milieus permanent, und dabei sind es eben oft die „feinen Unterschiede“²¹ im alltäglichen Verhalten und Diskurs, die zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Milieus zu Missverständnissen, Ab- und Ausgrenzungen föhren. Insbesondere ressourcenreiche Milieus tendieren dazu, aufstrebende oder eindringende Mitglieder anderer Milieus unbewusst oder ganz aktiv auf Distanz zu halten (*Distinktion*). Soziale Codes (*Habitus*), Bildung (*kulturelles Kapital*) und soziale Netzwerke (*soziales Kapital*) werden so zum Werkzeug, den eigenen sozialen Raum hermetisch abzuriegeln: Ein hochgebildetes Milieu etwa schließt bildungsferne Personen über die Wahl seiner Diskursthemen aus oder ein an bestimmte traditionelle Gepflogenheiten gebundenes Milieu düpiert Milieufremde dadurch, dass diese sichtbar nicht in der Lage sind, die situativ geforderten Verhaltensweisen angemessen zu erbringen. Besonders interessant sind auch horizontale Verschließungen: Mitglieder zweier Milieus aus gleicher sozialer Lage (vertikale Dimension), denen man zunächst bruchfreie Interaktion unterstellen würde und die objektiv vielleicht durchaus eine gleiche Interessenslage aufweisen, stoßen konflikthaft aufeinander, weil etwa ihre konträren moralisch-politischen Grundhaltungen oder ästhetischen Präferenzen (horizontale/kulturelle Dimension) eine gepflegte Kommunikation verunmöglichen. Horizontale Ausdifferenzierungen und entsprechende Verschließungen können Folge von Modernisierungsprozessen sein, im Zuge derer sich Teile der jüngerer Generation eines etablierten Milieus trotz Beibehaltung wesentlicher Milieuspezifika über die Zeit zu neuen Milieus mit geänderter Charakteristik formieren.

Das bisher dreidimensionale Milieugefüge (Lage, Grundwerte, alltagskulturelle Praxis) lässt sich schließlich um eine weitere Dimension erweitern: Nicht nur auf gesamtgesellschaftlicher Ebene agiert mit der hier *einflussreiche Elite* genannten Schicht eine verhältnismäßig kleine, aber aufgrund seiner großen ökonomischen, kulturellen, funktionalen und medialen Ressourcen hegemoniale

²⁰ Eine eigene Fragestellung der soziologischen Forschung ist der Zusammenhang zwischen diesen Milieus und den ausgeschlossenen bzw. sich u.U. selbst abschließenden migrantischen Milieus, für die ja eigentlich gewöhnlich der Begriff „Parallelgesellschaft“ verwendet wird, vgl. SINUS-Institut 2018b.

²¹ Vgl. der deutsche Titel von Bourdieu 1991.

Gruppe als Trendsetter, Meinungsmacher oder weltanschauliche Leitinstanz (*Orthodoxie*), an der sich die anderen Milieus (Masse) orientieren. Auch einzelne Milieus bilden ihre eigenen internen Eliten heraus oder finden ihre milieuspezifischen Eliten in benachbarten Milieus. Diese Elite-Masse-Bündnisse können aber in Situationen sozialen Wandels brüchig werden (*Paradoxie*), etwa wenn die jeweilige Masse eine andere, neue Elite (*Heterodoxie*) für sich entdeckt.²² Nicht



zuletzt dadurch wiederum geraten Eliten miteinander in Konflikt um die Hoheit in „ihren“ Milieus.²³ *Abbildung 2* zeigt die vielfältigen Konfliktlinien zwischen Milieus bzw. zwischen Eliten und Masse. Um an die auf sozialer Ungleichheit basierenden Toleranz-Konzeptionen von Rainer Forst zu erinnern: Konflikte entstehen, wenn Eliten die Masse über Gebühr unterdrücken (vertikale Intoleranz), wenn soziale Gruppen sich gegenseitig den Frieden aufkündigen (horizontale Intoleranz) oder sich die Anerkennung der Gleichheit entziehen (politisch-rechtliche Intoleranz).

²² Die Begriffe kulturelles Kapital, soziales Kapital, Orthodoxie, Heterodoxie, Paradoxie sind ebenfalls der Bourdieuschen Terminologie entlehnt.

²³ Übrigens: Die gegenwärtig so viel diskutierte gesellschaftspolitische Strategie des „Populismus“ ließe sich durchaus verstehen als das genaue Gegenteil der hier vorgestellten sozialwissenschaftlichen Methode. Während diese nämlich gerade die Heterogenität einer Gesellschaft samt aller Bündnisse, Konflikte, Blockaden und Dynamiken aufzuspüren versucht, konstruiert jener das grobschlächtige Bild *einer* großen homogenen Eigengruppe („Wir“), die sich von *einer* Elite („die da oben“) betrogen und *einer* Fremdgruppe (z.B. „die Ausländer“) bedroht fühlt.

*Abb. 2: Konfliktlinien zwischen Milieus, Eliten und Masse*²⁴

Auch wenn sich das bis hierher beschriebene, nunmehr vierdimensionale Gesellschaftsgefüge durch die alltägliche Praxis der Milieus reproduziert und damit zu einer gewissen strukturellen Trägheit führt, so unterliegt es doch auch im *Zeitverlauf* (fünfte Dimension) dem so oft bemühten *sozialen Wandel*. Nicht nur jüngere Generationen verändern ihr angestammtes Milieu oder prägen modernisierte neue Milieus aus. Aus konflikthaften Auseinandersetzungen zwischen Milieus oder Eliten können sich horizontale Neuorientierungen ebenso ergeben wie Veränderungen der sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen vertikale Auf- oder Abstiegsdynamiken verursachen können.

Kulturelle Allesfresser

Der zentrale Gedanke der Habitus-Theorie, dass nämlich durch die Ausübung ästhetischer Präferenzen Milieugrenzen (re-)produziert werden und sich nicht zuletzt dadurch das vertikale Machtgefälle in der Gesellschaft strukturell festigt („kultureller Klassenkampf“), wird seit einiger Zeit die Vermutung gegenübergestellt, dass sich inzwischen eine nennenswert große und vielleicht wachsende Gruppe sogenannter *kultureller Allesfresser*²⁵ herausgebildet habe, deren gelebte Alltagskultur sich aus so verschiedenen Elementen zusammensetze, dass eine milieu-spezifische Zuordnung (vertikal oder horizontal) im oben geschilderten Sinne gar nicht mehr möglich sei. Die Liebe zur klassischen Musik und der Spaß an Rock-Musik etwa schlossen sich für diese modernen Zeitgenossen nicht mehr aus, soziale Differenzierung zwischen elitär und primitiv, zwischen traditionell und modern sei so nicht mehr ausdrückbar.

Bei genauerer Betrachtung allerdings zeigt sich, dass diese kulturelle Allesfresserei weder voraussetzungslos ist noch sozialstrukturell nivellierend wirkt, im Gegenteil: Gerade Mitglieder gutsituierter, hoch gebildeter Milieus können ihre erworbene ästhetische und analytische Urteilskraft dazu nutzen, um selektiv in unterschiedlichsten kulturellen Sphären sich diejenigen Elemente anzueignen, die dem eigenen anspruchsvollen und kontemplativen Geschmacksmuster entsprechen. So hat die hochkulturelle Elite in Gestalt der Schwedischen Akademie mit der kürzlichen Verleihung des Literaturnobelpreises an Bob Dylan nicht etwa die Populärmusik als Ganzes geadelt, sondern höchst selektiv allein den nur wenigen Milieus ästhetisch zugänglichen Songpoeten. Auf diesem

²⁴ Eigene Grafik basierend auf *Abbildung 1*.

²⁵ Vgl. Parzer 2016.

Weg der Suche nach dem Besonderen erweitern die modernen gebildeten Milieus (in *Abbildung 1* im Bereich rechts oben angesiedelt) ihre Distinktionsmöglichkeiten auf das Feld der populären Kultur, reservieren dort „ihre“ anspruchsvolle Rock-Musik in Abgrenzung zu primitiveren Formen anderer Milieus.²⁶ Zugleich rezipieren sie die verschiedenen Elemente ihres kulturellen Portfolios aber gleichsam gemäß dem Prinzip „Trennkost“: Jedes Element, sei es hochkulturell oder popkulturell, soll seine Eigenständigkeit behalten und seinem Wesen entsprechend praktiziert oder genossen werden.

Eine ganz andere, nämlich gegenläufige Grenzüberschreitung entsteht in jenem kulturellen „Eintopf“, der durch die Popularisierung hochkultureller Elemente zusammengerührt wird: Auf eher traditionelle Milieus der mittleren und unteren Schichten (in *Abbildung 1* im Bereich links mittig/unten angesiedelt) ist die gezielte Vermischung von tendenziell leicht zugänglicher Pop- und Kunstmusik zugeschnitten, wie wir sie etwa von David Garretts Geigen-Show kennen. Eingebettet in aufwändige Eventisierung und Image-Konstruktionen, befriedigt Crossover-Musik dieser Art die Suche eines an unangestregter Unterhaltung orientierten Geschmacksmusters nach Konsumierbarem und Wiedererkennbarem. Zugleich vermittelt sie dem Publikum das Gefühl, ein Stück vom hochkulturellen Kuchen naschen zu können, obgleich es dabei doch bei bloßer Nachahmung *legitimer Kultur* (so bezeichnet Bourdieu die hegemoniale Kultur der gesellschaftlichen Elite) bleibt und damit die soziale Grenze erst recht zementiert.

Beide Formen zeitgenössischer Grenzverschiebungen erinnern auf den ersten Blick an Rainer Forsts Wertschätzungs-Konzeption der teilweisen Übernahme fremder kultureller Praktiken; ihre selektive bzw. nachahmende Vorgehensweise ist allerdings eher Ausdruck beständiger sozialer Ungleichheit, aber keineswegs anerkannter Gleichheit.²⁷ Wenn wir nun unsere eingangs gestellte Frage aufgreifen, ob die Diversität der Zupfmusik ein weiteres Beispiel für tolerante Allesfresserei sei, müssen wir historisch einen großen Schritt zurückge-

²⁶ So fiel dann auch die Kritik an dieser unkonventionellen Verleihung geringer aus als einst der Aufschrei innerhalb der Folk-Music-Szene, als Dylan 1965 beim Newport Folk Festival mit dem Griff zur verpönten E-Gitarre selbst für einen kulturellen Eklat sorgte.

²⁷ Das gleiche gilt für eine weitere Form der kulturellen Emulation, nämlich die Übernahme subkultureller Elemente sozial randständiger Gruppen durch Bessersituierte: Die Karriere des Tattoos von der Fremd- oder Selbststigmatisierung von Seeleuten, Sträflingen und Bandenmitgliedern bis zum Modernitätssymbol einer Bundespräsidentengattin ist sicher nicht Ausdruck von sozialstruktureller Angleichung, sondern allenfalls ein modisches Spiel mit rebellischen Codes.

hen. Im deutschen Kulturraum hat die sogenannte *Ernste Musik* eine herausragend hegemoniale Stellung innerhalb des Musiklebens: Unter den kleinstaatlichen Bedingungen des vorbürgerlichen Deutschlands gedieh eine von Hofkapellmeistern, Komponisten und Musiklehrern entwickelte Musikkultur als prunkvoll klingendes Herrschaftssymbol der Aristokratie gegenüber der Restgesellschaft. In dem Maße, wie das Bürgertum allmählich die ökonomisch und politisch führende Rolle in der Gesellschaft einnahm, trat es auch das kulturelle Erbe der Aristokratie an. Auch wenn nunmehr das künstlerische Werk geistesgeschichtlich zum Ausdruck des freien, verstandesgeleiteten und kritischen bürgerlichen Subjektes werden sollte – nicht selten diente schon die bloße Nachahmung (Emulation) aristokratischer Praxis dem symbolischen Ausdruck des bürgerlichen Hegemonieanspruchs. Entsprechend ist der Bildungsbürger bemüht, die Volkskultur in Schach zu halten, sei es durch Ignoranz, Herabwürdigung oder Belehrung. Das Erlernen eines (möglichst etablierten) Musikinstrumentes gilt jedenfalls seitdem als Kernbestandteil des bürgerlichen Bildungskansons, das Sinfonieorchester (neben dem Klavier) als *das* Leitbild für das Musizieren schlechthin.²⁸

Da wundert es kaum, dass nachfolgend auch kleinbürgerliche und proletarische Schichten mit ihren „Instrumenten des kleinen Mannes“ in den Sog orchestralen Musizierens gezogen wurden. So soll es heute neben den 130 Berufsorchestern in Deutschland ca. 20.000 organisierte Laienorchester mit 620.000 Aktiven geben, darunter neben Akkordeon-, Zither- oder Bläserorchestern immerhin allein 500 Zupfensembles mit 10.800 aktiven Mitgliedern.²⁹ Und die Vermutung liegt nahe, dass das so weit verbreitete Ideal des Orchestermusizierens in Deutschland eine wesentliche Ursache für die hiesige Marginalisierung traditionell praktizierter, regional- und milieuspezifischer Volksmusik ist. In seiner jetzt 100jährigen Geschichte bewegt sich das Mandolinen- bzw. Zupforchester, das zeigt schon der Blick auf Konzertprogramme, fotografische Selbstdarstellungen sowie typische Gesellungs- und Organisationsformen, ästhetisch zwischen traditionsgebundener Volkskultur und hochkulturellem Habitus.

Aufgabe einer soziologisch inspirierten *historischen* Analyse der Zupfmusik-Szene wäre es zu ergründen, welche vergangenen milieuspezifischen Interessen und Präferenzen in Verbindung mit den jeweiligen Elite-Masse-Konstellationen

²⁸ Zur Bedeutung der klassischen Musik für das deutsche Bildungsbürgertum vgl. etwa Jungmann 2008.

²⁹ Statistisches Bundesamt 2017; daneben stehen beachtliche knapp 24.000 Chöre und Gesangsensembles mit über 1.3 Millionen Aktiven, vgl. ebd.

über die Jahrzehnte zur heutigen Gestalt der Zupfmusik-Szene geführt haben, in der (1) Volkskultur in Teilen bewahrt, (2) sozialer Prestigegewinn durch Orientierung am hochkulturellen Habitus gesucht und (3) ernsthaft an der Etablierung der Zupfinstrumente im „Konzert der Großen“ gearbeitet wird. Eine Soziologie der *gegenwärtigen* Zupfmusik-Szene wiederum könnte mit Hilfe des Wissens über die heutigen Milieus helfen, aktuelle szenen-interne Konflikte, Tendenzen und Strategien zu verstehen. Bevor wir dazu kommen, müssen wir aber noch das Verhältnis zwischen Milieus und Szenen klären.

Szene und Milieu

Soziale Milieus sind von Soziologen ermittelte und beschriebene wissenschaftliche Idealtypen³⁰ als zugespitztes Ergebnis empirischer Forschung und theoretischer Einordnungen. Zum Wesen dieser Milieus gehört es gerade, dass die Milieumitglieder sich einerseits selber in der Regel ihrer Milieuzugehörigkeit (und derjenigen der anderen) nicht bewusst sind, andererseits aber durch ihre alltägliche kohäsive Interaktions- und gegenseitige Abgrenzungspraxis eben diese Milieus als soziale Räume (man könnte auch von sozialen Interaktionsnetzen sprechen) überhaupt erst konstituieren. Orte einer jeden Milieupraxis (ja jeglicher sozialer Praxis) sind die verschiedenen gesellschaftlichen *Felder* (Bourdieu). Je größer und allgemeiner wir ein solches Feld definieren (z.B. die Wirtschaft, die Politik, das Bildungssystem, die Kultur, der Sport), desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich dort (nahezu) alle Milieus begegnen. Je enger eine Feldbestimmung ausfällt, desto größer ist umgekehrt die Wahrscheinlichkeit, dass in einem Feld nur bestimmte Milieus aufeinandertreffen (z.B. mittelständische IT-Branche, Umweltschutzbewegung, Burschenschaften) oder in Einzelfällen sogar die Mitglieder eines einzigen Milieus unter sich sind. Große wie kleine Felder sind gekennzeichnet durch typische Orte, Diskurse, Gesellungsformen und soziale Regeln. Jedes Feld erbt, kombiniert und konfrontiert dabei die typischen Eigenschaften der an ihm beteiligten Milieus und erlebt so die sich daraus ergebenden Konflikte. Darüber hinaus bilden Felder aber auch ihre eigenen Eigenschaften aus, z.B. feldspezifische Eliten, die von den geerbten Strukturen abweichen und mit diesen in konflikthafte Konkurrenz treten können. Unser sozialräumliches Modell erweitert sich also um eine letzte Dimension, nämlich die des milieuübergreifenden Feldes (*Abbildung 3*):

³⁰ Zur sozialwissenschaftlichen Idealtypenbildung vgl. Bangert 2011.

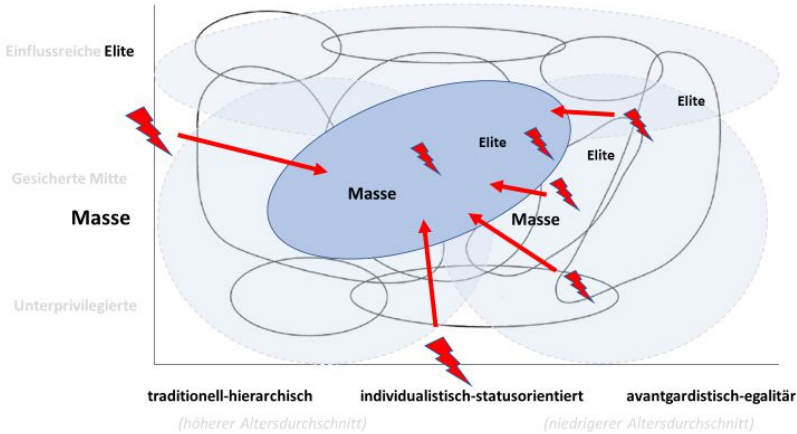


Abb. 3: Beispiel eines milieubergreifenden Feldes im sozialen Raum³¹

Gerade auch Szenen wie die der Zupfmusik können wir als solche Felder mittlerer oder kleiner Größe betrachten, und sie bieten sich dem Soziologen als sozialräumlicher Mikrokosmos geradezu an. Hier aber soll es umgekehrt nun vor allem um die Frage gehen, ob und wie die Zupfmusik-Szene hilfreiche Erkenntnisse aus einer milieutheoretisch fundierten Analyse gewinnen kann.

Soziologie der Zupfmusik-Szene

Ein großer Teil der heute verfügbaren empirischen Datenbestände über milieuspezifische Lebensstile und ästhetische (Konsum-)Präferenzen stammt aus der Marktforschung³², das soziale Feld des Endverbrauchermarktes ist damit von Beginn an nicht nur Impulsgeber, sondern auch eines der (kommerziell) wichtigsten Anwendungsgebiete der Milieuforschung. Lebensstilorientierte Zielgruppenanalyse wurde aber auch schnell für andere Felder nützlich, etwa für die Frage, welchen Einfluss Lebensstil und Habitus für die Attraktivität von Angeboten zur politischen Bildung bei unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen haben und was zu tun ist, um bestimmte Milieus besser zu erreichen.³³ Beispiele für andere Felder, in denen auf das Instrumentarium der Milieuforschung zu-

³¹ Eigene Grafik, basierend auf *Abbildung 1*.

³² Vgl. SINUS-Institut 2018a, SIGMA 2018.

³³ Vgl. Flaig u.a. 1993.

rückgegriffen wird, sind etwa die Stadtentwicklungspolitik oder die Wahlforschung.

Mit Blick auf die Zupfmusik-Szene sind aber vor allem jene gesellschaftlichen Großorganisationen einschließlich ihres Umfeldes ein interessantes Beispiel, die mit Hilfe der Milieutheorie ein solides Selbstverständnis von ihrer sozialen Heterogenität entwickeln und dieses zum Ausgangspunkt ihrer weiteren strategischen Ausrichtung machen. Allen voran Parteien und Kirchen erleben, dass der organisationsinternen Kohäsion mittels gemeinsamer Programmatik und Weltanschauung (Orthodoxie) bzw. moralisch-gesellschaftspolitischem Konsens der Basis (Doxa) eine Vielzahl von internen Konfliktlinien gegenübersteht, die sich mit den bisher eingeführten Kategorien beschreiben lassen: Dass der jeweiligen Orthodoxie immer auch interne Ketzler (Heterodoxie) das Leben schwer machen, kennen wir vom Flügelkampf in Parteien oder dem theologischen Positionsstreit. Auch Entfremdungen zwischen Funktionären (Elite) und Mitgliederbasis (Masse) bzw. zwischen Mitgliedern und Umfeld (Zielgruppen) sind kein unbekanntes Phänomen, erklären sich aber vielfach rein organisationssoziologisch. Besonders brisant sind aber immer jene inhaltlichen Konflikte, die eng mit Fragen der Lebensführung verbunden sind. In diesen Fällen tritt die inhaltliche Auseinandersetzung nicht selten hinter „Kulturkämpfe“ zurück, die zur Zerreißprobe werden können. Eine Partei wie die SPD etwa ringt seit ihrer Gründung mit der Vereinbarkeit der Verhaltens- und Denkmuster von klassischen Arbeitermilieus, sozialen Aufsteigern und akademisch geprägten Intellektuellen.³⁴ Bei genauerer Betrachtung zeigt sich nicht selten, dass in konkreten politischen Diskursen die alltagskulturellen Gräben der Beteiligten viel tiefer sind als die eigentlichen inhaltlichen Differenzen. Argumentative Konsensbildung scheidet oftmals weniger an inhaltlicher Unvereinbarkeit als an wechselseitiger habitueller Antipathie, ja offener ausgetragener Intoleranz.

Für die Zupfmusik-Szene können wir aus den Erfahrungen der angewandten Milieuforschung zahlreiche Fragestellungen ableiten, deren Verfolgung sich lohnen könnte:

(1) Aus welchen *gesamtgesellschaftlichen* Milieus rekrutiert sich die Zupfmusik-Szene? Welche Wertorientierungen und alltagsästhetischen Präferenzen im All-

³⁴ Nicht umsonst sorgten seinerzeit die Brioni-Anzüge des letzten sozialdemokratischen Bundeskanzlers für gehörigen Wirbel: Die wollten nicht nur so gar nicht zur Bratwurst- und Bier-Atmosphäre bei Sommerfesten traditioneller SPD-Ortsvereine passen, mehr noch, sie wurden für einen sozialen Aufsteiger wie ihn als zu präntentös empfunden und galten SPD-affinen Linksintellektuellen als zu „bourgeois“.

gemeinen, welche musikalischen Präferenzen und bevorzugten Gesellungsformen im Besonderen können wir also erwarten (Doxa)? Wie hat sich die Sozialstruktur in letzter Zeit verändert, aus welchen Milieus kommt insbesondere die Nachwuchsgeneration? Wir nehmen dabei an, dass sich in der Szene gleichsam im kleinen Maßstab die großen gesamtgesellschaftlichen Kämpfe um Deutungsmacht, Ressourcen, Identität und kulturelle Hegemonie zwischen Milieus ausmachen lassen.

(2) Welche *szenespezifischen* Strukturen haben sich herausgebildet? Welche szene-eigenen Eliten in Verband und Vereinen sowie in den Ausbildungsinstitutionen lenken mit ihren Vorstellungen (Orthodoxie) die Geschicke der Szene und überlagern möglicherweise geerbte Milieupräferenzen und Machtstrukturen? Welche heterodoxen Gegen-Eliten stehen dem gegenüber? Sind regionale Besonderheiten der Sozial- oder Elite-Masse-Struktur zu berücksichtigen? Eine sicher plausible Erwartung wäre hier, dass sich vor den Augen der Masse der Szenemitglieder ein Ringen zwischen verschiedenen Eliten abspielt: a) externe Eliten insbesondere aus dem Kulturbetrieb, b) die traditionell-laikale Orchester-, Vereins- und Verbandselite, c) die etablierte akademische Zupfer-Elite insbesondere aus der Wuppertaler Mandolinenschule, und d) neue szen-interne Generaliten.

Die Antworten auf diese beiden Fragenkomplexe sollen uns vor allem verstehen helfen, ob die Szene eher homogen, also aus Mitgliedern weniger sehr ähnlicher Milieus bzw. Eliten zusammengesetzt ist, oder aber eine große, eher breit gestreute oder vielleicht bipolare Heterogenität aufweist. Der folgende dritte Fragenkomplex versucht nun, schon bekannte, noch versteckte und möglicherweise bevorstehende Konflikte der Szene vor dem Hintergrund eben dieser Sozial- und Hegemoniestrukturen zu thematisieren. Der Soziologie stünde dabei mit der Zupfmusik-Szene ein konkretes Feld zur Verfügung, in dem sie Prozesse der sozialen Kohäsion wie auch der sozialen Kämpfe zwischen Milieus beobachten könnte. Umgekehrt könnte den Akteuren der Szene selbst das hier vorgestellte soziologische Werkzeug helfen, Perspektiven und Strategien für eine erfolgreiche, mindestens stabile Zukunft der Szene zu entwickeln:

(3) Wenn wir die Zupfmusik als eine Szene betrachten, die erstens ihre *Wurzeln* in einer traditionell-vergemeinschafteten Vereinskultur hat, die zweitens zumindest in Teilen einen an der akademisch-kontemplativen Hochkultur orientierten *Anspruch* entwickelt hat und die drittens gerade auch *jüngere Menschen* aus modernen, also eher individualisierten, hedonistischen und pragmatischen Milieus an sich binden möchte, stellt sich uns die Frage, wie die Szenemitglieder mit diesem über den gesamten gesellschaftlichen Raum sich erstreckenden Spannungsverhältnis (siehe *Abbildung 4*) umzugehen verstehen, wie sie ihre Diskurse führen und dabei ihre Szenestruktur verändern.

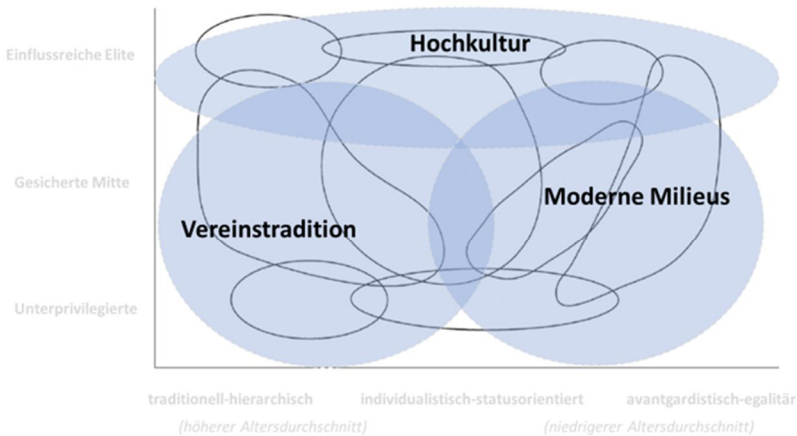


Abb. 4: Spannungsverhältnis im sozialen Raum³⁵

Im Rückgriff auf Rainer Forsts Toleranz-Konzeptionen ließe sich dabei fragen, ob und inwieweit die Interaktion der Akteure und Akteursgruppen von hegemonialer Erlaubnis, friedlicher Koexistenz, vereins- und verbandspolitischem Respekt bzw. nachahmender Wertschätzung geprägt ist. Zur Veranschaulichung seien einige thematische Beispiele genannt, die sich in jenem Spannungsverhältnis zwischen Vereinstradition, Hochkultur und modernen Milieus bewegen:

(a) Ist die gängige, eher der traditionellen Vergemeinschaftung verpflichtete Praxis der Vereine ein auch zukünftig tragfähiges Konzept für die Zupfmusik-Szene? Leben die Mitglieder verschiedener Milieus eine gemeinsame Vereinskultur oder aber *im* Verein *nebeneinander her*? Beispiel: Modische Konflikte be-

³⁵ Eigene Grafik, basierend auf *Abbildung 1*.

züglich der bevorzugten Konzertkleidung zwischen verschiedenen Habitusgruppen in Verein oder Orchester sind gar nicht selten. Sind Kompromisse zwischen edlem Schwarz vor neutralem Bühnenhintergrund einerseits und farblich mit bestickten Vereinswimpeln abgestimmten Blusen andererseits möglich? Wenn nicht, wie geht langfristig die unterlegene Seite mit der für sie missglückten kulturellen Selbstinszenierung um?

(b) Beispiel Arbeitsethos: Keith Harris hat sehr treffend aus Sicht eines professionellen Ensemble-Leiters beschrieben, wie sich das Arbeitsethos eines *engagierten* Zupforchstermitglieds von dem eines *phlegmatisch* agierenden Mitspielers unterscheidet.³⁶ Jeder, der mit der Probenarbeit in einem Laienorchester vertraut ist, kennt die daraus resultierenden Spannungen zwischen diesen beiden Spielertypen bzw. zwischen Dirigent und Orchester sowie den unvermeidlichen Spagat zwischen höherem musikalischem Anspruch einerseits und notgedrungener Anpassung der Arbeitsweise an die wenig ambitionierten Kollegen andererseits. Dieser individuell erscheinende Unterschied ist meist ein habituel-ler: verschiedene Milieus haben verschiedene Erwartungen an das Miteinander in einem Laienorchester – etwa musikalische Leistungssteigerung hier, unangestrengt geselliges Beisammensein dort. Mit individueller Belehrung ist es da nicht getan.

c) Beispiel Klangästhetik und Repertoire: Der große Paradigmenwechsel der Mandolinspielkultur begann als Diskurs der Szeneelite in den 1930er Jahren, der 50 Jahre später im Rahmen der akademischen Professionalisierung der Mandoline seine Fortsetzung fand und gegenwärtig eine kritische Aufarbeitung durch die aktuelle Elitengeneration erlebt. Dieser Kulturkampf zwischen „Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag“³⁷, von der Elite je nach Position belehrend oder verteidigend auf die Szenebasis übertragen, entwickelte sich dort, weitgehend *abgekoppelt* von den eigentlichen Motiven des Gelehrtendiskurses, zu einem grundsätzlichen soziokulturellen Kampfplatz zwischen Moderne und Tradition, vor allem zwischen Jung und Alt – die Laien rangen (und ringen?) nicht der historisch-akademischen Wahrheit wegen um Anschlagstechnik, Plektrummodell und entsprechendes Orchesterrepertoire. Vielmehr fürchtete alsbald die Seite der gewachsenen Vereinskultur die Bedrohung der eigenen Gewohnheiten und Kompetenzen durch das neue musikalische Paradigma sowie den Verlust des ihrer bisherigen Praxis wohlgesonnenen Publikumsstamms (also ihres Milieus). Und die andere Seite? War und ist nicht die Attraktivität des

³⁶ Vgl. Harris 2013.

³⁷ Vgl. Wagner 2013 und dazu auch die Ausführungen Wagners im vorliegenden Band.

Neuen für vor allem jüngere Zupfer vornehmlich Ausdruck der kulturellen Präferenzen ihrer moderneren Milieus (also ein fälliger Modernisierungsschub)? Welche Milieus stehen sich in heutigen Zupforchestern gegenüber? Welche neuen Kulturkämpfe stehen möglicherweise bevor?

d) Welche der an der Zupfmusik-Szene beteiligten Eliten behaupten oder aber verlieren ihre jeweilige kulturell oder ökonomisch hegemoniale Position, und welche Gegeneliten stehen in den Startlöchern? Welche *Entwertung* von bislang wertvollen Ressourcen drohen möglichen Verlierern szenen-interner Modernisierungsprozesse? Eine Elite reproduziert ihre hegemoniale Stellung in einem bestimmten Feld mittels des ihr zur Verfügung stehenden kulturellen und sozialen Kapitals (Wissen und Beziehungen), sie lebt von der Anerkennung ihrer fachlichen Autorität (*Orthodoxie*) durch die Masse. Der Verlust dieser Anerkennung (*Paradoxie*) durch eine inhaltliche Neuausrichtung der Szene kann zur Kränkung und im Fall professioneller Akteure auch zum Verlust beruflich-ökonomischer Sicherheit führen. Welche Diskurse werden also allein um der Inhalte willen geführt, welche sind zugleich ein Kampf um soziale Positionen oder gar existenzielle Sicherheit?

Strategien und Umsetzung

Was wäre nun die Motivation, diesen Fragestellungen milieusensibel auf den Grund zu gehen? Die Zupfmusik muss sich, wie vergleichbare kulturelle Anbieter auch, immer wieder selbst vergewissern, wen sie erreichen möchte, sei es als Mitstreiter, sei es als Publikum. Denkbar sind zwei strategische Ansätze: *Erster Ansatz*: Die Zupfmusik-Szene möchte sich möglichst breit aufstellen, d.h. möglichst viele kulturelle Präferenzen unter ein Dach bringen und damit möglichst viele Menschen (bzw. Milieus) binden. Dann kann das hier vorgestellte Instrumentarium zum Verständnis der sozialen Heterogenität beitragen, um „den Laden erfolgreich zusammenzuhalten“. *Zweiter Ansatz*: Die Zupfmusik-Szene möchte ihr Profil schärfen und sich auf bestimmte kulturelle Präferenzen konzentrieren. In diesem Fall unterstützt das soziologische Werkzeug dabei, die anvisierte Zielgruppe (also deren milieuspezifische Erwartungen) auch tatsächlich zu erreichen (etwa mit zugeschnittenen Bildungsangeboten und Organisationsformen), um nicht am Ende eben dieses Klientel zu verlieren anstatt es zu gewinnen und auszubauen. Praktisch läuft es sicher, wie sollte es anders sein, auf einen Balanceakt zwischen beiden Strategien hinaus.

Und was wären nun die nächsten Schritte? Eine entsprechend umfassende, methodisch gesicherte sozialwissenschaftliche Analyse der Zupfmusik-Szene durch Beauftragung universitärer oder kommerzieller Forscher auf Basis der hier vorgestellten Vorüberlegungen wäre sehr fruchtbar für alle Beteiligten - allerdings auch aufwendig und für den Auftraggeber wie etwa den Bund Deutscher Zupfmusiker recht kostspielig. Wenn dieser Aufsatz aber zumindest den Grundgedanken einer milieu-orientierten Perspektive vermitteln und vielleicht zu einer anschließenden Vertiefung in Eigenregie anregen konnte, dann wäre für den jeweiligen Wirkungskreis schon etwas gewonnen.

Strategisch Verantwortliche eines Musikvereins oder -verbandes, die die unterschiedlichen sozialkulturellen Voraussetzungen und Präferenzen ihrer (aktiven und passiven) Mitgliederbasis und ihres (derzeitigen bzw. potentiellen) Konzertpublikums besser verstehen, können manche blockierte Frontstellung leichter auflösen, Traditionen im richtigen Maß bewahren und Neuorientierungen in die richtige Richtung lenken.

Und wenn die akademische Szeneelite, also Lehrende an Hochschulen und deren Studierende, eben jene Heterogenität der Szene-Masse genauer begreift, wäre sie auf die Kundschaft, die einen bedeutenden Teil ihres gegenwärtigen oder zukünftigen Arbeitsalltags ausmacht, besser vorbereitet – und entdeckt zudem vielleicht neue Facetten der Zupfmusik.

Literatur

- Bangert, Ulf (2011): Zupfmusik – ernst oder unterhaltend? Ein Plädoyer für die Unterscheidung zwischen Werk- und Pulsmusik. In: Phoibos 1/2011, S. 121-135
- Bourdieu, Pierre (1991): Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. 4. Auflage, Frankfurt am Main 1991 [1979]
- Flaig, Berthold Bodo u.a. (1993): Alltagsästhetik und politische Kultur. Zur ästhetischen Dimension politischer Bildung und politischer Kommunikation. Bonn 1993
- Geißler, Rainer (1996): Die Sozialstruktur Deutschlands, Opladen 1996
- Graf, Hans-Peter (1983): Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons. In: Klüppelholz, Werner [Hg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber 1983, S. 162-169
- Harris, Keith David (2013): Das heutige Zupforchester in Deutschland – eine kritische Bestandsaufnahme. In: Phoibos 2/2013, S. 111-130
- Jungmann, Irmgard (2008): Sozialgeschichte der klassischen Musik. Stuttgart/Weimar 2008
- Kreckel, Reinhard (1992): Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit, Frankfurt a.M./New York 1992

- Parzer, Michael (2016): Musikalische Offenheit und soziale Distinktion – Zum kulturkritischen Potential der Allesfresser-These. In: Hörner, Fernand [Hg.], Kulturkritik und das Populäre in der Musik. Münster 2016, S. 135-150
- Schulze, Gerhard (1993): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a.M./New York 1993
- Statistisches Bundesamt (2017): Spartenbericht Musik 2016. Wiesbaden 2017
- Vester, Michael u.a. (1993): Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Köln 1993
- Wagner, Silvan (2008): Bestandsaufnahme Mandoline in Deutschland: Zwischen Laienmusik und Professionalisierung. In: Phoibos 1/2008, S. 43-60
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41
- Wagner, Silvan/Zehner, Yvonne (2008): Zupfmusik in der Gegenwart: Bausteine einer Gruppenidentität. In: Phoibos 1/2008, S. 5-17

Internetpräsenzen

- Bundeszentrale für politische Bildung (2006): Aus Politik und Zeitgeschichte 44-45/2006, siehe auch <http://www.bpb.de/apuz/29426/soziale-milieus> (aufgerufen im Mai 2018)
- Zupfensemble Wuppertal (2018): <https://zupfensemble-wuppertal-1919.de> (aufgerufen im Mai 2018)
- Forst, Rainer (2018): Anerkennung und Toleranz. In: <https://philosophie-indebate.de/2073/schwerpunktbeitrag-erkennung-und-toleranz/> (aufgerufen im Mai 2018)
- Hitzler, Ronald (2018): Forschungsfeld ‚Szenen‘. In: <http://www.hitzler-soziologie.de/szeneforschung.htm> (aufgerufen im Mai 2018)
- SIGMA (2018): <https://www.sigma-online.com> (aufgerufen im Mai 2018)
- SINUS-Institut (2018a): <https://www.sinus-institut.de/sinus-loesungen/sinus-milieus-deutschland/> (aufgerufen im Mai 2018)
- SINUS-Institut (2018b): <https://www.sinus-institut.de/sinus-loesungen/sinus-migrantenmilieus/> (aufgerufen im August 2018)

Weichenstellung zur Kontinuität oder zum Umbruch im anstehenden Generationswechsel der akademischen Zitherausbildung

Gertrud Maria Huber

0. Vorbemerkungen

„Was, Zither kann man auch studieren?“¹ Es ist erstaunlich, wie wenig über das Instrument bekannt ist, das in Deutschland zwar nur am Hochschulstandort München, dafür jedoch seit annähernd 60 Jahren studiert werden kann. Der Studiengang Zither wurde in Anlehnung an die Bildungskonzepte der westlich klassischen Musikwelt begründet, jedoch gleichzeitig in ein Spannungsfeld aus Toleranz und Intoleranz eingebettet, das bis heute prägt.

Ebenso wie in vielen regionalen und nationalen Kultureinrichtungen, Kulturverwaltungen und Kulturszenen, die in den 1980er Jahren gegründet oder etabliert wurden, erfolgte eine Besetzung der Dozentenstellen für die Fachbereiche Zither an den heutigen Hochschul- und Konservatoriums-Standorten München, Innsbruck und Linz sowie Klagenfurt in den beiden Jahren 1989 und 1990. Ähnlich der anstehenden Pensionierungswelle im Bereich Bildung, Kultur und Wissenschaft im öffentlichen Dienst und im deutschsprachigen Kulturbetrieb bedingt der Generationswechsel in der akademischen Zitherausbildung in den nächsten Jahren einen Personalwechsel. Mit einem geeigneten Nachfolger oder einer Nachfolgerin können die anstehenden Vakanzen im Zitherbereich schnell besetzt werden. Was jedoch vordergründig nur eine personelle Veränderung bedeutet, wird den Studiengang Zither inhaltlich für die nächsten zwei bis drei Jahrzehnte prägen, denn diese Personalentscheidungen sind kaum revidierbar. Deshalb sind im Vorfeld thematische und strukturelle Diskussionen in Hinblick auf langfristige Formung und die Vorlage für tiefgreifende konzeptionelle Überlegungen der akademischen Zitherausbildung notwendig.

Die verschiedenen Instrumentengruppen Gitarre, Harfe, Mandoline und Zither definieren sich in der rezenten Musikpraxis und Genrevielfalt sehr unterschiedlich. Wenn es aber um die jahrzehntelange Ausgrenzung und die intolante Behandlung von Seiten der westlich klassischen Musikszene geht, fühlen

¹ Interview mit Schönstetter 2019.

sie sich zu einer gemeinsamen Zupferidentität zugehörig (vgl. Wagner 2008). Der Zupfklang, das Dilettantentum und das gemeinsame Phänomen der Ausgrenzung im Musik- und Lehrbetrieb durch die klassische Musikwelt rückt zunehmend in den Fokus musikwissenschaftlicher Arbeiten.² Bernd Clausen weist bei seiner Betrachtung der Entwicklung deutscher Musikhochschulen auf das im 19. Jahrhundert entstandene fachöffentliche Spannungsfeld beim Qualitätsdiskurs zwischen Virtuosität und Dilettantentum hin. Olusegun Titus beschäftigt sich zwar nicht mit dem europäischen Zupfklang, aber sein Forschungsthema, die Problematik der Evaluierung der Universitätsstudiengänge *Afrikanische Musik*, zeigt kausale Parallelen zur behandelten Problematik in diesem Beitrag hinsichtlich einer Neuausrichtung der Zither-Studiengänge⁴. Titus weist auf das Phänomen hin, dass die meisten Studienabbrecher von Studiengängen mit afrikanischer Musik an Pflichtfächern scheitern, die in keiner direkten Verbindung zu ihrer Hauptstudienrichtung stehen, da Fächer wie europäischer Kontrapunkt und Harmonielehre absolviert werden müssen.

Mit meiner Arbeit wird zum ersten Mal die Entwicklung der Zithermusik hinsichtlich der Intoleranz untersucht, die die Hochschullandschaft bisher dem Instrument Zither und seiner musikalischen Kultur und Tradition entgegengebracht hat.

Viele der hier verwendeten Daten basieren auf eigenen Erfahrungen als ehemalige Studierende am Richard-Strauss-Konservatorium und Nachdiplomant-

² In der Zeitschrift für Zupfmusik Phoibos werden seit 2008 relevante Themen aus der Zupfmusik mit interdisziplinärem Ansatz unabhängig von Zupfmusik-Interessensverbänden beleuchtet. Vgl. Phoibos 2019.

³ Clausen 2017, S. 30.

⁴ Olusegun Titus hat in seiner Präsentation „Music Education, Pedagogy and Social Exclusion: An Example of the Department of Music, Obafemi Awolowo University Ile-Ife, Nigeria“ beim ICTM-Joint Symposium im Juli 2018 in Peking/China eine ähnliche Situation kritisiert: Obwohl die Undergraduate-Studiengänge an der Hochschule in Ile-Ife/Nigeria auf die Lehre afrikanischer Musik ausgerichtet sind, müssen mehr als die Hälfte aller zu belegenden Fächer über westliche Kunstmusik absolviert werden. Vgl. Olusegun 2018, S.46.

⁵ 1987-1992 Volksmusikstudium mit Zither, Harfe, Hackbrett, Klarinette (Abschluss: staatlich geprüfte Musiklehrerin), 1992-1994 Jazzstudium mit Klarinette (Abschluss: staatlich geprüfte Musiklehrerin).

din⁶ an der Universität für Musik Nürnberg-Augsburg, *Jugend-musiziert*-Teilnehmerin sowie Bundespreisträgerin (1983-1985), mehrfache Jurorin bei nationalen und internationalen Musikwettbewerben sowie Absolventin und langjährige Dozentin bei der nebenberuflichen Lehrerausbildung in der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen (1996-2012) und Vorstandsmitglied im Deutschen Zithermusik-Bund e.V.

Für diesen Beitrag habe ich mit Studierenden der Semester WS 2017/18 bis WS 2018/19 sowohl im Studienfach Zither, aber auch aus anderen Fachgebieten und Alumni gesprochen. Darüber hinaus fließen Informationen aus Interviews von 2018 bis 2019 mit Hochschullehrenden sowie mit Zitherspielern und Zitherspielerinnen außerhalb der akademischen Ausbildung ein. Ich greife Aspekte der Volksmusikverbände und der Musikindustrie im klassischen Bereich und im U-Musik-Bereich auf. Studienpläne, Studienordnungen und Ausbildungskonzepte wurden anhand der Daten, die auf den Universitätswebseiten zugänglich waren, ausgewertet (Weblinks siehe Literatur und Internetpräsenzen).

Zu Beginn meiner Recherchen überwiegte der Eindruck von harmlosen Zupfern, die von intoleranten Musikvertretern aus der klassischen Musikszene in der akademischen Landschaft übervorteilt werden. Schnell war jedoch zu erkennen, dass auf beiden Seiten zielstrebig Toleranz und Intoleranz eingesetzt wird, um anvisierte Ziele zu erreichen. Tolerare bedeutet *ertragen, erleiden, erdulden*. Dementsprechend übersetzt Franz Brender in seiner Inaugural-Dissertation von 1920 intolerare mit *nicht erdulden, nicht erleiden*. Anstatt *nicht erdulden* wird das Wort heute mit der Bedeutung von *nicht dulden* verwendet im Sinne, dass andere Meinungen und Haltungen nicht akzeptiert werden. Auch der Bayreuther Internationale Arbeitskreis für Toleranzforschung weist auf den Bedeutungswandel der beiden Begriffe hin, wobei *tolerant sein* positiv besetzt in der Selbstdefinition verwendet wird und *intolerant sein* negativ Anderen

⁶ 2001-2004 Zitherstudium (Abschluss: Diplommusiklehrerin).

⁷ Durch die Fusion des Meistersinger-Konservatoriums Nürnberg und des Leopold-Mozart-Konservatoriums Augsburg entstand 1998 für den Zeitraum von zehn Jahren die kommunale Doppelhochschule Nürnberg-Augsburg. 2008 wurde dieser Verbund aufgelöst und die Hochschule für Musik Nürnberg als dritte staatliche Musikhochschule Bayerns eingerichtet. Vgl. Hochschule für Musik Nürnberg 2019.

⁸ B-Lehrgang Zither (Abschluss: Staatlich anerkannte Zitherlehrerin).

⁹ 1996-1987 Landesverband Bayern-Süd, 2005-2012 Bundesjugendreferentin, 2012-2013 Bundesmusikausschuss.

¹⁰ Brender 1920, S. 55.

zugeschrieben wird.¹¹ Diese Paradoxie des *Er-duldens* und des *Duldens* zeigt sich in allen Facetten und Richtungen, auf dem Spielfeld der akademischer Ausbildung ebenso, wie in der professionellen Musikwelt und im Laienmusikbereich. So sind ausgebildete Zitherspielerinnen und Zitherspieler oftmals von zwei Seiten intoleranten Anfeindungen ausgesetzt, von Seiten der professionellen klassischen Musikwelt ebenso wie aus den Reihen der Volksmusikanten. Die Zitherszene ihrerseits, vertreten durch die akademisch ausgebildeten Spielerinnen und Spieler tolerieren kaum ein auf Volksmusik beschränktes Interesse der Amateure.

Ich stelle die Hypothese auf, dass sich Zitherspielerinnen und Zitherspieler für das Ziel einer gleichrangigen Ausbildung und Förderung wie die Vertreter der klassischen Orchesterinstrumente in besonderem Maße mit dem dominierenden klassischen Musikbusiness assimilierten und für die Zugehörigkeit und Anerkennung in der westlich klassischen Musikwelt ihr musikalisches Selbstbewusstsein und Selbstverständnis opferten. Infolgedessen nehmen sie gleichsam als Vasallen der Kunstmusik gegenüber Laienspielerinnen und Laienspieler innerhalb der eigenen Zupfergruppe eine ähnlich intolerante Position ein, wie sie es ihrerseits von der Klassikelite erfahren.

Für mich ist es bei diesem Forschungsthema sehr schwierig, einen objektiven Beobachtungsstandpunkt einzunehmen. In meiner doppelten Rolle als Forscherin und Zitherspielerin fühle ich mich sowohl einer selbstbewussten tradierten Zitherkultur als auch der inzwischen fest etablierten Interpretation westlich klassischer Musikstile auf dem so jungen Zupfinstrument verbunden.

Um dieses Paradoxum begreifbar zu machen, zeige ich in einem ersten Schritt die Chronologie der universitären Zitherausbildung auf, wobei insbesondere der Standort München beleuchtet wird. Auf Lehrinhalte und Prüfungsanforderungen wird punktuell eingegangen, um die Differenz der derzeitigen Curricula mit dem alltäglichen Bedarf und den Herausforderungen der beruflichen Tätigkeit als Zitherpädagogen und Zitherpädagoginnen sowie Zitherinterpreten und Zitherinterpretinnen herauszustellen. Einzelne Aspekte wie die Zusammensetzung des Lehrkörpers werden zur Verdeutlichung der Intoleranzproblematik exemplarisch bewertet.

¹¹ Vgl. Bayreuther Internationaler Arbeitskreis für Toleranzforschung 2002.

1. Der Studiengang Zither an deutschsprachigen Musikuniversitäten

Zither wird als akademisches Studienfach derzeit an vier deutschsprachigen Universitäten und zwei österreichischen Konservatorien mit Universitäts-Kooperationsverträgen gelehrt: 1. an der Hochschule für Musik und Theater München als einzige deutsche Musikuniversität, 2. in Österreich gemäß dem österreichischen Universitätsakkreditierungsgesetz an der Universität Mozarteum Salzburg, einschließlich der Mozarteums-Zweigstelle Innsbruck, 3. an der Anton-Bruckner-Privatuniversität Linz sowie 4. neu eingerichtet und auf Volksmusik beschränkt an der Hochschule für Musik Claudio Monteverdi Bozen/Italien. Die Konservatorien mit Universitätskooperation sind das Landeskonservatorium Johann-Joseph-Fux Graz und das Tiroler Landeskonservatorium.

2018 wurde die bisherige Zitherausbildung am Staatlichen Landeskonservatorium Johann-Joseph-Fux Graz des Landes Steiermark an die Universität für Musik und darstellende Kunst Graz angegliedert. Das bis dahin mit der Ausbildung zum Musikerberuf berufsbildende Volksmusikstudium wurde somit im österreichischen Bildungssystem im pädagogischen Sinne zu einer Hochschulausbildung aufgewertet. Jedoch ist die Zither weiterhin nur im Studiengang IGP (Instrumental- und Gesangspädagogik) Volksmusik als Instrumentalfach zugelassen.¹³ Ebenso gibt es Kooperationsverträge mit dem Tiroler Landeskonservatorium Innsbruck (TLK) seit 2006 mit der Universität Mozarteum Salzburg (für IGP-Abschlüsse) und seit 2018 mit der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (für Konzertfach-Abschlüsse). Durch diese Kooperationsverträge wird die internationale Gültigkeit dieser Abschlüsse gewährleistet.¹⁴

¹² Nachtrag im Oktober 2019: Auf die nach Erstellung dieses Artikels veränderten Fakten hinsichtlich der Akkreditierung des Klagenfurter Konservatoriums zur Gustav Mahler Privatuniversität und somit zur fünften deutschsprachigen Universität mit einem Zither-Studiengang wird in Fußnote 20 eingegangen.

¹³ Vgl. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2019.

¹⁴ Vgl. Konservatorium Tirol, 2019, Duregger, 2018, S. 4-7, sowie weitere Informationen auf der Website www.zither-tirol.at 2019.

An den anderen österreichischen Konservatorien¹⁵ ist der Studiengang Zither wie an den bayerischen Berufsfachschulen für Musik¹⁶ bis auf Weiteres eine berufsbildende, postsekundäre Ausbildung.

Seit 1989 konnte die Zither am Kärntner Landeskonservatorium – liebevoll *Konse* genannt – in Klagenfurt belegt werden. Dem Konservatoriumsstandort Klagenfurt wäre hinsichtlich der sehr weit fortgeschrittenen Bemühungen¹⁷, diese Ausbildungsstätte wie in Linz in eine Privatuniversität umzugestalten bzw. überzuführen, eine besondere Wichtigkeit zugekommen. Mit einem grundständigen Studium an einer Privatuniversität Klagenfurt hätte das Fach Zither einen weiteren Studienstandort mit Hochschulabschluss an der Privatuniversität Klagenfurt bekommen.

Die Dozentin, Ilse Bauer-Zwonar, (*1952), wurde jedoch im Sommer 2018 in den Altersruhestand verabschiedet, ohne dass ihre Stelle neu ausgeschrieben wurde.¹⁹ Aktuell wird das Studienfach Zither noch auf der Website des Konservatoriums gelistet. Die akademische Zitherausbildung in Klagenfurt scheint dennoch Geschichte geworden zu sein.

¹⁵ Am ehemaligen Konservatorium Wien, seit 2005 zur Privatuniversität „Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien“ akkreditiert, wird Zither gemäß den Angaben auf der Website nicht angeboten. Vgl. Privatuniversität der Stadt Wien 2019.

¹⁶ 1977 wurden in Bayern die ersten Berufsfachschulen für Musik eröffnet, um dem Fachkräftemangel bei einigen Musikinstrumenten entgegenzuwirken und insbesondere um die Laienmusik zu fördern. Vgl. Berning 2002.

¹⁷ Das Land Kärnten hat am 19.02.2018 den Antrag auf Akkreditierung/Anerkennung zur Privatuniversität für Musik gestellt. Vgl. Konse Klagenfurt-Akkreditierung 2019.

¹⁸ Vgl. Deutscher Zithermusik-Bund e.V. 2019, S. 62.

¹⁹ Vgl. Konse Klagenfurt, 2019.

²⁰ Nachtrag im Oktober 2019: Am 22.02.2018 reichte das Land Kärnten den staatliche Akkreditierungsantrag für das Kärntner Konservatoriums als Gustav Mahler Privatuniversität für Musik in Klagenfurt (GMPU) bei der AQ Austria ein. Es folgte ein intensives Gutachterverfahren durch sechs bestellte Professoren und Professorinnen von österreichischen und deutschen Musikuniversitäten. Am 26.06.2019 wurde die positive Entscheidung für die Genehmigung durch die österreichische Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Forschung rechtskräftig. Die Zither- und Hackbrettstellen am Konservatorium wurden nach der Verrentung von Bauer-Zwonar nicht mehr ausgeschrieben, jedoch auf Drängen der verbliebenen Studierenden mit befristeten einjährigen Verträgen von ehemaligen Absolventinnen Bauer-Zwonars besetzt (für die Zither: Christiane Sommer). Durch den glücklichen Umstand, dass die Universität für Musik und Theater München für die Gutachtertätigkeit in Klagenfurt den Zitherprofessor Georg Glasl betraute und dank seiner Aufmerksamkeit und Hartnäckigkeit, wurde ergänzend zum ersten Entwurf des Stellenplans *ein/e Lektor/innenstelle für Zither mit 0,4*

In Deutschland ist die akademische Zitherausbildung mit dem einzigen Standort in München nicht sehr breit aufgestellt. In den 1990er Jahren wurde am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg einmalig die Zither für eine Studierende als Nebenfach zugelassen, der Unterricht erfolgte extern bei Bernhard Hilbich. Dabei wurde das Instrument bereits vor 1961 in der ehemaligen DDR an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden und am Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Zwickau als Studienfach angeboten.

Der Diplom-Musikpädagoge, Werner Marzahn (*1946), hatte an der Musikhochschule in Weimar Violine im Hauptfach sowie Zither privat beim Ernst Rommel (1905-1985)²² studiert, bevor er drei Jahre vor dem Mauerfall mit seiner Familie nach Bayern übersiedelte.

2010/11 wurden erstmals am Konservatorium Claudio Monteverdi Bozen in Südtirol/Italien akademische Diplome der ersten Ebene angeboten, die ein Fachlaureat auf Universitätsniveau darstellen. Das Konservatorium wurde zwischenzeitlich in Hochschule für Musik Claudio Monteverdi Bozen umbenannt. Im Sommer 2015 folgte die Einführung des Studiengangs Volksmusik mit dem Instrumentalfach Zither. Die ausgeschriebene Stelle war jedoch zulassungsbeschränkt und nur eine äußerst kleine Bewerbergruppe konnte ein *Ansuchen M3* stellen:

Ansuchen können eingereicht werden seitens [Lehrpersonen mit unbefristeten \[sic!\] Lehrauftrag des Bereiches Deutsche und ladinische Musikschulen](#) der Autonomen Provinz Bozen - Südtirol [sic!] die eine entsprechende, durch den Besitz von

VZÄ hinzugefügt. Der Studiengang Zither war in den ersten Planungen zur neuen GMPU nicht vorgesehen. Nun jedoch wurde diese Stelle am 14.08.2019 für Zither im Klassik- und Volksmusikbereich, befristet auf zwei Jahre und 8 SWS, ausgeschrieben. Ein offizielles Ergebnis des am 14.10.2019 durchgeführten Hearings mit drei Bewerberinnen liegt noch nicht vor (Stand: 29.10.2019), jedoch wurden der erfolgreichen Kärntner Konservatoriumsabsolventin, Silvia Igerc, direkt im Anschluss an das Auswahlverfahren auf Facebook Glückwünsche übermittelt und am 18.10.2019 bei der jährlichen Sitzung der Zupfmusiklehrenden aller Musikschulen des Landes Kärnten im Tagesordnungspunkt *Aktuelles* zur neuen Stelle an der GMPU gratuliert. Da es im aktuellen Studienjahr 2019/20 an der neuen Kärntner Musikuniversität keine Zitherstudierenden gibt, muss der 30jährige Studiengang neu aufgebaut werden (vgl. Gustav Mahler Privatuniversität 2019).

²¹ Vgl. Hecker 2002, S. 1.

²² Dozent für Zither an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT, Gitarren- und Zithervirtuose, Komponist.

künstlerischen und Berufs-Titeln belegbare Qualifikation, den jeweiligen Lehrauftrag betreffend, aufweisen können.

Das Gesuch ist nach anliegender Gesuchvorlage auf stempelfreiem Papier **abzufassen** und an den Direktor dieses Konservatoriums zu richten.²³

Inzwischen ist für das Studienfach Zither gemäß der Studiengangsordnung zur Erlangung des akademischen Diploms der ersten Ebene im Studiengang „Traditionelle Musikrichtungen – Fachrichtung Alpenländische Volksmusik mit der Unter-Fachrichtung: Zither“ als Lehrperson Florin Pallhuber, ehemaliger Schüler von Harald Oberlechner/Innsbruck, bestellt worden.

Die Mittel der Musikhochschulen für Personal sind an allen Standorten begrenzt. Dementsprechend hart ist der Wettbewerb im System bei der Fachprofilierung und der Vergabe der begehrten Hochschuldozenturen in einer Fakultät oder einem Institut. Die Toleranz und fachliche Anerkennung, die den Vertretern von Nischeninstrumenten wie den Zupfern heute hinsichtlich ihrer musikalischen Bedeutung entgegengebracht wird, ändert sich sofort, wenn es um die personelle und sachliche Positionierung an Hochschulstandorten geht. Insbesondere die kleine und international kaum sichtbare Gruppe der Zitherspielenden mit wenig unterstützender Lobby kämpft fast chancenlos um eine personelle Gleichstellung im Hochschulbereich. Dementsprechend beachtlich sind die Erfolge der tolerierten Positionierung an mehreren deutschsprachigen Hochschulstandorten. Trotzdem bekommen sie als Geduldete als erstes die negativen Auswirkungen bei Stellen- und Mittelkürzungen, Standortumwandlungen oder Neuprofilierung zu spüren.

2. Die Urväter der akademischen Zitherausbildung

In Summe gesehen basiert der aktuelle akademische Zitherunterricht auf zwei Galionsfiguren des 20. Jahrhunderts: Peter Suitner in Österreich²⁵ und Richard

²³ Die einschränkende Passage, die den Bewerbungsprozess als interne Ausschreibung definiert, wurde im Original durch eine Unterstreichung herausgehoben. Der im Original fett formatierte Hinweis auf stempelfreies Papier bezieht sich auf die Befreiung von der in Italien üblichen Urkundengebühr. Konservatorium Claudio Monteverdi Bozen: Vergabe Lehraufträge 2015, S.2, Hervorhebung im Original.

²⁴ Vgl. Hochschule für Musik Claudio Monteverdi Bozen 2017, Studiengangs-Ordnung.

²⁵ Suitner, Peter Paul (*10.08.1928 als österreichischer Staatsbürger in Ulm an der Donau/Deutschland): Komponist, Musikpädagoge, Chorleiter, von 1935 bis 1938 Zitherunterricht an der Innsbrucker Musikschule und Musikstudium in Innsbruck, 1958 Lehrbefähigung für Zither am Konservatorium der Stadt Wien. Ab 1960 Lehrender an der Musikschule Innsbruck, dem heutigen Tiroler Landeskonservatorium, für Zither, Har-

Grünwald in Deutschland.²⁶ Eine besondere Bedeutung kommt hier Peter Suitner zu. Im akademischen Umfeld wird er vorrangig als Experte für westlich klassische Musiktheorie und Komponist wahrgenommen. Dieser enge Bezug Suitners zur klassischen Musik ist in der Selbstdefinition der Musikinstitute und ihrer Akteure ein so marginaler Aspekt, dass die Tatsachen, der zitherspielende Peter Suitner und eine intolerante Haltung der klassischen Musikszene gegenüber dem Instrument Zither, in den Hintergrund treten. Suitner nützte in den 1960er Jahren diese tolerante Stimmung quasi nebenbei und machte damit den Weg für eine anerkannte Zitherausbildung in Innsbruck mit strategischer Personalentwicklung für die folgenden drei Jahrzehnte frei.

Die österreichischen Hochschuldozenten, Harald Oberlechner (IGP HF 1987) und Wilfried Scharf (IGP HF 1985), sind beide ehemalige Studenten von Peter Suitner. Johannes Rohrer (IGP2 2011) und Florin Pallhuber (IGP HF 1995) sind als Schüler von Harald Oberlechner somit Enkelschüler von Suitner. Suitner unterrichtete von 1960 bis 1988 am Konservatorium in Innsbruck und somit viele Jahre an der einzigen österreichischen Ausbildungsstätte für Standardbesaitung. Der Münchner Hochschuldozent, Georg Glasl, studierte bei Lili Grünwald-Brandlmeier, der Tochter von Richard Grünwald.

In Fortsetzung dieser Besaitungstradition unterrichten alle Genannten die Zither in Standardbesaitung.²⁷ Aktuell wurde seit fast 30 Jahren keine Frau unter den Lehrenden an den Universitäten bestellt.²⁸ Die Stellenbesetzungen in

monielehre, Kontrapunkt, Gehörbildung und Rhythmus. Seit 1983 Lehrbeauftragter an der Universität Innsbruck - musikwissenschaftliches Institut. Als Komponist erfolgreich mit der Fanfare für die Olympischen Winterspiele Innsbruck 1964. Vgl. Oesterreichisches Musiklexikon online, vgl. Suitner, 1984, vordere-innere Umschlagseite.

²⁶ Grünwald, Richard (1877-1963), Zithervirtuose, Komponist, Autor, Verleger, Herausgeber von *Meine Methode*. Universalschulwerk des modernen Zitherspiels, 1913. Vgl. Grünwald 1920.

²⁷ In ihrer Entwicklung von der Kratzzither über die diatonische Schlagzither zum chromatischen Instrument setzten sich einige wenige standardisierte Besaitungen durch, die meist nach ihrem örtlichen Vorkommen als Wiener Stimmung, Stuttgarter Stimmung, Grazer Stimmung usw. bezeichnet werden. Die heute am weitesten verbreitete vollchromatische Quint-Quart-Stimmung ist als Normalstimmung bekannt. Vgl. Brandlmeier 1963, S. 109-118, und Huber 2019.

²⁸ In ihrer Entwicklung von der Kratzzither über die diatonische Schlagzither zum chromatischen Instrument setzten sich einige wenige standardisierte Besaitungen durch, die meist nach ihrem örtlichen Vorkommen als Wiener Stimmung, Stuttgarter Stimmung, Grazer Stimmung usw. bezeichnet werden. Die heute am weitesten verbreitete voll-

München, Linz und Innsbruck erfolgten in den beiden Jahren 1989 und 1990. Peter Suitner in Innsbruck war damals in den Ruhestand gewechselt. Fritz Wilhelm hatte aufgrund des stetig wachsenden Interesses am Studiengang Zither in München und seiner hohen Belastung im Hauptberuf als Konrektor einer allgemeinbildenden Schule seinen Lehrauftrag am Richard-Strauss-Konservatorium aufgegeben. In Linz wurde der Studiengang Zither 1989 neu eingerichtet. In Salzburg²⁹ war das Interesse am Zitherstudiengang äußerst gering. Eine Initiativbewerbung aus Deutschland im Jahr 2005 bewirkte zwar keine Neuausschreibung der Stelle, jedoch die Zusammenlegung der Salzburger und Innsbrucker Dozenturen, worauf Oberlechner als Lehrender in Innsbruck gleichzeitig mit der Betreuung des Salzburger Studienganges beauftragt wurde.

3. Die Studiengänge Zither an Musikuniversitäten

Die Zitherausbildungen der Hochschulstandorte unterscheiden sich in den angebotenen Studienmöglichkeiten und Schwerpunkten. Interessierte können erste grundlegende Informationen den Webseiten der jeweiligen Universitäten entnehmen. Detaillierte Angaben wie zum Schulmusikstudium mit Zither an der Hochschule für Musik und Theater München fehlen jedoch. Üblicherweise nehmen interessierte Studienanwärter und Studienanwärterinnen diesbezüglich im Vorfeld direkt Kontakt mit den jeweiligen Hochschuldozenten auf, und da die weltweite Szene für alpenländische Zither relativ überschaubar ist, werden Kontakte über bestehende Netzwerke meist schnell geknüpft.

Nach meinen bisherigen Recherchen bietet München das breiteste Spektrum für ein Zitherstudium vom künstlerisch und künstlerisch-pädagogischen Hauptfach bis hin zu Zither als Hauptinstrument in den Studiengängen Volksmusik, Neue Musik und Elementare Musikerziehung an. Zudem kann Zither als Schwerpunktinstrument in der Schulmusikausbildung sowie für das Jungstudium gewählt werden. Der Lehrende, Georg Glasl, ist insbesondere als Vorreiter und Verfechter für den Einsatz der Zither in der Zeitgenössischen Musik bekannt:

Studiengänge für Zither an der
UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND THEATER MÜNCHEN:

chromatische Quint-Quart-Stimmung ist als Normalstimmung bekannt. Vgl. Brandlmeier 1963, S.109-118, und Huber 2019.

²⁹ Johanna Steinberger, geb. Senetzko, Lehrende an der Universität Mozarteum Salzburg bis ca. 2005, Schülerin von Peter Suitner (IGP HF 1979).

Weichenstellung der akademischen Zitherausbildung

- BACHELOR OF MUSIC (künstlerische Studienrichtung)
- BACHELOR OF MUSIC (künstlerisch-pädagogische Studienrichtung)
- MASTER OF MUSIC (Instrumentalpädagogik)
- Studiengänge mit Zither als Hauptfach: VOLKSMUSIK, NEUE MUSIK, ELEMENTARE MUSIKERZIEHUNG
- Studiengang SCHULMUSIK mit Zither als Schwerpunktinstrument
- JUNGSTUDIUM mit Zither als Hauptfach³⁰

Wilfried Scharf, Professor für Zither an der Privatuniversität Linz, favorisiert mit Zitherliteratur des 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts ein Genre, das in den anderen Universitäten nachrangig behandelt wird. Sein Student, Andreas Voit, hat 2018 den Master-Studiengang Zither in Wiener Stimmung abgeschlossen.³¹ Dies ist in der akademischen Hochschulausbildung einzigartig, denn obwohl Wilfried Scharf generell Normalstimmung spielt und unterrichtet, ermöglicht er interessierten Studierenden auch das Studium auf der Wiener Stimmung.

Studiengänge für Zither an der
ANTON BRUCKNER PRIVATUNIVERSITÄT LINZ OBERÖSTERREICH:

- BACHELOR OF ARTS (künstlerischer Studiengang)
- MASTER OF ARTS (künstlerischer Studiengang)
- IGP (Instrumental- und Gesangspädagogik) mit Zither (Normalstimmung und Wiener Stimmung)³³

³⁰ Vgl. Hochschule für Musik und Theater München 2016 und 2017.

³¹ Vgl. VAMÖ 2019, S. 30f.

³² Vgl. Fußnote 19 zur Normalstimmung auf der Zither. Die Wiener Stimmung wurde erstmals 1859 in einer Zitherschule von Carl Iganz Umlauf beschrieben. Über viele Jahrzehnte war das Zitherspiel in Wiener Stimmung im östlichen Alpen- und Voralpenraum wie beispielsweise in den heutigen österreichischen Bundesländern Kärnten, Steiermark, Ober- und Niederösterreich vorherrschend. Anton Karas' Filmmusik zu Carol Reeds Film „Der Dritte Mann“ sowie die „G'schichten aus dem Wienerwald“ von Johann Strauß wurden für Zither in Wiener Stimmung komponiert. Inzwischen hat das Zitherspiel auf der Normalstimmung die Wiener Stimmung weitgehend verdrängt. Zur Sichtbarmachung und den Erhalt dieser traditionellen Besaitung und der typischen Spielweise wurde die „Wiener Stimmung und Spielweise der Zither^[W]“ 2017 in das „Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes in Österreich“ aufgenommen. Vgl. Unesco 2017, Österreichische UNESCO-Kommission o. J.

³³ Vgl. Anton Bruckner Privatuniversität Linz Oberösterreich 2014.

Die Universität Mozarteum bietet das Studium Künstlerisches Profil für Volksmusikinstrumente (u.a. Zither) an.³⁴ Am Zweigstellenstandort Innsbruck kann das Fach Zither als musikpädagogisches Studium mit Hauptinstrument Zither belegt werden. Auf der Webseite des Lehrenden, Harald Oberlechner, ist zu lesen, dass er sich „mit zahlreichen Initiativen bemüht, die Zither als klassisches Konzertinstrument zu etablieren.“³⁵ Oberlechner unterrichtet die gesamte Bandbreite von westlich klassischer Kunstmusik über alpenländische Volksmusik bis hin zu Jazzmusik.

Studiengänge für Zither an der
UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG
und MOZARTEUM STANDORT INNSBRUCK:

- DIPLOM (Konzertfach) Landeskonservatorium Innsbruck und seit 02/2019 in Zusammenarbeit mit der mdw (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).
- IGP1 BACHELOR OF MUSIC Volksinstrument Zither (Instrumental- und Gesangspädagogik) Landeskonservatorium Innsbruck in Kooperation mit dem Mozarteum Standort Salzburg sowie Mozarteum Salzburg
- IGP 2 MASTER OF MUSIC Zither (Instrumental- und Gesangspädagogik) Mozarteum Salzburg
- SCHULMUSIK A1 (ME) Mozarteum Standort Innsbruck
- SCHULMUSIK/INSTRUMENTALMUSIKERZIEHUNG A2 (IME) Mozarteum Standort Innsbruck
- IGP Volksmusik mit Zither (Instrumental- und Gesangspädagogik) Mozarteum Salzburg

Johannes Rohrer als Lehrender in Graz bietet eine ähnliche Bandbreite der Stilrichtungen an wie sein ehemaliger Lehrer Oberlechner.

Studiengänge für Zither an der
UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST „KUNST-
UNI GRAZ“ als gemeinsames Studium mit dem Johann-Joseph-Fux-
Konservatorium des Landes Steiermark

³⁴ Vgl. Universität Mozarteum, Mitteilungsblatt 47. Stück 2016.

³⁵ Universität Mozarteum, Lehrender für Zither 2019.

³⁶ Vgl. www.zither-tirol.at – Ausbildung 2019, 11.04.2019.

- IGP (Instrumental- und Gesangspädagogik) Volksmusik mit dem Instrument Zither³⁷

Florin Pallhuber lehrt in Bozen. Sein Schwerpunkt ist alpenländische Volksmusik. Darüber hinaus unterrichtet er ebenso wie sein Lehrer Oberlechner westliche Kunstmusik auf der Zither.

Studiengänge für Zither an der

HOCHSCHULE FÜR MUSIK CLAUDIO MONTEVERDI BOZEN

- BACHELOR OF MUSIC Traditionelle Musikrichtungen - Fachrichtung Alpenländische Volksmusik
- MASTER OF MUSIC Traditionelle Musikrichtungen - Fachrichtung Alpenländische Volksmusik³⁸

Die Auflistung zeigt, dass alle Hochschulstandorte den Studiengang Zither *Volksmusik* anbieten, in Bozen und Graz sogar ausschließlich. Das geforderte Programm in den Aufnahmeprüfungen geht jedoch überwiegend konform mit den Literaturanforderungen der klassischen Studiengänge.³⁹ Dieser Punkt wird später in diesem Beitrag ausführlicher behandelt. Außer in Linz werden alle anderen Zitherstudiengänge klassisch (künstlerisch und pädagogisch) getrennt von der Volksmusikausbildung angeboten. Nach Aussage des Lehrenden an der Anton-Bruckner-Privatuniversität, Wilfried Scharf, müssen dort aufgrund der historischen Entwicklung des Instruments beide Fachbereiche, sowohl Volksmusik als auch die klassischen Epochen als Pflichtprogramm absolviert werden.

4. Der Weg zur akademischen Zitherausbildung in München

Intensive Bemühungen des Deutschen Zithermusik-Bundes e.V. (DZB) beginnend in 1970er Jahren in Form von berufs begleitenden Lehrgängen waren der Maßnahme geschuldet, dass Unterricht an Musikschulen künftig nur noch von ausgebildeten und zertifizierten Lehrern und Lehrerinnen erteilt werden durfte, von denen es im Zitherbereich aber viel zu wenige gab. Der DZB hatte

³⁷ Vgl. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Studienunterlagen 2019.

³⁸ Vgl. Hochschule für Musik Claudio Monteverdi Bozen, Studiengangs-Ordnung 2017.

³⁹ In München wurden bei der letzten Überarbeitung der Aufnahme Richtlinien für die Ausbildung Zither Volksmusik die Literaturanforderungen angepasst: Praktisches Einbringen in eine Volksmusik-Spielgruppe, Instrumentalvortrag von drei Stücken aus der traditionellen Volksmusik, 15 min. klassisches Programm. Vgl. Universität für Musik und Theater München – Aufnahmebedingungen 2018.

⁴⁰ Interview mit Scharf 2019.

deshalb maßgeblich an dem 1981 vom Verband deutscher Musikschulen (VdM) erstellten und publizierten Lehrplan für Zither mitgewirkt .

Die arbeitsrechtliche Neuordnung des Musikschulunterrichts dient der Gewährleistung eines einheitlich definierten Qualitätsstandards, unterbindet Schwarzarbeit und bietet für Männern und Frauen eine sozial gerechte Beschäftigung mit Altersgrundsicherung. Das war ein äußerst wichtiger Schritt insbesondere für die berufliche Selbständigkeit von Frauen, die bekanntlich ihren Arbeitsvertrag erst ab 1977 ohne Zustimmung ihrer Ehemänner schließen durften. Hand in Hand mit diesen Reformen wurde zum 1. Januar 1983 das Künstlersozialversicherungsgesetz (KSVG) erlassen, das für freiberuflich arbeitende Musizierende und Pädagogen eine Kranken- und Alterssicherung auf Basis der gesetzlichen Pflichtversicherung ermöglicht.

Die frühen Bemühungen von Richard Grünwald (1877-1963) zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Zither in der akademischen Ausbildung zu verankern, waren aber eindeutig der Imagepolitik des Instruments als Kunstinstrument gewidmet. Für Grünwald war ein Lehrauftrag an einem Berliner Konservatorium wichtig, um das Instrument vom Makel eines Volksmusikinstrumentes zu befreien. In diese Fußstapfen folgte seine Tochter, Lili Grünwald-Brandlmeier (1911-1997), am Standort München. Gemeinsam mit ihrem Ehemann Dr. Josef Brandlmeier (1904-1980) kämpfte sie für die Anerkennung der Zither auf der Konzertbühne. Als erste Dozentin erhielt sie 1962 am Trapp'schen Konservatorium, das 1964 anlässlich des 100. Geburtstages von Richard Strauss in Richard-Strauss-Konservatorium München umbenannt wurde⁴³, den Lehrauftrag für das Instrument Zither als Hauptfach.

Dieser Meilenstein wird in Zitherkreisen gerne hervorgehoben, wobei sich der Erfolg jedoch insoweit in Grenzen hält, als Grünwald-Brandlmeier in ihrer Zeit am Konservatorium nach derzeitigem Kenntnisstand nur zwei Vollzeitstudierende und wenige Gaststudierende betreute. Der Jurastudent Robert Popp und Hans Obermeier, der *Schuster Hans*, belegten das Instrument als Gaststudierende. Der heute hauptamtliche Dozent für Zither an der Hochschule für

⁴¹ Verband deutscher Musikschulen e.V. 1981.

⁴² Bernd Clausen verweist auf Georg Sowa (1973, S. 247), der mit einer zitierten Aufstellung der Berliner Musiklehranstalten um 1900 darauf hinweist, dass es zu dieser Zeit 28 „Konservatorien“ gegeben haben soll. Vgl. Clausen 2017, S. 30.

⁴³ Direktion des Richard-Strauss-Konservatoriums 1987, S. 10.

⁴⁴ Vgl. Tafferer 2017, S. 45.

Musik München, Georg Glasl, absolvierte ein Vollzeitstudium bei Lili Grünwald-Brandlmeier.

Auch wenn die Zither als Studienfach am Münchner Konservatorium zugelassen wurde, die Gleichberechtigung mit den anderen instrumentalen Studiengängen war noch lang nicht gegeben und musste hart erkämpft werden. Mit jahrelanger Verzögerung wurde 1996 die erste künstlerische Reifeprüfung und 2002 der pädagogische Diplomabschluss zugelassen. Zuvor wurde insbesondere die Gleichstellung mit anderen Instrumenten durch einen Diplomstudiengang immer wieder abgelehnt, unter anderem mit der Begründung, dass kein Zitherstudierender trotz seines Hauptfach-Akkordinstruments das verpflichtende Nebenfach Klavier belegt hätte. Die Studierenden, die daraufhin sofort eine Aufnahmeprüfung für das Nebenfach Klavier ablegten und diese erfolgreich bestanden, durften dennoch – ohne weitere Begründung – den Diplomstudiengang nicht belegen.

Nach Aussage des stellvertretenden Direktors, Werner Rottler (1939-2012), waren für die Gleichstellung der Studienmöglichkeiten letztendlich nicht musikalische oder instrumentale Aspekte entscheidend, sondern einzig allein administrative Überlegungen bezüglich der bevorstehenden Fusionierung der Musikhochschule München mit dem Richard-Strauss-Konservatorium ausschlaggebend.⁴⁶ In der Übergangsphase bis zur endgültigen Fusionierung und Auflösung des Richard-Strauss-Konservatoriums im Jahr 2008 wurde nun ohne Zutun der Studierenden und des Lehrkörpers der Nachdiplomierungs-Studiengang für das Instrument Zither eingeführt. Ohne diese überraschende Wende würden die Bachelor- und Master-Studiengänge nach dem Bologna-Prozess für das Instrument Zither vielleicht noch immer nicht existieren. In der Diskussion um die Zulassung eines Zitherstudiengang an der neuen Universität für Musik und Theater München standen die beteiligten Ministerien und Behörden hinter der ablehnenden, intoleranten Haltung der Münchner Hochschulleitung. Auch die damals junge Abteilung Jazz am Richard-Strauss-Konservatorium unter der Leitung von Kurt Maas (1942-2011) musste sich mit ähnlicher Diskriminierung auseinandersetzen. Heute ist eben diese Jazzabteilung ein Vorzeigeeinstitut der Münchner Musikhochschule.⁴⁷

⁴⁵ Vgl. Neue Musikzeitung 1997.

⁴⁶ Persönliches Gespräch mit Werner Rottler 2001.

⁴⁷ Gespräche mit Kurt Maas in den 1990er Jahren.

5. Die Entwicklung des Lehrkörpers in München

Entgegen historischer Entwicklungen waren in der akademischen Zitherausbildung in München gerade in den Anfangsjahren weibliche Lehrkräfte stark eingebunden, obwohl auch am Konservatorium die akademische Musikausbildung überwiegend mit männlichen Dozenten besetzt war.⁴⁸ Mit dem Ausscheiden von Ursula Frank (heutige Adelsberger) aus dem Richard-Strauss-Konservatorium München 1992 endete in München die positive Frauenquote unter den akademisch Zitherlehrenden. Seit 1992 werden alle Zitherstudierenden – klassisch und volksmusikalisch – vom nun an einzigen Dozenten für Zither am Richard-Strauss-Konservatorium, der heutigen Hochschule für Musik und Theater München, Georg Glasl, betreut.

Bereits vor 1989 wurde am Richard-Strauss-Konservatorium zwischen Zither als klassische Ausbildungsrichtung und Zither in der Volksmusikausbildung unterschieden. 1963 beauftragte der stellvertretende Konservatoriumsdirektor, Richard Boeck, den Kirchenmusiker und Volksmusikanten, Karl-Heinz Schickhaus (1938-2007), einen Volksmusiklehrgang am Konservatorium zu konzipieren und einzurichten. Richard Boeck begründete diesen in der akademischen Musiklandschaft einzigartigen Vorstoß folgendermaßen:

Der Bildungsauftrag, den das Richard-Strauss-Konservatorium der Stadt München zu erfüllen hat, erstreckt sich über die Musikberufsausbildung hinaus u.a. auch auf das Laienmusizieren. Was läge hier – unter dem andauernden Föhn und seinem herrlichen Alpenpanorama – näher als die alpenländische Volksmusik“ miteinzubeziehen [...] sie, eine der wenigen – Gott sei Dank – immer noch lebendigen Quellen für unser Musizieren. Diese Lebendigkeit zu erhalten und zu fördern ist ein Ziel des Konservatoriums.⁵⁰

⁴⁸ In der Festschrift 1987 „25 Jahre Richard-Strauss-Konservatorium der Stadt München mit Sing- und Musikschule“ wird der Lehrkörper mit Namen, Unterrichtsfach und Foto aufgelistet. Von den 117 Lehrenden und dem Direktorium sind etwa 1/3 Frauen und 2/3 Männer. Vgl. Direktion des Richard-Strauss-Konservatoriums 1987, S. 12, 21-28.

⁴⁹ Lili Grünwald-Brandlmeier von 1962 bis 1982, Wilhelm Mayr von 1963 bis 1995, Fritz Wilhelm von 1982 bis 1989, Ursula Frank (Adersberger) von 1986 bis 1992, Georg Glasl seit 1989, Doris Döbereiner wird in der Festschrift von 1987 auch als Lehrende für Zither gelistet. Nach derzeitigem Kenntnisstand hatte die Zitherabsolventin des Konservatoriums Innsbruck jedoch keine Lehrverpflichtung für Zither am Richard-Strauss-Konservatorium ausgeübt. Vgl. Direktion des Richard-Strauss-Konservatoriums der Stadt München (1987, S. 22).

⁵⁰ Vgl. Tafferer 2017, S. 6.

Die Einrichtung des Volksmusiklehrganges am Münchner Konservatorium war nur ein konsequenter Schritt in der Rollenveränderung der alpenländischen Volksmusikpraxis. Die Entwicklung von der ursprünglichen Tanz- und Brauchsmusik hin zur gezähmten und konzertmäßigen Stubenmusik einer urbanisierten Gesellschaft setzte bereits mit dem aufstrebenden Bürgertum des 19. Jahrhundert ein und musste zwangsläufig früher oder später in eine perfektionierende Ausbildung münden. Wenige Jahre vor Boecks Initiative forderte der Volksmusikforscher Walter Wiora (1906-1997) in den 1950er Jahren eben solche Schritte, indem er dafür plädierte, die traditionelle alpenländische Musik von einem Ersten in ein Zweites Dasein herüber zu retten. Bisher waren die Grenzen zwischen alpenländischer Volksmusik und Kunstmusik genau definiert. Je mehr sich jedoch die Selbstdefinition der traditionellen Musikzierpraxis in Richtung Kunstvolksmusik verändert, desto intoleranter reagiert die westlich klassische Musikwelt darauf.

Mit Einrichtung des Volksmusikstudienganges am 01.03.1963⁵² gab es neben dem Unterrichtsfach Konzertzither mit der Lehrenden Lili Grünwald-Brandlmeier die Zither in der Volksmusik mit Willy Mayr als Lehrer. Diese Parallelität der Studiengänge Zither im Konzertfach und in der Volksmusik führte zu skurrilen Kampagnen um Studierende. Herbert Benn, Verwaltungsdienstangestellter im Richard-Strauss-Konservatorium – offensichtlich der Volksmusik mehr zugetan – erteilte telefonisch einseitige Auskünfte über die Studiengänge mit Zither, indem er die Richtung *Zither klassisch* verschwieg.⁵³ Ich sehe die Einführung des Volksmusikstudienganges ursächlich dafür verantwortlich, dass sich die bereits erreichte Akzeptanz und Toleranz der Zither im akademischen Bereich wieder schmälerte.

6. Der Lehrplan und die Prüfungsordnung für Zither an der Musikhochschule München

Am Hochschulstandort München wurde die Zweiteilung im Studienfach Zither in instrumentales *klassisches* Hauptfach und in Schwerpunktinstrument im

⁵¹ Traditionelle Lieder und Musik, die in mündlicher Überlieferung lebendig im dörflichen Gebrauchs- und Festtagsalltag eingebunden sind, kategorisierte Walter Wiora in den 1950er Jahren als Volksmusik des ersten Daseins. Im zweiten Dasein wird diese Musik durch eine urbanisierte Gesellschaft gesammelt, notiert, veröffentlicht und vortragmäßig aufgeführt. Vgl. Wiora 1959, S. 9-25.

⁵² Vgl. Tafferner 2017, S. 6.

⁵³ Telefongespräch im Sommer 1987.

Volksmusikstudium bis heute beibehalten. Im Vergleich zum Lehrplan der 1980/90er Jahre haben sich die Unterrichts- und Prüfungsvorgaben nur leicht geändert. Ohne Einblick in die Arbeiten der Prüfungs- und Lehrgangskommissionen zu haben, stelle ich aufgrund der zeitlichen Abfolge die Hypothese auf, dass die damaligen Vorgaben für den Zitherstudiengang in Anlehnung an die Richtlinien für den Wettbewerb *Jugend musiziert* entstanden sind. Zu Beginn des neuen Wettbewerbs, der in erster Linie in Hinblick auf Orchesternachwuchs geschaffen wurde, holte sich der Ideengeber und Mitinitiator für *Jugend musiziert*, Eckart Rohlf, Anregung bei den erfolgreichen Jugendklavierwettbewerben der frühen 1960er Jahre.⁵⁴ Die Einteilung in Stilepochen beginnend mit Renaissancemusik bis hin zur Neuen Musik des 20. Jahrhunderts wurde für den neuen Wettbewerb festgelegt. Die Teilnahme mit dem Instrument Zither erfolgte unter den gleichen Wettbewerbsvorgaben und bestätigt wiederum die Ignoranz des klassischen Musikbetriebes gegenüber dem Zupfinstrument Zither. Ausschlaggebend für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Epoche waren die Lebensdaten der Komponisten. Aufgrund der jungen Entwicklungsgeschichte der Zither sind viele Kompositionen erst im 20. Jahrhundert im Stil der früheren Epochen entstanden und kamen wegen der strikten Auslegung der Literaturvorgaben im Wettbewerb nicht infrage. Diese Problematik wurde erst vor wenigen Jahren entschärft und die Vorgaben gelockert.

Da der 1964 ins Leben gerufene Jugendwettbewerb für klassische Orchesterinstrumente konzipiert wurde, waren die Vorgaben der Programmgestaltung mit Literatur aus den unterschiedlichen Epochen der klassischen Musik selbstredend verständlich: Musikepoche bis ca. 1650, bis etwa 1750, bis etwa 1820, bis Anfang des 20. Jahrhunderts und die zeitgenössische Musikepoche der Komponisten, die nach 1880 geboren wurden einschließlich Arnold Schönberg.

Bei der später hinzugekommenen Zither sind diese Literaturvorgaben weitaus problematischer zu sehen. Die Zulassung der Zither zum Wettbewerb *Jugend musiziert* erfolgte erst zum Wettbewerbszyklus 1976/77. Ein erster Bewerbungsveruch 1969 von Lili Grünwald-Brandlmeier und ihrem *Studio für Zitherkunst* und ein weiterer Versuch 1971 vom DZB an den *Jugend musiziert* Hauptausschuss scheiterte. Grund hierfür war, dass für das Instrument Zither die gleichen Literaturvorgaben angesetzt wurden, wie bei den bereits teilnehmenden Orchesterinstrumenten. Jedoch fehlte es zu dieser Zeit sowohl an ausreichend zeitgenössischer Literatur für das Zupfinstrument als auch an genügend Transkriptionen von Alter Musik. Eigene Regelungen, die der

⁵⁴ Vgl. AW Akademie 2013.

Tradition des Instruments und der vorhandenen Literatur entsprochen hätten, standen nicht zur Diskussion:

Der Antrag wurde abgelehnt mit einer geradezu niederschmetternden Begründung: die Anzahl der Zitherspieler sei zu gering, das Niveau der Lehrer und der Literatur zu niedrig und die Spieler seien zu schlecht. Außerdem fehle jede Art von Neuer Musik und diese sei obligatorisch für den Wettbewerb.⁵⁵

Diese Ablehnung steht exemplarisch für die Intoleranz des klassischen Musikbetriebes, der mit Macht und Absolutheitsanspruch alle abweichenden Traditionen beherrschte und diktierte.

Nun war der Druck auf die Zithergemeinde groß. Wie konnten Zitherspieler und Zitherspielerinnen, die an einer Teilnahme am Wettbewerb interessiert waren, den hochschultypischen Bach-Beethoven-Brahms-Autismus erfüllen?⁵⁶ Wie authentisch kann sich ein Instrument wie die Zither zeigen, wenn kaum originale Literatur aus den geforderten Stilepochen vorzuweisen ist und wenn im Vortrag nur andere Instrumentengruppen imitiert werden?

Der Ansporn und Einsatz des Bundesjugendreferenten im DZB, Toni Gößwein, war groß, die Epoche der zeitgenössischen Musik für die Zither zu erschließen. Der Erfolg stellte sich schnell ein. Bereits in den ersten Jahren der Teilnahme beim Wettbewerb Jugend musiziert fesselte die Zitherjugend mit herausragenden Erfolgen das Publikum mit der Interpretation zeitgenössischer Musik. Der neue, unverbrauchte Zitherklang begünstigte den Innovationschub.

Aber warum waren oder sind die Zitherspieler und Zitherspielerinnen so erpicht auf eine Teilnahme bei *Jugend musiziert*? Unterschiedliche Faktoren wirken hier zusammen, wobei insbesondere die Vergaberichtlinien von Stipendien ein maßgebliches Kriterium sind. In den Förderrichtlinien 2018 für Hochbegabtenstipendien des Bayerischen Musikrats steht:

Individuelle Förderung musikalisch besonders begabter Jugendlicher aus Landesmitteln. Bitte dem Antrag unbedingt beilegen: Nachweis über erfolgreiche Teilnahme an Wettbewerben, z. B. Jugend musiziert, Mindestanforderung 1. Preis Regionalwettbewerb, 2. Preis Landeswettbewerb oder vergleichbare Wettbewerbe. (Kopie der Urkunde/n).⁵⁷

⁵⁵ Saitenspiel 1990, S. 227.

⁵⁶ Dieses Wortgeschöpf benützte Stefan Lindemann 2012 in seinem Aufsatz „Wozu noch Musik studieren?“ Vgl. Lindemann 2012.

⁵⁷ Bayerischer Musikrat 2018.

Andere *vergleichbare Wettbewerbe* gab es für die Zither lange nicht. Den Erfolgen bei Volksmusikwettbewerben wie dem Alpenländischen Volksmusikwettbewerb in Innsbruck, dem Wasserburger Löwen, dem Traunsteiner Lindl, dem Bischofshofener Amselsingen oder dem Zwieseler Fink kam nicht die gleiche Bedeutung zu wie den *klassischen* Musikwettbewerben. Das erklärt den hohen Stellenwert von *Jugend musiziert* bzw. des österreichischen Prima la musica. Mittlerweile hat sich das Wettbewerbsangebot verbessert. Im Roland-Zimmer-Jugendwettbewerb – Saxoniade e.V., der im zweijährigen Turnus in Sachsen durchgeführt wird, ist neben den Solokategorien Gitarre und Mandoline seit 2000 auch die Zither solo als Instrument zugelassen. Der von Georg Glasl initiierte und geleitete Internationale Wettbewerb für Zither solo mit dem Ernst Volkmann-Preis und einem Nachwuchsförderpreis findet 2019 bereits zum achten Mal statt. Glasl hat diesen Wettbewerb 2004 mit der Zielvorgabe ins Leben gerufen, eine Wettbewerbsplattform auf internationaler Ebene für herausragende Zitherspieler und Zitherspielerinnen zu schaffen. Einen ähnlichen internationalen Wettbewerb gab es bis 2018 in der slowenischen Goriška Brda Region, zu dem auch die Zither zugelassen war. Leider musste dieser Solo- und Kammermusikwettbewerb⁵⁸ SVIRÉL nach 10 Jahren erfolgreicher Durchführung eingestellt werden.

Der Verband deutscher Musikschulen (VDM) hat 1981 den ersten Lehrplan für Zither mit fachlicher Unterstützung durch den Deutschen Zithermusik-Bund e.V. und in starker Anlehnung an die Vorgaben der Wettbewerbe *Jugend musiziert* erstellt. Alle Prüfungsvorschriften sowohl in der nebenberuflichen Zitherlehrerausbildung in Trossingen⁵⁹ als auch bei den Musiklehrerprüfungen des Bayerischen Musiklehrerverbandes sowie in der akademischen Zitherausbildung am Richard-Strauss-Konservatorium forderten die gleiche Bandbreite an Stilistik je nach Studiengang ergänzt mit der Interpretation von traditioneller Volksmusik.

Wie nachstehend aufgelistet, wird heute im geforderten Prüfungsprogramm zwischen den Bachelor-Studiengängen Zither als künstlerische oder künstlerisch-pädagogische Studienrichtung und Volksmusik mit Hauptinstrument Zither unterschieden. Es ist jeweils ein Instrumentalprüfung mit einer Dauer von 60 Minuten vorgesehen:

⁵⁸ Vgl. Svirél International Music Competition 2018.

⁵⁹ Seit 1975 Lehrgänge zur nebenberuflichen Ausbildung von Zitherlehrern und Zitherlehrerinnen sowie die Leitung von Spielgruppen an der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen.

Auszüge aus den Prüfungsvorgaben:⁶⁰

Volksmusikstudiengang mit dem Hauptinstrument Zither:

1. mindestens drei Stilbereiche, davon pflichtmäßig ein Werk aus dem 20./21. Jahrhundert
2. Kammermusik
3. Vortrag regionaler Musik unterschiedlichen Charakters, solistisch und in verschiedenen Besetzungen Volksmusik mit Zither (Dauer: 20 min.)

Zither klassischer Studiengang:

1. drei Stilbereiche (Transkription Renaissance/Frühbarock, Suite Barock und Originalmusik aus dem 20./21. Jahrhundert, darunter ein Werk für Zither solo)
 2. Kammermusik
 3. ein Werk nach freier Wahl
- Allgemeine Zusatzanforderung: Mindestens ein Werk muss auf der Altzither gespielt werden.

Die Prüfungen unterscheiden sich im Wesentlichen nur im letzten Punkt mit einem Werk nach freier Wahl oder einem verpflichtendem Volksmusikpart. Verglichen mit den Prüfungsanforderungen anderer Studiengänge wird vom Volksmusikstudierenden mit Zither eine sehr große Bandbreite an Stilistik gefordert. Die Studien von Jazz oder Historischer Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und Theater München beschränken sich auf Literatur ausschließlich aus ihren Fachgebieten:

Bachelor Jazz im Künstlerischen Kernfach:

- 50 bis 60 min öffentliches Konzert (Organisation und Durchführung) mit verpflichtender Konzertmoderation, Inhalt freie Wahl⁶¹

Bachelor Historische Aufführungspraxis künstlerisch:

- 45 min. bzw. mit Moderation ca. 55 min. öffentliche praktische Prüfung als Kammermusikprojekt mit Werken unterschiedlicher Stile und Gattungen in unterschiedlichen Besetzungen, davon ein selbständig einstudiertes 5-minütiges Pflichtwerk.

Es zeigt sich, dass die Normen und Paradigmen der klassischen Musikszene praktisch in alle Studiengänge Zither übernommen wurden. Heute erfolgt dies nicht mehr aufgrund von Forderungen einer vielleicht noch immer gegenwärtigen intoleranten Haltung der Klassikelite. Vielmehr hat sich der Paradig-

⁶⁰ Vgl. Hochschule für Musik und Theater, Fachprüfung- und Studienordnung 2016, 2017.

⁶¹ Im Künstlerischen Kernfach III Jazz werden 40 Standards und Solotranskriptionen gefordert. Vgl. Universität für Musik und Theater München, Fachprüfungs- und Studienordnung für den Bachelorstudiengang Jazz vom 8. November 2016, S. 4.

menwechsel bei zithertypischer Literatur bereits so verfestigt, dass eine Tolerierung innerhalb der Zitherkreise möglich wurde. Genau genommen ist die Zitherszene sogar schon einen Schritt weiter. Das ehemals Fremde in der Musizierpraxis des Instruments und der gespielten Literatur wird als dazugehörig und selbstverständlich empfunden. Instrumentengeschichtliche Unterschiede und Besonderheiten haben an Bedeutung verloren und werden deshalb nicht mehr bekämpft und hinterfragt. Etwas Fragloses muss nicht mal mehr toleriert werden.⁶²

7. Angebot und Nachfrage – Diskussion

Vor dem Hintergrund demografischer Entwicklungen und wissenschaftspolitischer Diskussionen müssen sich auch Musikhochschulen mit Grundsatzfragen auseinandersetzen: Z.B. welche neuen Perspektiven sich für ihre pädagogischen und künstlerischen Absolventen eröffnen und wie diese nachhaltig gesichert werden können oder wie die Hochschulen mit ihren Studienprogrammen auf Entwicklungstrends, Einflussfaktoren und Internationalisierung reagieren können. Auch die Frage, wie dynamisch sich Hochschulen in einem sich verändernden Wettbewerbsumfeld entwickeln müssen, rückt in den Vordergrund.

Für die akademischen Zitherstudiengänge gibt es in Deutschland und Österreich derzeit im künstlerischen und pädagogischen Bereich Hochschulangebote mit unterschiedlichen Schwerpunkten, jedoch an allen Universitäten ist eine Ausbildung mit Fokus auf alpenländische Volksmusik möglich. Dieses Unterrichtsangebot deckt sich mit der Wahrnehmung des Instruments in der Gesellschaft:

... Das Instrument ist im Bewusstsein der meisten Menschen nach wie vor verbunden mit alpenländischer Volksmusik, insbesondere adventlichen und weihnachtlichen Klängen, oder dem Harry-Lime-Thema aus Carol Reeds Film *Der Dritte Mann*.⁶³

Die Hochschule Claudio Monteverdi Bozen listet in ihrer Studiengangs-Ordnung als „mögliche Berufsaussichten für Abgänger des Studiengangs Traditionelle Musikrichtungen“ ein breites Betätigungsfeld für akademisch ausgebildete Zitherspieler und Zitherspielerinnen mit dem Schwerpunkt Volksmusik auf.

⁶² Vgl. dazu Parallelen in der wechselhaften Tolerierungspraxis der preußischen Politik, Stöltung 2009.

⁶³ Glasl 2011, S. 27.

⁶⁴ Vgl. Hochschule für Musik Claudio Monteverdi Bozen Studiengangs-Ordnung 2017.

Ob die Nachfrage am internationalen und nationalen Musikmarkt nach akademisch ausgebildeten Musizierenden mit Zither mit dem Schwerpunkt Volksmusik so groß und vielfältig sein wird, dass die Absolventen in voller Erwerbstätigkeit mit ausreichenden Angeboten bestehen können, wird sich erst in der Zukunft zeigen:

BERUFSAUSSICHTEN

- Solist/in
- Instrumentalist/in [...] in traditionellen Musik- und/oder Tanzensembles,
- Instrumentalist/in [...] in interkulturellen Ensembles,
- Berater/in bei Tätigkeiten, die mit der Katalogisierung, Promotion und Verbreitung außereuropäischer und folkloristischer europäischer Musiktraditionen zusammenhängen,
- im Bereich der Transkription mündlich überlieferter Musiktraditionen.

Vermutlich ist der Bedarf an Zitherpädagogen und Zitherpädagoginnen weit- aus höher als die in Bozen aufgezeigten Berufsaussichten, als Instrumental- interpret oder Interpretin sein Lebensunterhalt zu verdienen, vorgeben. Nicht außer Acht gelassen werden darf der regional extrem unterschiedliche Bedarf an qualifiziertem Zitherunterricht. Werner Marzahn in Regensburg/ Deutschland beklagt das Instrument als „Die Zither – Traditions-Instrument, das niemand mehr lernen will“⁶⁵ und eine Zitherlehrerin aus Kärnten/Österreich bestätigt im Interview diese fehlende Nachfrage. Als Zitherlehrerin im wirtschaftlich sehr starken Münchner Raum konnte ich mich im Kalenderjahr 2018 jedoch über 24 Anfragen für Zitherunterricht freuen.

An der Hochschule für Musik und Theater München legt der Hochschul- lehrende Georg Glasl einen besonderen Fokus auf die Interpretation von Neuer Musik. Viele Masterabsolventen der Studienrichtung Zither entscheiden sich anschließend für ein Zweitstudium des zweijährigen *Master of Music Neue Musik* mit ihrem Instrument. Die Beweggründe für dieses Zusatzstudium, das von Außenstehenden gerne als Orchideenfach bezeichnet wird, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht näher untersucht worden.

Glasl hat durch seine Bemühungen um neue Kompositionen für und mit der Zither dem Instrument in der deutschen Szene für zeitgenössischer Musik zu einer Selbstverständlichkeit verholfen. Auch andere Zitherspieler und Zitherspielerinnen tragen mit interessanten Impulsen in Form von Elektronik- einspielung, Integration von computergestützten Verfahren und Versuchen mit

⁶⁵ Marzahn 2018.

Mikrotonalität für das Instrument Zither in der Neuen Musik-Szene bei. Dennoch braucht es für das Mainstream-Zitherpublikum auch heute noch Zeit, um sich mit diesem Genre anzufreunden.⁶⁶ Ungeduldige und intolerante Reaktionen wie im nachfolgendem Zitat vonseiten der Komponisten und Komponistinnen von Neuer Musik werden die gewünschte Öffnung und Akzeptanz nicht beschleunigen:

Aber noch immer gilt: je eher die Zither aus den Fesseln des Rattenschwanz‘ ,alpenländisch-volksmusikalisches Klischee‘ befreit ist, umso größer ihre Chancen, wirklich ernst genommen zu werden.⁶⁷

Keine Originalmusik für Zither, jedoch seit den ersten Erfolgen bei *Jugend musiziert* fest im Repertoire der Zither verankert, sind Transkriptionen von Renaissance- und Barockmusik. Der gezupfte Zitherklang kommt dem historischen Klangbild von Lauten, Theorben und Harfen sehr nah und erlaubt eine nahezu authentische Interpretation nach dem Prinzip von Nikolaus Harnoncourts Klangrede. Eine Aufführung im Originalklang wird es auf der Zither mit dieser Literatur dennoch nicht geben, denn die alpenländische Zither ist in seiner chromatischen Bauart und Spielweise noch keine 200 Jahre alt. So bereichernd und selbstverständlich die Erschließung dieser Stilepochen für die Zitherspieler inzwischen geworden ist, eine Cetra Nova vom Instrumentenbauer Klemenz Kleitsch mit mitteltönigem Griffbrett kann trotzdem nicht über die *Jugendlichkeit* der alpenländischen Zither hinwegtäuschen.

Die amerikanische Asienexpertin Jocelyn Clark kritisiert in ähnlicher Weise die Interpretation von westlich klassischer Musik, hier jedoch auf südkoreanischen Zithern mit der Unvereinbarkeit westlicher Musikstile mit dem Klangbild eines traditionell asiatischen Instruments:

I don't really like it when the gayageum plays Vivaldi ... It doesn't fit to the western esthetics ... Why do we need it played on a gayageum? ... It's offensive to my western classical ears. And it's offensive to my gayageum sanjo ears. It has just no meaning.⁶⁸

Auf Clarks Frage lassen sich auch andere Antworten finden, aber im Kernpunkt stimme ich ihrer Kritik am Eurozentrismus zu. Ich möchte die Fragestellung übernehmen und auf mein Themengebiet übertragen, warum westliche Kunstmusik in der akademischen Ausbildung der alpenländischen Zither noch immer als unumstößliche Konstante zur *unwürdigen* Originalliteratur gesehen wird?

⁶⁶ Vgl. Vorbröcker 2019.

⁶⁷ Strauch 2003, S. 272.

⁶⁸ Clark 2013.

Vermutlich fehlt es an der jungen Musikuniversität in Bozen an Mut und Lebendigkeit, um für eine Überzeugung zu kämpfen, die gesellschaftspolitisch ein wichtiges Signal setzen könnte. Ein Update von fest etablierten Studiengängen im Elfenbeinturm anzustoßen, ist nie einfach. Die Gelegenheit war einzigartig, bei der Neueinrichtung der Fachrichtung Alpenländische Volksmusik Zither 2015 an der dortigen Hochschule für Musik Claudio Monteverdi die Anforderungen der instrumentalen Aufnahmeprüfung ohne großes Aufheben an die neu formulierte Studiengangs-Ordnung anzupassen. Diese Chance wurde nicht genutzt, denn, obwohl dieser neue Studiengang Alpenländische Volksmusik Zither ebenso wie die dazugehörigen Lehrveranstaltungen samt ECTS-Punkten eindeutig auf „historisch relevante europäische Volksmusikrichtungen“ und „außereuropäische Traditionen“ ausgerichtet wurde,⁶⁹ werden in der Aufnahmeprüfung ohne Notwendigkeit Werke aus der Alten Musik und zeitgenössischen Musik sowie Bearbeitungen der klassischen Epoche eingefordert. Offensichtlich wurden die bekannten Denkstile der anderen Hochschulstandorte kurzerhand eins zu eins übernommen. Die Formulierung einer toleranten Vielfalt und Andersheit im Studienziel mündet spätestens bei den Inhalten der Aufnahmeprüfung in der altbekannten, intoleranten Durchsetzung der Ziele der klassischen Elitemusik.

Die eigene Anhängerschaft der Zither übte sich in Intoleranz gegen seinesgleichen und ignorierte über viele Jahre insbesondere die älteren Originalkompositionen für das Instrument. Abgewertet als minderwertige Musik wurden Spielstücke und Spielweisen unterschiedlichster Zitherstimmungen, aber auch Werke in Normalstimmung von den Curricula der Hochschulen völlig außen vorgelassen. Die ehemals von Außen herangetragene Intoleranz gegenüber der ureigenen Zitherliteratur wird nun mit Eifer von der eigenen Szene fortgesetzt. Von den älteren Zitherspielern und Zitherspielerinnen gerade noch am Leben erhalten, erinnert man sich wie bereits angesprochen von anderer Seite an das *sterbende* Zithererbe durch die Definierung als immaterielles UNESCO-Kulturerbe. Erfreulicherweise zeigt sich darüber hinaus auch punktuell ein Umdenken bezüglich überlieferter Zithermusik. Beispielsweise beschäftigt sich die Hochschule für Musik und Theater München im Studienjahr 2018/19 interdisziplinär mit der Musik des Münchner Landlerkönigs Hans Dondl (1883-1945) und geht in der Reihe *Volksmusik im Diskurs* weiteren interessanten Fragestellungen nach.

⁶⁹ Vgl. Hochschule für Musik Claudio Monteverdi Bozen, Studiengangs-Ordnung 2017.

Eine zunehmende Relevanz gewinnt für Zitherspieler und Zitherspielerinnen das Berufsbild des Popmusikers oder der Popmusikerin. Harald Oberlechner komponiert und konzertiert auch in dieser Stilistik, für das Aufzeigen der Vielfalt und eine fundierte Ausbildung in diesem Musikgenre reicht das nicht aus. Eine interdisziplinäre Vernetzung in der akademischen Ausbildung mit dem Jazz- und Populärmusikbereich wäre sehr wünschenswert.

8. Fazit:

Der Generationswechsel in der akademischen Zitherausbildung kommt. Angesichts des stagnierenden Interesses an einem Zitherstudium ist nicht auszuschließen, dass die Universitäten diese Gelegenheit zum Stellenabbau oder zur Stellenumwandlung nützen werden. Bevor eifrig das Who's who der Zitherwelt nach geeigneten Nachfolgern oder Nachfolgerinnen abgescannt wird, sollte im ersten Schritt diskutiert werden, was die Welt der Zither in der Zukunft braucht. Im Sinne von Ex-Präsident Barack Obama ist es:

... wichtig zu wissen, was ihr machen wollt und nicht wer ihr werden möchtet.⁷⁰

Neben einer intensiven Auseinandersetzung mit der fachlichen Ausrichtung des Studienganges sind insbesondere Visionen und Paradigmenwechsel wichtig für eine sozial integrative Bildungspolitik der nächsten Jahre und Jahrzehnte. Da Lehrstuhlstellen an Universitäten Dreh- und Angelpunkte für die Zukunftsgestaltung sind, ist es umso wichtiger, dass neue Lehrstuhlinhaber oder Lehrstuhlinhaberinnen Utopien haben und diese auch einfordern. Eine völlig neue Ausrichtung des Studienganges Zither könnte bedeuten, dass das Instrument in seiner ganzen Eigenheit und ohne das Korsett der westlich klassischen Kunstmusik toleriert wird. Einwände von den Klassikvertretern zum Paradigmenwechsel sind längst überholt. Gerade eben wurden die orientalischen Musikinstrumente Bağlama, Oud, Ney und Worldpercussion ab dem Wintersemester 2019/20 als Hauptinstrumente für den *Polyvalenten Zwei-Hauptfächer-Bachelor mit dem künstlerischen Fach Musik (Lehramt am Gymnasien)* an der Hochschule für Musik Freiburg und der Pädagogischen Hochschule Freiburg genehmigt.⁷¹ Westlich klassische Musikanteile sind in diesem Instrumental-Curriculum Weltmusik nicht vorgesehen. Nach ähnlichem Schema könnte auch die alpenländische Zither interdisziplinär eingebracht werden. Nach derzeitigem Kenntnisstand hat noch kein Zitherstudierender den internationalen

⁷⁰ Tagesschau.de 2019.

⁷¹ Vgl. Musikhochschule Freiburg 2019.

Studentenaustausch mit Auslandsaufenthalt genützt. Möglichkeit gibt es jedoch, Robert Zollitsch nahm als Student der Musiktheorie in den 1990er Jahren mit einem DAAD-Stipendium an einem Austauschprogramm zum Studium der asiatischen Zither in China teil, ich werde im Juli 2019 beim International Gugak Workshop im National Gugak Center Seoul/Südkorea die alpenländische Zither vorstellen und Unterricht auf den traditionellen koreanischen Zitherinstrumenten Geomungo, Gayageum und Ajaeng erhalten.

Im zweiten Schritt muss der Fokus auf das Anforderungsprofil der Lehrpersonen gelenkt werden. Grundsätzlich wird für eine Lehrstuhlbesetzung im Fachbereich Zither ein charismatischer Pädagoge oder eine Pädagogin mit musikalischer, sozialer und medialer Kompetenz infrage kommen, der oder die gleichzeitig modern genug ist, um auch mit interaktiven und mediengestützten Vermittlungsformen umzugehen weiß. Dennoch sind es meistens die Stars und gefeierten Künstler und Künstlerinnen, die die Begeisterung für Instrumente und unterschiedliche Musikgenre wecken, so wie ein Großteil der Erfolge der Wiener Klaviermanufakturen des 19. Jahrhunderts auf berühmte Pianisten wie Beethoven und Brahms zurückzuführen ist.

Die Anforderungen sind kaum erfüllbar, einen Lehrstuhlinhaber oder eine Lehrstuhlinhaberin mit einem vergleichbar erfolgreichen internationalem Image wie Anton Karas oder einen charismatischen Alleskönner zu finden. Bereits Martin Luther (1483-1546) hat darauf hingewiesen, dass keiner alles kann:

Es ist keiner so geschwind, der nicht seinen Meister findt.⁷²

Deshalb setzt eine erfolgreiche Neubesetzung der Lehrstühle in der komplexen akademischen Zitherausbildung gegenseitiges Tolerieren und Wertschätzung voraus und würde sich idealerweise auf mehrere innovative Schultern und Experten und Expertinnen verteilen.

Literatur

Bayerischer Musikrat (2018): Merkblatt_09.doc

Berning, Ewald (2002): Die Berufsfachschulen für Musik in Bayern. Bayerisches Staatsinstitut für Hochschulforschung und Hochschulplanung, München 2002

Brandmeier, Josef (1963): Handbuch der Zither. Geschichte des Instruments und der Kunst des Zitherspiels. München 1963

Brender, Franz (1920): Die Rückläufige Ableitung im Lateinischen. <https://ia902901.us.archive.org/35/items/diercklufigeable00bren/diercklufigeable00bren.pdf>

⁷² Luther o.J.

Gertrud Maria Huber

- Clausen, Bernd (2017): Musik, Staat, Institution – Musikhochschule. Zum Qualitätsdiskurs als Denkstil. In: Qualitätsmanagement und Lehrentwicklungen an Musikhochschulen, Konzepte – Projekte – Perspektiven (Bernd Clausen, Heinz Geuen - Hrsg.). Münster 2017, S. 11-36
- Deutscher Zithermusik-Bund e.V. (2019): Zither. Zeitschrift des Deutschen Zithermusik-Bundes e.V., Heft 01/2019
- Direktion des Richard-Strauss-Konservatoriums der Stadt München (1987): Festschrift 1987. München 1987
- Duregger, Nikolaus (2018): Konzertfach akademisch. In: kons – Zeitung des Tiroler Landeskonservatoriums, Heft Nr. 21, Herbst 2018
- Grünwald, Richard (1913): Meine Methode. Universalschulwerk des modernen Zitherspiels. Honnef am Rhein, 3. Auflage 1920
- Hecker, Michael (2002): Die Zither in der DDR. Hausarbeit zum B-Lehrgang Trosingen, 2002
- Huber, Gertrud (2012): Ist die Zither weiblich? Gendervergleich akademisch ausgebildeter Zitherspieler und Zitherlehrer mit Zitherspielerinnen und Zitherlehrerinnen. In: Phoibos, Zeitschrift für Zupfmusik, Kammermusik, Heft 1/2012. Passau, S. 67-90
- Huber, Gertrud (2019): Viennese Sound vs. Munich Sound. A Study on zither tunings and their consequences for multipart zither music. Im Druck 2019 – ICTM Multipart Music
- Laturell, Volker D. (1995): „Die Zither is a Zauberin ...“ - Zwei Jahrhunderte Zither in München. (= Volksmusik in München, Heft 18). München 1995
- Lindemann, Stefan (2012): Wozu noch Musik studieren? In: Neue Musikzeitung, 61. Jahrgang, Ausgabe 11/2012
- Saitenspiel (1990): Toni Gößwein 50!, Saitenspiel - Verbandszeitschrift des Deutschen Zithermusik-Bundes e.V., 1990, S. 224-230
- Sowa, Georg (1973): Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800-1843): Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen. Kassel 1973
- Strauch, Alexander (2003): Zither – quo vadis. Lösen alter Fesseln? In: Saitenspiel. Verbandszeitschrift des Deutschen-Zithermusik Bundes e.V. 5/2003, S. 272.
- Suitner, Peter (1984): Neubearbeitung Das kleine Saitenspiel. Ein Lehrgang für Zither von Peter Suitner. Folge 10. München 1984
- Tafferner, Reinhard (2017): Karl-Heinz Schickhaus: Leben und Werk. In: Hackbrett Informationen, offizielle Fach- und Verbandszeitschrift Landes-Hackbrett-Bund Baden-Württemberg e.V., Verband Hackbrett Schweiz. Nr. 36 /2/2017), S. 4-16
- Titus, Olusegun (2018): Music Education, Pedagogy and Social Exclusion: An Example of the Department of Music, Obafemi Awolowo University Ile-Ife, Nigeria, The Joint Symposium of the ICTM study groups on applied ethnomusicology (6th) & music, education and social inclusion (2nd), book of abstracts, central conservatory of music Beijing/China, July 7-10 2018
- VAMÖ Nachrichten (2019): Verbandszeitschrift der Amateur-Musiker und -vereine Österreichs, Heft, 1. Quartal 2019, 74. Jahrgang, Wien 2019

Weichenstellung der akademischen Zitherausbildung

Verband Deutscher Musikschulen e.V. [Hg.] (1981): Lehrplan Zither. Regensburg.
Wiora, Walter (1959): Der Untergang des Volkslieds und sein zweites Dasin. In: Das Volkslied heute. Musikalische Zeitfragen, Bd.7, Kassel 1959, S. 9-25

Internetpräsenzen

- Bayreuther Internationaler Arbeitskreis für Toleranzforschung, Die Wurzeln der Intoleranz. In: Uni-Spiegel, Universität Heidelberg, Ausgabe 1/2002. https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca1_2002/stiftung.html, letzter Zugriff 20.05.2019
- Clark, Jocelyn, American tells of 20 years with gayageum. In: The Korea Times, 12.09.2013. https://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2013/09/386_142703.html, letzter Zugriff 11.04.2019
- DW Akademie, 50 Jahre „Jugend musiziert“. <https://www.dw.com/de/50-jahre-jugend-musiziert/a-17061951>, letzter Zugriff 20.05.2019
- Luther, Martin: Zitat. <https://www.aphorismen.de/zitat/15262>, letzter Zugriff 12.04.2019
- Marzahn, Werner: Auf dem Weg zum Exoten. Die Zither- Traditions-Instrument, das niemand mehr lernen will. In: Blizz, 09.03.2018. <https://www.blizz-regensburg.de/kultur-freizeit/die-zither-traditions-instrument-das-niemand-mehr-lernen-will-93285/#comments>, letzter Zugriff: 11.04.2019
- nmz neue musikzeitung print: Volksmusik, Lautentradition und mongolischer Gesang, Barbara Haack, Ausgabe 12/1997 – 46. Jahrgang. <https://www.nmz.de/artikel/volksmusik-lautentradition-und-mongolischer-gesang>, letzter Zugriff 16.05.2019
- Oesterreichisches Musiklexikon online, 5. April 2019, „Suitner, Peter Paul“. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Suitner_Peter.xml, letzter Zugriff: 05.04.2019
- Phoibos – Zeitschrift für Zupfmusik, „Über uns“. <https://ojs.uni-bayreuth.de/index.php/phoibos/about>, letzter Zugriff 20.05.2019.
- Stöltzing, Erhard: Toleranz und Intoleranz. heinrich böll stiftung sachsen-anhalt. <http://www.boell-sachsen-anhalt.de/2009/12/toleranz-und-intoleranz/>, letzter Zugriff 22.05.2019
- Svirël International Music Competition and Festival for Solists and Chamber Groups, 5. April 2019. <http://gdnova.si/svirelPlang=en>, letzter Zugriff 05.04.2019.
- Tagesschau, 5. April 2019, „Von Obama lernen“. <https://www.tagesschau.de/inland/obama-deutschland-besuch-103.html>, letzter Zugriff: 05.04.2019
- Vorbröker, Henrik, Neue Musik braucht Zeit, Nordbayerischer Kurier, 25.03.2019. <https://www.nordbayerischer-kurier.de/inhalt.klaviernacht-im-kammermusiksaal-neue-musik-braucht-zeit.28fc6c15-c524-47c2-aec3-625b69f9a5c4.html>, letzter Zugriff: 11.04.2019
- UNESCO, Immaterielles Kulturerbe. <https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/wiener-stimmung-und-spielweise-der-zither/>, letzter Zugriff: 12.04.2019
- Zither-Tirol. www.zither-tirol.at/Zither/content/frames.htm, letzter Zugriff:

11.04.2019

Selbstdarstellung der Universitäten und Konservatorien

- Anton Bruckner Privatuniversität Linz Oberösterreich (2014): Studienplan. Instrumentalstudium_KBA_Studienplan.pdf
- Gustav Mahler Privatuniversität: Akkreditierung, <http://www.gmpu.ac.at/universitaet/akkreditierung>, letzter Zugriff 27.10.2019
- Hochschule für Musik Claudio Monteverdi Bozen (2017): Studiengangs-Ordnung des Studiengangs zur Erlangung des akademischen Diploms der ersten Ebene in: Traditionelle Musikrichtungen (M.D. 120/2013: DCPL 65) – Fachrichtung Alpenländische Volksmusik. TRN Volksmusik 2017_def.pdf
- Hochschule für Musik Nürnberg, <http://www.hfm-nuernberg.de/hochschule/>, letzter Zugriff 09.04.2019
- Hochschule für Musik und Theater München (2016 und 2017): Fachprüfungs- und Studienordnungen für die Bachelorstudiengänge Jazz 2016, Zither 2016, Volksmusik 2017. <https://website.musikhochschule-muenchen.de>
- Hochschule für Musik und Theater München (2018): Eignungsprüfung 2018 Pädagogische Studiengänge Volksmusik. https://website.musikhochschule-muenchen.de/de/images/PDFs/studium/Aufnahmebedingungen/Volksmusik_ABP.pdf
- Konservatorium Claudio Monteverdi Bozen (2015): Mitteilung für die Vergabe von Lehraufträgen (Prot.Nr. 1907 - 2/D), 24320_Ausschreibung Teilabordnungen 2015-16 ans Konservatorium Bozen-3.pdf
- Konse Klagenfurt, <https://www.konse.at/content/zither>, letzter Zugriff 11.04.2019.
- Konse Klagenfurt - Akkreditierung, <https://www.konse.at/content/profil-%C3%A4rntner-landeskonservatorium>, letzter Zugriff 11.04.2019
- Konservatorium Tirol, <https://www.konstirol.at/studien-und-curricula/igp/>, letzter Zugriff 27.10.2019
- Musikhochschule Freiburg: Inhaltliche Anforderungen der Eignungsprüfung an der Musikhochschule, https://www.mh-freiburg.de/studium/studiengaenge/lehramt-musik/neue-hauptinstrumente/?fbclid=IwAR2y1j2N2KKQDR9TMe1n6Vxk00NBnSIhthlsHJdne-f6hO_pUwy3PPXMio, letzter Zugriff 10.04.2019
- Privatuniversität der Stadt Wien, <http://www.muk.ac.at/studienangebot/studieren-ander-muk.html>, letzter Zugriff 10.04.2019
- Universität für Musik und darstellende Kunst Graz „Kunst-Uni Graz“, „KUG“, „Studierbare Instrumente“, <https://studieren.kug.ac.at/studierenkugacat/vor-dem-studium/vor-dem-studium/was-kann-ich-studieren/studierbare-instrumente.html>, letzter Zugriff 05.04.2019
- Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (2019): Studienunterlagen, https://www.kug.ac.at/fileadmin/media/studienabteilung/documents/downloads/Arbeitsbehelfe_Studienunterlagen_Informationen/Allg_Infos_deutsch.pdf
- Universität Mozarteum (2019): Lehrender für Zither, Harald Oberlechner, <https://www.moz.ac.at/people.php?p=51700>, letzter Zugriff 12.04.2019
- Universität Mozarteum (2016): Mitteilungsblatt, 91. Curriculum für das

Interviews

Benn, Herbert (Richard-Strauss-Konservatorium München): Telefongespräch mit der Autorin, 1987

Maas, Kurt (Richard-Strauss-Konservatorium München): Gespräche mit der Autorin in den 1990er Jahren

Rottler, Werner (Richard-Strauss-Konservatorium München): Persönliches Gespräch mit der Autorin 2001

Schönstetter, Christina (Burghauser Anzeiger): Interview der Autorin am 14.01.2019

Im Zeichen der Intoleranz¹: Der Zupfklang und andere Verfehlungen in Eduard Hanslicks Wien

Joan Marie Bloderer

Halbwach in ihrem Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufsauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das „dankebarste“ Publikum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu discreditieren. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie.

Eduard Hanslick²

Ton und Haltung der jetzigen Polemik auf musikalisch-theoretischem Felde erinnert leider nur allzulebhaft an die bekannte Taktik der Affen, welche hinter Blättern (der Bäume) versteckt den Feind – man weiß womit – bewerfen. Wird man von so einem Wurf auch nicht erschlagen, so kann man doch jedenfalls dadurch beschmutzt werden. [...]. Die Kampfweise der jetzigen Zeit hat etwas giftiges, verbissenes, bösesartiges.

A. W. Ambros³

¹ Intoleranz wird hier verstanden als Unduldsamkeit, Verachtung für als fremd empfundene Personen, Dinge oder Verhaltensweisen.

² Hanslick 1854, S. 72f. Der Ästhetiker, Historiker und Musikkritiker Eduard Hanslick (*1825 Prag, †1904 Baden bei Wien) prägte maßgeblich das Wiener Musikleben nach 1848, besonders nach dem Erscheinen seines Buches *Vom musikalisch Schönen* 1854. Hanslicks umfangreiches Wissen, sein musikalisches Verständnis und die Macht seiner Sprache, aber auch seine unverhohlene Verachtung gewisser gesellschaftlicher Randscheinungen gegenüber bestimmten ein halbes Jahrhundert lang Geschmack und Musikbewusstsein seiner Leser.

³ Ambros 1896 [1856], S. X. August Wilhelm Ambros (*1816, †1876) war Tonsetzer, Musikwissenschaftler und Essayist, Jugendfreund Hanslicks aus gemeinsamen Prager Tagen und Autor einer (im Vergleich zum Hanslick kleinen) Anzahl beachtlicher Aufsätze. In seinem *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856), woraus obiges Zitat stammt,

Vorausgeschickt

Eine restriktive Wahrnehmung von „Musik“, gepaart mit hoher Bereitschaft zur Intoleranz, charakterisierte große Teile der gebildeten Bevölkerung im musikalischen Wien nach 1850. Ausschließungstendenzen wurden in ihrer faktischen Geschlossenheit bisher von der Forschung nicht als solche wahrgenommen, ihre Auswirkungen nicht zusammenhängend thematisiert. Intoleranz offenbarte sich damals in Wien in dem Bestreben, mehreren der damaligen Komponenten des öffentlichen Musiklebens ihre Existenzberechtigung in just jener Öffentlichkeit mit polemischen Mitteln abzuerkennen. Das Ausmaß der – oft unterschwelligen – Ausschließungen, auch ihre verborgenen Hintergründe (die Interessen, denen sie dienten) können nicht Gegenstand dieses Beitrags sein. Wir befassen uns vielmehr mit der Rolle Wiener Kritiker im Kreieren bzw. Schüren dieser Feindbilder sowie mit den Folgen für das Wiener Musikleben. Die städtische Zither, deren Rezeption viele Ausschließungsmomente vereint, soll uns den Weg weisen.

Einleitung

Die städtische Zither genoss eine beachtliche Popularität in Wien nach 1850.⁴ Dies belegen die rasch anwachsenden Verkaufszahlen von Zithermusikalien nach 1860, die nur durch den Verkauf von Klaviermusikalien überboten wurden (hier allerdings im Verhältnis 1:7).⁵ Die Zither empfahl sich als durchaus erschwingliches und für bescheidene Ansprüche leicht erlernbares Instrument. Transkriptionen (das Gros der Wiener Musikalien) verschafften Zitherspielern Zugang zum Lied-, Opern- und Operetten-Reichtum einer der fruchtbarsten Musikkulturen Europas.

Diese ‚Zithermode‘ war jedoch von kurzer Dauer, sie verschwand bald nach dem Tod ihres ‚Protektors‘ Herzog Maximilian in Bayern 1888. Auch während der wenigen Jahrzehnte in denen sie gewissermaßen ‚angesagt‘ war, haftete der städtischen Zither in weiten Teilen der elitären Wiener Musikwelt offiziell der Ruf eines Spielzeugs, eines nicht ernst zu nehmenden Instrumentes an.

beabsichtigte Ambros, die Argumentation in Hanslick's *Vom musikalisch Schönen* (1854, s. u.) zu widerlegen.

⁴ Vgl. hierzu u.a. Bloderer 2011 *passim*.

⁵ Büsing 1861, S. 1-16, 21-23.

Zu den *Virtuosen*-Concerten übergehend berichten wir vollständigshalber zuerst, daß ein Herr *Umlauf* den wehmüthigen Gedanken hatte, ein Concert auf der *Zither* zu geben, und wir den lustigeren, nicht hineinzugehen.⁶

Hr. Eduard Geiringer übersandte uns vor Kurzem seine „Neueste Zitherschule“ zur Besprechung. Die Leser der „Monatschrift“ werden es begreiflich finden, wenn wir uns hinsichtlich dieser Werke incompetent erklären. So wenig es uns je beifallen konnte, die Productionen der H.H. Knopf, Schnitzer u. s. w. in den verschiedenen Gastlocalitäten zu recensiren, ebensowenig können wir dies bei einer Zitherschule. Diese kann doch nur für solche Dilettanten berechnet sein, welche in die Fußstapfen obgenannter Herren zu treten gesonnen sind.⁷

Um allen – sowohl den zahlreichen Zitherspielern als auch den zahlreichen Verächtern dieses Instruments – gerecht zu werden, wendete das renommierte *Meyers Konversations-Lexikon* (Leipzig/Wien) 1890 folgenden Kunstgriff an: ein durchaus positiver Artikel über die vielen Vorzüge der städtischen Zither⁸ erschien – nicht als Hauptbeitrag, sondern verlagert in ein kaum auffallendes, schwer zu findendes „Korrespondenzblatt zum 17. Band“.⁹ Die Redaktion fühlte sich gezwungen, dies auch zu kommentieren:

Unser Artikel „Zither“ (im 16. Band) enthält alles über das Instrument Wissenswerte in gedrängter Darstellung, wie sie für die Zwecke des Konversations-Lexikons eben nur zulässig ist. Wenn wir, Ihrem Wunsche entsprechend, hier eine ausführlichere Belehrung über Ihr „Lieblinginstrument“ folgen lassen, die wir einem anerkannten Fachmann verdanken, so müssen wir doch dazu bemerken, daß uns die Raumverhältnisse verbieten, eine solche Behandlung, wie sie wohl für Spezialwerke und überdies nur für wichtigere Gegenstände geeignet ist, auch andern Instrumenten zu Theil werden zu lassen.

Viele auch wohlwollende Stimmen plädierten dafür, die neu geschaffene städtische Zither als bescheidenes, begleitungsstaugliches Halbinstrument der Landbevölkerung zu begreifen, nützlich bei Gesang und praktisch für die Wiedergabe der allgegenwärtigen Ländler.

⁶ Hanslick 1995 (1855-1856), S. 198.

⁷ Klemm 1858, S. 228.

⁸ Mit wohlgesonnenen Anmerkungen zum „vollkommenen Tonwerkzeug“, zum „bildsamem Tonreichtum“ und „eigentümlichem Klangreiz“ des Instruments. Anm.

⁹ *Meyer's Konversations-Lexikon* 1890, Bd. 17, S. 1058-1059. Siehe zum Vergleich der offizielle Zither-Beitrag in Bd. 16 derselben Ausgabe, wo die Zither der Stadt v. a. über die damals üblichen Lokalisierungen „Instrument des Altertums“ und „Gebirgsinstrument“ identifiziert wird.

Der Klang der Cyther, welche man aber nie als Konzert-Instrument behandeln soll, eignet sich am Besten zur Begleitung unserer Volksweisen, und zum Vortrage der herrlichsten Tanzmelodien.¹⁰

Dieses Ansinnen stand im Widerspruch zu der Tatsache, dass diese ‚neue‘ Zither ursprünglich in städtischen Werkstätten (Gumpoldsdorf, Leopoldstadt, Innere Stadt) für Städter konzipiert und gebaut wurde.

Wie ist diese Diskrepanz zu erklären? Irrten sich hunderte von Wiener Zitherspielern, wenn sie meinten, Freude an ihrem Spiel, an ihrem Instrument zu finden? Fehlte es ihnen tatsächlich an Bildung, fehlte es ihnen an Geschmack? Nun, es wäre voreilig, die Ablehnung oder Beschränkung des Gebrauchs der städtischen Zither durch gewisse gebildete Kreise (und hier faktisch nur in der Öffentlichkeit¹¹) als eine Kritik an dem Instrument *per se* zu sehen. Ähnliche damalige Kritiken zielten auf die „gezwickten Saitenspiele“ Gitarre und Harfe, die allerdings in den Verkaufszahlen weit abgeschlagen hinter der Zither lagen. In allen Fällen war nicht etwa die zupfende Spielweise, sondern die Akustik des Zupfinstrumentes – sein „flüchtiger Klang“ – der vordergründige Stein des Anstoßes,¹² auch wenn dies nicht immer dezidiert zum Ausdruck kam.

Der Zupfklang

Als im Jahre so und so viel die Spanier eine Schlacht verloren hatten, fand man 3000 Gitarren auf dem Schlachtfelde. Damals mochte wohl die Blütenperiode dieses Instrumentes seyn. Wie sich die Zeiten ändern! Ich getraue mir jetzt mit einer einzigen Gitarre 3000 Beethoven-Enthusiasten, mit Inbegriff einiger Musikreferenten, die weder von dem einen noch von der andern etwas verstehen, in die Flucht zu schlagen. *Das Instrument ist wenigstens bei uns ganz aus der Zeit*, selbst die hysterischen Damen, deren einzige Ressource es sonst war, haben es in die Acht erklärt, und ich

¹⁰ Sonntag 1846, S. 388.

¹¹ Wir erinnern daran, dass die Zither von Hunderten – auch Adeligen – über Jahrzehnte privat gespielt wurde. Siehe Bloderer 2008, S. 199f.

¹² Dass die Akustik seines Klanges eine maßgebliche Eigenschaft eines Instrumentes ist, fand erst späte Berücksichtigung, wie in der Systematik der Musikinstrumente von Hornbostel/Sachs von 1913 erkennbar (Unterteilung nach der Konstruktion, sodass Lauten und Hackbretter getrennte Einteilungen erfuhren und Klaviere als Zithern – ungeachtet ihres Klangverhaltens – identifiziert wurden.) Noch 1928 konstatierte Wilhelm Heinitz: „Die Harfe unterscheidet sich als Saiteninstrument von der Laute, Gitarre, Violine oder dem Klavier dadurch, daß sie kein Griffbrett aufweist und daß ihre Saiten mit den Fingern [...] erregt werden.“ Auch hier kein Wort zum charakteristischen – wohl Ausschlag gebenden – Klangverhalten des Instruments. Siehe Heinitz 1928, S. 102.

kenne außer einigen Näherinnen in der Vorstadt nur mehr einen alten Doctor, welcher „Blühe, Blümchen, blühe“ singt und sich mit der Guitarre dazu accompagnirt.¹³

Die Guitarre ist an und für sich *zu bedeutenden künstlerischen Leistungen nicht geeignet*.¹⁴

Frl. Mösner ließ sich auf der Harfe hören, und gewann uns *trotz des undankbaren Instrumentes* durch den netten und lebhaft accentuirten Vortrag des sehr hübsch componirten Concertes von Parish-Alvars.¹⁵

Diese diffusen Kritiken, in Wirklichkeit Ablehnungen des für Zither und Gitarre typischen Zupfklanges – vordergründig von der neuen Kritikerzunft ausgehend (s. u.) – zeigte sich schon in Ansätzen bald nach 1800. Ab der Jahrhundertmitte wurde der flüchtige Zupfklang bereits mehrheitlich und ohne großen Widerstand als unzureichend bzw. minderwertig angeprangert. Während also am Ende der 40er Jahre die ersten städtischen Zithern ihren Weg auf den Wiener Markt fanden,¹⁶ machte sich eine generelle Ablehnung des Zupfklangs in bestimmten Kreisen bereits bemerkbar. Aus heutiger Sicht ist es möglich, diese Intoleranz als Facette einer Polemik zu sehen, die besonders die Begriffe „Zupfklang“, „Dilettant“, „Bildung“ und „Frauen“ als Reizwörter bediente, um das neue bürgerliche Publikum in (wirtschaftlich vorteilhaften) Gleichklang zu bringen. Die Polemik gipfelte in dem Reizwort „Zither“, das die unliebsamen Begriffe „Zupfklang“, „Dilettant“, „Bildung“ und „musizierende Frauen“ in sich zu vereinen schien. Dass hierdurch die Instrumente Zither, Harfe, Gitarre und Mandoline schicksalhaft in ihrer Existenz betroffen wurden, war vielleicht ein Zufall der Geschichte, da es vermutlich in erster Linie um Ausgrenzung *per se* ging.

Die Zupfinstrumente

Der Klang der Zupfinstrumente entfaltet sich mit dem Anschlagen der Saiten, seine Qualität und Dauer hängen sowohl von der Beschaffenheit der Saite als auch von der Art des Anschlagens und der mehr oder weniger umsichtigen Konstruktion des Instrumentes ab. Anders als der Streichklang, dessen Charakter von einer fortwährenden, bewussten Manipulation abhängig ist, ist ein Zupfklang ab seinem Entstehen nur sehr bedingt beeinflussbar. Die Qualität der

¹³ Lewinsky 1843. Herv. d. V.

¹⁴ Klemm 1858, S. 280. Herv. d. V.

¹⁵ Klemm 1858, S. 221. Herv. d. V.

¹⁶ Anton Kiendl, Erfinder der städtischen Zither, zeigte die freie Beschäftigung des Geigen- und Lautenmachens 1844 in Wien-Gumpendorf 404 an, stellte jedoch Zeit seines Lebens in internationalen Ausstellungen nur Zithern aus. Prochart 1979, S. 89.

Flüchtigkeit ist ihm charakteristisch, auch ein eingesetztes Vibrato kann diese Tatsache nur bedingt verschleiern. Zupfklänge und Streichklänge unterscheiden sich daher wesentlich voneinander.

Zupfinstrumente, die zum ältesten Bestand des europäischen Instrumentariums zählen, erfuhren besonders in Südeuropa weite Wertschätzung und Verbreitung. Sie waren zu verschiedenen Zeiten in allen Musiksparten wesentlich, auch in der Kunstmusik. Im Barock bildeten sie häufig, dank ihrer Akkordfähigkeit und ihrem Vermögen tiefe Töne hervorzubringen, die Fundamentinstrumente.

Um 1830 war die Zupfmusik Süddeutschlands und Österreichs überwiegend auf die ländliche Musikkultur beschränkt. Da und dort klang eine Harfe, eine Gitarre, selten eine Laute, manchmal eine einfache Zither.¹⁷ Zupfmusik begleitete einfache Gesänge und animierte, im kleinen und bescheidenen Rahmen, zum Tanz (in der einfachen Stube, oben auf der Alm, im heimischen Wirtshaus). Vorzüge der Zupfinstrumente waren ihre Wohlfeilheit, ihre meist unkomplizierte Herstellung, die relative Einfachheit ihrer Handhabung, und, gut gespielt, ihre belebenden, unverfänglichen Klänge. Zu ihren Nachteilen zählten die Schwierigkeit, selbständige Melodien (und nicht bloß Akkordfloskeln oder Arpeggien) aus ihnen zu locken und die mangelnde Resonanz des Zupfklanges, der – außer in entsprechenden Räumen – kaum ein paar Tische weiter zu hören war.

Zupfklänge vernahm man überaus selten in der Stadt, und wenn doch, dann häufig unter den Händen von schlichten, oft bettelnden oder zumindest herumziehenden ländlichen Spielern. Professionelle Konzerte von Harfen- oder Gitarrenvirtuoson waren die Ausnahme. In der Vorstadt erklangen Zupfinstrumente meist in Gasthäusern, gespielt von hiesigen Musikanten oder von musikkundigen Handwerkern.¹⁸ Da verhältnismäßig leise, waren Zupfinstrumente für größere Tanzveranstaltungen ungeeignet. Zithern und Gitarren hätten sich auch nicht bewährt allein auf einer der neuen, großen Bühnen. Als preiswerte Alltagsgegenstände, als kaum auffallende, zur Verfügung stehende Wandobjekte in den Gasthäusern der Stadt, genossen die unaufdringlichen Gitarren und Zithern kein Ansehen. Sie erfuhren – trotz ihrer Popularität in bestimmten Kreisen der einfachen Bevölkerung – höchstens Mitleid oder Verachtung durch

¹⁷ Zithern erklangen allerdings selten in der Umgebung Wiens. S. Bloderer 2008, S. 260f.

¹⁸ Der begabte Zither-Entertainer Franz Ponier spielte im Saal „Zum grünen Thor“, der spätere Zitherlehrer Kaiserin Elisabeths, Franz Kropf, spielte im heimischen Gasthaus in der Wiener Innenstadt. Anm.

die Privilegierten, die sie schlichtweg (ob ihrer ‚minderwertigen‘ Klänge) ignorierten. In diesen Kreisen zählten sie zu den ‚Nicht-‘, bzw. ‚Halbinstrumenten‘. Bereits erwähnte Statistiken zu in Österreich verlegten Musikalien um 1860 weisen auf die damalige Gewichtung Zupfmusik – Klaviermusik hin. Dass Zithermusikalien damals (fünfzehn Jahre nach Erfindung der städtischen Zither) immerhin in einem Verhältnis 1:7 gegenüber Klaviermusikalien rangierten,¹⁹ liefert daher einen bemerkenswerten Beweis für eine eifrige Dilettanten-Pflege dieses öffentlich verpönten Instrumentes.

Die neue städtische Zither.

Die städtische Zither wurde aus der finanziellen Notlage ihres ersten Erbauers Anton Kiendl zu einer ‚Unzeit‘ im Wiener Konzert- und Gesellschaftsleben entwickelt.²⁰ Kiendl verstand es jedoch, seine Erfindung, bzw. sein Geschäftsmodell – trotz eines bereits grundsätzlich ablehnenden Zeitgeistes – durch handwerkliches Talent, Fleiß und Geschäftstüchtigkeit zum Erfolg zu führen. Angesichts des herrschenden sozialen Klimas beschränkte sich dieser uneingeschränkte Erfolg jedoch auf Anton Kiendl selber. Das gesellschaftliche Schicksal seiner Zither, des Zupfklangs generell sowie anderer damals marginalisierter Gruppen und Gegenstände scheint sein Ursprung in einer geschürten Intoleranz gegenüber einigen gesellschaftlichen ‚Außenseitern‘ zu haben. Die so an den Rand Gedrängten werden in Folge kurz angesprochen.

Die Zithermusik des jungen Virtuosen Johann Petzmayer²¹ in Wien war durch zurechtgelegte, fließend gezupfte Arpeggien und einer punktuell ange deuteten Melodie charakterisiert, wobei die damals einfach gezimmerte Zither in Manier einer liegenden Gitarre gespielt wurde. Dem Anschein nach hat Anton Kiendl diese sogenannte *Gebirgszither* der vorstädtischen Kneipen – in München aufgrund Petzmayers Präsenz *Wienerzither* genannt – hauptsächlich in der Saitenzahl erweitert und auf Verlässlichkeit und Bedienbarkeit hin übersichtlicher gestaltet. Kaum Beachtung fand bisher die Tatsache, dass ein Kontinuum des bis dahin allgemeinen Zitherklanges somit unterbrochen wurde und die neue, für die Dilettanten der Stadt gebaute Zither mit abweichenden Klangeigenschaften an ihre Stelle trat. Nun wäre es verkehrt, die veränderten Klangei-

¹⁹ Büsing 1861, S. 1-34. Der Katalog weist überhaupt keine Musikalien für Harfe, Gitarre oder Mandoline auf.

²⁰ Siehe Bloderer 2008, S. 282ff.

²¹ Johann Petzmayer (*1803, †1884) war der erste und vielleicht der bedeutendste Zithervirtuose. Siehe Bloderer 2014, *passim*.

genschaften dieser neuen, städtischen Zither als ‚einfach passiert‘, als ein Nebenprodukt des einsetzenden professionellen Zitherbaus zu betrachten. Spätestens ab dem Wirken des Wiener Musikkritikers Eduard Hanslick Ende der 1840er Jahre zeigte sich nämlich eine radikal veränderte Klangvorstellung unter Gebildeten, die sich dem Streichklang verpflichtet fühlten und dem flüchtigen (‚minderen‘) Zupfklang nun völlig verschlossen. Der Zitherbauer musste also von vornherein trachten, dieses potenzielle ‚Manko‘ im Klangverhalten des jungen Stadt-Instrumentes bestmöglich zu kaschieren. Gleichzeitig wurde es evident, dass das gebildete Publikum der Beschaffenheit salonfähiger und konzertfähiger ‚Musik‘ zunehmend enge Grenzen zog. Das Klavier und sein Repertoire gaben das Vorbild. Sollte die Zither als attraktiv gelten, waren auch hier die Zitherbauer in der Pflicht. Radikale Veränderungen in der Denkweise des Wiener Publikums waren indessen Vorzeichen eines kommenden, primär von der Wirtschaft gelenkten, öffentlichen Musiklebens. Sie spielten den Konzertgebern, den Zeitungs- und Musikalienverlegern, den Musik-Ausbildungsstätten und dem Instrumentenbau in die Hände. Der Wandel traf die Zupfinstrumente mit großer Härte.

Der Wandel

Ungeachtet einstiger Erfolge von Virtuosen des flüchtigen Klangs (wie Simon Molitor, Mauro Giuliani, Giulio Regondi, Johann Kaspar Mertz – Gitarre; E. Parish Alvars, Dorette Spohr – Harfe; Franz Xaver Gebauer – Maultrommel und Michael Josef Gusikow – Xylophone) war das Publikum immer weniger bereit, kurzlebige gezupfte Musikklänge in öffentlichen Aufführungen zu dulden. Flüchtige Klänge galten nun als minderwertig, was unmittelbare Auswirkungen auf den Instrumentenbau zur Folge hatte. Ein Kritiker erklärte diese Abwendung vom Zupfklang mit einem inzwischen ‚reiferen‘ Publikum:

Die Guitarre, eins jener Halbinstrumente, das sich vermöge seiner künstlerischen Bedeutung niemals einen Platz unter den Tonwerkzeugen des Orchesters vindiciren wird, daß wie seine Vorgänger die Viola da Gamba, die Viola d'amour u. a. m. wieder theilweise oder gänzlich verschwinden wird, hat zur Zeit Giuliani's den Höhepunkt in der Beliebtheit und allgemeinen Verbreitung eingenommen. *Seit dieser Zeit ist mit den ernsteren Verhältnissen in der Kunst und im Leben überhaupt und mit den praktischen Interessen der gegenwärtigen Periode auch nach und nach die Serenaden-Manie verschwunden, bei welchen die Guitarre eine Hauptrolle spielte.* Als Konzertinstrument hat sie wohl nie geglänzt, aber in der neuesten Zeit wurde auch ihr kleiner Antheil von dem dominirenden Konzertinstrumente, dem Clavier, ganz absorbirt (einzelne Beispiele wie Regondi, Merz usw. sind kein Beweis dagegen). Dessen ungeachtet ist die Gitarrenfabrikation, zu ihrer Ehre sei es gesagt, nicht lässig auf dem alten Punkte stehen geblieben,

sie hat den Indifferentismus der musikalischen Welt durch Verbesserungen, Vervollkommnungen und Erweiterungen zu heben versucht [...].²²

Um 1850 pochten Vertreter der neuen Kritiker-Zunft – und hier besonders Eduard Hanslick – auf die völlige Inakzeptanz des ‚minderwertigen‘, ephemeren Zupfklanges.

[...] wenn ein so geist- und seelenloses Instrument wie die Harfe (welche wie jedes gezwickte Saitenspiel eines gebundenen Gesangs unfähig ist), nicht müde wird, unablässig dieselben Arpeggien und Tonleitern zu prickeln; dann sind seelig diejenigen, die das freut, oder die es nicht zu hören brauchen.²³

Ein Saiteninstrument, dessen Ton ohne Wiederholung fortklingen kann, ist musikalisch schätzenswerther als ein anderes, dessen Töne sogleich nach ihrer Erzeugung wieder verklingen [...].²⁴

Die kleineren, böartigen Insecten harren noch dein; hörst du das Gewinsel der heimtückischen Physharmonikas und Melodicons? Fühlst du den Stich der kleinen Zithern? [...]. Wenn die oft beklagte Eigenschaft der Musik, zudringlich zu sein, irgendwo in ihrer raffinirtesten Scheußlichkeit systematisch gepflegt wird, so geschieht dies gewiß im Londoner Industriepalaste.²⁵

Die Gründe

Nicht nur der Zupfklang und die Zupfinstrumente schienen keine Berechtigung mehr zu haben, auch Ressentiments gegenüber Frauen, die in der Öffentlichkeit musizierten, gegen Dilettanten und gegen Musiker mit ‚mangelnder Bildung‘ waren allgegenwärtig. Nachstehend bemühen wir uns um die Darstellung einiger Ursachen dieser Intoleranzen gegenüber einstigen Teilen der tradierten Klangkultur und um eine grobe Skizzierung von Methoden, die zu den abschätzigen Meinungen seitens der Allgemeinheit führten.

Ursachen und Methoden der Ausgrenzung des Zupfklanges, der Zupfinstrumente generell, von Dilettanten, musizierenden Frauen und von den ‚ungebildeten‘ unter den Musizierenden.

Zumindest sechs Entwicklungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheinen für diese Ausgrenzungen maßgeblich gewesen zu sein. Wir belegen

²² Schmidt 1845. Herv. d. V.

²³ Hanslick 1897, S. 45. Der Kritiker bespricht hier die Konzertsaison 1852-1853.

²⁴ Bernsdorf 1857/II, S. 499.

²⁵ Hanslick 2008 (1862), S. 100 (= „Musikalisches aus London II. Von der Ausstellung“).

drei davon mit den Begriffen *Gesellschaftswandel*, *Neuansichtung des Musiklebens* und *Das Kritikerwesen*. Die Entwicklung des *Klaviers* zum dominierenden Instrument des Gesellschaftswandel wird im Zusammenhang mit diesem besprochen, findet aber auch anderswo Erwähnung. Die Begriffe *Polemik* und *Dilettantismus* haben wir dem alles überschattenden Kritikerwesen unterstellt.

Gesellschaftswandel

Ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts erfuhr das Wiener Musikleben eine grundlegende Umstellung. Diese ging mit einer Neuansichtung seiner Organisation einher: 1) eine rasch anwachsende Zahl öffentlicher Konzerte (Spiegelung der plötzlichen Bedeutung der bürgerlichen Schicht für die Organisation und Aufrechterhaltung dieser); 2) gesteigerte Ansprüche an die gebotene Konzertmusik und, damit verbunden, ein wachsender Bedarf an professionell gebildeten Musikern, was zur Gründung von privaten Konservatorien in Graz und Wien führte; 3) die Etablierung öffentlicher Orchesterkonzertreihen wie die *concerts spirituels* (1819-1848) und die philharmonischen Konzerte (ab 1842) als fixer Bestandteil des Musiklebens.

Allerdings: Die neu-gegründeten Orchester, die neu-etablierten Konzertreihen, die (auch aus Kostengründen) größeren Konzertsäle, die Privatkonservatorien der Musikvereine, das parallele Aufkommen eines Musikverlagswesens – Musikalien, Musikfeuilletons, regelmäßig erscheinende Musikkritiken – waren nicht nur das greifbare Resultat gesellschaftlich-ökonomischer Überlegungen in einer neuen, bürgerlich ausgerichteten Welt, sondern signalisierten auch ein Bemühen des einzelnen Bürgers um Orientierung in einer erstmals ‚freien‘ Sozialstruktur. Aus der ehemals klar strukturierten Adel-Bürger-Pöbel-Gesellschaft mit ihren tradierten, für jedermann klaren Verhaltensnormen war ein in vielen Aspekten neu zu definierendes gesellschaftliches Gemenge von Stadtmenschen geworden, Menschen, die mal da, mal dort einzuordnen waren; eine erstmals erstarkte bürgerliche Gesellschaft von Individuen, die alle die legitimen Ziele der ökonomischen Optimierung und der sozialen Absicherung für sich und die ihren reklamierten. Dieser Aspekt des freien gesellschaftlichen Einordnens eines Individuums, das die Verantwortung für seine soziale Absicherung zum ersten Mal persönlich trug (zusammen mit der Angst – sollte er gesellschaftlich scheitern – vor einem selbst-verursachten ‚sozialen Tod‘), erfuhr bisher in der Forschung zu wenig Beachtung. Und doch scheint dieser Wandel der gesellschaftlichen Perspektive als einer der Schlüssel zu den oben dargelegten Ausgrenzungen – des sog. Zupfkluges, des Dilettantentums, der Frauen im öffentlichen Rahmen usw. – gewesen zu sein. Die, die sich öffentlich empörten z.B.

gegen den Zupfklang, scheinen hauptsächlich unter den Bürgern und den Mitgliedern des sog. Geldadels gewesen zu sein,²⁶ unter denen also, die eine bessere gesellschaftliche Stellung erkämpfen bzw. verteidigen mussten. Und diese Menschen ‚auf dem Weg nach oben‘ die unbedingt als ‚wissend‘ gelten wollten, begaben sich in Abhängigkeit von Kritikern, den Meinungsmachern der Gesellschaft.

Die neue Angst um persönliche soziale Absicherung (und die der Familie), das Sich-Abgrenzen gegenüber denjenigen ‚unter sich‘ in der Gesellschaftsordnung, ist wohl ein Schlüssel zu der Wirksamkeit der Polemik gegenüber Zupfinstrumenten *et al.* Die Wirtschaft wusste den Ängsten der ‚neu-arrivierten‘ Bürger und des neuen Geldadels profitabel und doch unterschwellig zu begegnen.

Der Besuch war zahlreich und *sehr gewählt*.²⁷

Schade, daß Hr. Titl die brave Sängerin zu dem blasirten Jodeln zwang, *welches von Kunstkennern und gebildeten Kunstliebhabern* längst als ein musikalischer Unfug mißbilligt wird.²⁸

Eine Antwort hieß Unterordnung unter einem von meinungsstarken Zeitungskritikern vorgegebenen und überwachten Konformismus. Als *das* häusliche Instrument sicherer gesellschaftlicher Akzeptanz galt daher seit Anfang des Jahrhunderts zunehmend das Klavier.

Wo immer man hinkommt, überall hört man nur Musik. In jedem Bürgerhaus ist denn auch das Klavier das erste, was man erblickt.²⁹

Die stärkste Seite des „musikalischen Wien“ ist offenbar das Klavier, quantitativ und qualitativ. Wenn man sagt, daß in Wien Tag für Tag 30,000 Klaviere in tönender Bewegung sind, so rechnet man gering. Und diese statistische Notiz in’s Nazional-Oekonomische übersetzt, gibt für die täglich schlagfertigen Klaviere einen Kapitalwerth von nicht weniger als vier Millionen Gulden, für den Klavierunterricht, wenn ein Lehrer oder Lehrerin nur auf 120 Gulden jährlich taxirt wird, einen Kapitalwerth von mehr als sieben Millionen Gulden.³⁰

Das Klavier verfügte über die nötige akustische Resonanz, um im Konzertsaal zu bestehen, es war von imposanter Größe und seine Anschaffung brachte beträchtlichen Gewinn für den Instrumentenbau. Das Forte-Pedal und die Ver-

²⁶ Eine Erkenntnis unserer Zeitungsrecherchen.

²⁷ Grün 1841, S. 247. Herv. d. V.

²⁸ Meyer 1841. Herv. d. V.

²⁹ Sealsfield 1828, S. 131.

³⁰ Mendel 1861, S. 532f.

füßbarkeit ca. 6 ½ Oktaven „vorgeformter“ Klavierklänge auf festgelegter Tonhöhe ermöglichten dem Klavierspieler auch bei mäßiger musikalischer Begabung ein respektables, wenn auch einfaches musikalisches Resultat. Das Klavier (und, so die Hoffnung, auch sein Spieler) standen im hohen Ansehen. Auch bedurfte das Klavier zum Musizieren nicht zwingend ein anderes Instrument, sondern konnte sich selbst genug sein. Wie die Geige früherer Jahrhunderte wurde das Klavier nach 1800 im Salon und im Konzert unentbehrlich.

Neuausrichtung des Musiklebens mit Hinblick auf Bildung sowie nach hauptsächlich finanziellen Überlegungen: die Musik im Zeitgeist des 19. Jhs.

Mit der Neuausrichtung des Wiener Musiklebens Anfang des 19. Jahrhunderts nach (erstmalig primär) finanziellen Überlegungen erfolgte eine Umdeutung der Relevanz der Musik für die Gesellschaft. Neue Aufgaben wurden ihr auferlegt, neue Erwartungen in sie gelegt. Konzertveranstalter spielten nun eine wesentliche Rolle.

1) Wie in den Jahrhunderten davor war die Musik (besonders nach 1850) Gegenstand der geistigen Betrachtung, allerdings nun als Angelegenheit nicht nur (wie früher) gebildeter Musiker und Musikwissenschaftler, sondern auch von Philosophen, Psychologen, Forschern aller Art und Zeitungskritikern. Brücken wurden gedanklich errichtet zu den Naturwissenschaften, es erschienen Grundsatzwerke zu Themen der Akustik und der Instrumentierung. Der Gegenstand Musik/Tonkunst wurde in tiefsinnigen Abhandlungen als ‚Tonwissenschaft‘ erörtert.³¹ Erste Lehrstühle wurden für Musikwissenschaft und Musikgeschichte in Berlin, Prag, Straßburg und Wien geschaffen. Dem neuen, allgemein ‚wissenschaftlichen‘ Klima entsprechend, betrachtete die gebildete Welt ‚Wissen‘ um die Akustik, die Wirkung des Klanges, das musikalische Verhalten früherer Jahrhunderte und den Einfluss der Musik auf das Allgemeinwohl der Jugend als grundlegend und jedem zugänglich. Und angesichts dieses omnipräsenten (quasi-) wissenschaftlichen Ansatzes bemühten sich auch einfache Instrumentenbauer um den Anschein eines rein systematischen, wissenschaftlichen Vorgehens. Sie bedienten sich imposanter Fantasienamen („Glicibari-

³¹ *Re Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, Berlioz 1844; *Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen*, Zamminer 1855; *Die Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Helmholtz 1862; Gründung der *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* durch Guido Adler und Philipp Spitta 1884.

sono“³²) für ihre Erfindungen,³² verwendeten vermehrt Fachausdrücke in ihren Werbungen („auf Grund eines in der Akustik bekannten Gesetzes“³³, „nach den Prinzipien der Berechnung in ihrer schwingenden Länge und Schwere erzeugt“³⁴, „freischwebende Resonanzdecke mit Stimmstock“³⁵, „den Tonwellen [...] das freie Ausströmen in die Räume [...] gestatten“³⁶) und nannten sich selbstbewusst „Forte-Piano-Verfertiger“, „Zitherfabrikanten“, „musikalischer Kunstmaschinist“³⁷.

Ferner wurde, wie früher in vielen anderen Bereichen (so auch in der Malerei), der Musik ein inhärenter ‚Bildungsauftrag‘ zugeordnet. Der Umgang mit der Musik verlor seine Leichtigkeit.

Intensiv berichtet Hanslick über im kleineren Rahmen stattfindende Kammerkonzerte, deren *Veranstalter* er einen *Bildungsauftrag* zugesteht. Da das Streichquartett mit seiner „ästhetischen Distanz zum Populären“ [...] als größtmögliche Reduktion des harmonischen Satzes sich „am eindeutigsten auf der reinen Substanz [...] befindet, entstehen hier besonders günstige Voraussetzungen zur Umbildung des Publikums in eine ideale Hörerschaft. Durch die Vermehrung des Anteils an Kammerkonzerten und Quartettabenden am Musikleben wird [...] dem Publikum eine Möglichkeit an die Hand gegeben, die Sprache der Musik besser verstehen zu lernen. [...]. *Der Hörer bildet als Konsument vorerst ein defizitärer Typus*; er hat den Vorgaben der Musik – im Idealfall einer qualitativ hochwertigen – zu folgen, wodurch sich seine Kenntnis erhöht. *Das Werk bildet den Hörer*.“³⁸

2) Hinzu kam, dass nach dem Wiener Kongress ‚Geschäfte‘ der Industriellen, des Geldadels, der erstmals erstarkten Bürgerschicht in den Vordergrund rückten. Der Auflösung privater Orchester des Adels Anfang des Jahrhunderts³⁹ folgte die Gründung von Konservatorien und von öffentlichen und halb-öffentlichen Konzertreihen – z.B. die philharmonischen Konzerte. Es folgte erstmals eine Ausrichtung des öffentlichen Musiklebens nach v.a. ökonomischen Gesichtspunkten.⁴⁰

³² „Notizen“ in: August Schmidt VII/133 (6. November 1847), S. 536.

³³ Inserat von Johann Jobst in: Franz Wagner [Hg.] 1891, V/7 (1.7.1891), S. 10.

³⁴ Inserat des Franz Xav. Güttler in: Franz Wagner [Hg.] 1891, V/7 (1.7.1891), S. 11.

³⁵ Inserat des Carl Fromm in: *Der Troubadour* IV/1 (1. Januar 1886), S. 10.

³⁶ „Notizen“ in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* VIII/28 (7. März 1848), S. 112.

³⁷ D. h. Spieluhrrezeuger. Ottner 1977, S. 68.

³⁸ Kommentar des Herausgebers Dietmar Strauß in: „Der Hörer im Visier“. Hanslick 2005, S. 462. Herv. d. V.

³⁹ Ursache waren Geldverluste während und nach den Napoleonischen Kriegen.

⁴⁰ Zum Vergleich: der Münchner Hofkapellmeister Franz Lachner (*1803, †1890) wird gerühmt, allein im faktisch selben Zeitrahmen „Schöpfer eines wirklichen Konzerte-

Der von Wegeler erwähnte Fürst Lobkowitz ist gleich Lichnowsky Beethoven seit den ersten Wiener Jahren zugetan. Er unterhielt seit 1796 eine eigene Kapelle, mit der Beethoven viele seiner Orchesterwerke erstmals probierte. Der Fürst mußte später seine Musikbegeisterung, die er sich viel kosten ließ, mit seinem vollständigen Bankerott bezahlen.⁴¹

So wie in Wien, entwickelte sich auch in den städtischen Zentren der verschiedenen Kronländer das musikalische Leben durch die Aktivitäten von Vereinen und Musik-Gesellschaften (von denen einige bereits auf eine generationenlange Tradition zurückblickten). Die bürgerliche Klasse war der Träger der meisten dieser kulturellen Vereinigungen, daneben aber existierten auch – wie in Wien – die Gesangsvereine der Gewerbetreibenden oder der Arbeiter, in denen sich eben nicht nur der Drang nach Geselligkeit, sondern auch ein erwachendes kulturelles und nationales Selbstbewußtsein manifestierte.⁴²

Ein reges Musikleben konnte sich allerdings nur über den Weg der Ordnung wirklich festigen und diese bedurfte nicht nur Menschen vom Fach, sondern – vor allem – Visionen, Verständigung und Bereitschaft zur Zusammenarbeit. Josef Klemm, Gründer der angesehenen *Recensionen und allgemeine Bemerkungen*, spricht in den folgenden Zeilen hingegen von Unordnung, Uneinigkeit und Zwist in der Wiener Welt des Theaters und Musik (1853):

Die Wiener Theater- und Musikwelt befindet sich dermalen in einem so unklaren und zurütteten Zustand, in einer fortwährenden Gährung der Elemente, daß jeder, der dem künstlerischem Leben und Treiben mit theilnahmvoller Aufmerksamkeit, mit ängstlicher Spannung folgt, sich bewogen fühlt, auch seine Stimme neben so vielen andern, berufenen und ungerufenen, zu erheben. [...]. Wir haben vielfache Gelegenheit gehabt, die Verhältnisse Wiens in Bezug auf Musik und Theater näher zu betrachten und eigene Ansichten darüber zu erlangen. Je mehr aber unser Urtheil selbstständiger, unsere Ueberzeugung fester ward, um so mehr standen wir damit völlig vereinzelt, um so peinlicher mußte es uns berühren, Meinungen um uns her äußern zu hören, welche mit der gesunden Vernunft im völligen Widerspruch standen. *Es ist unberechenbar, unglaublich, welche Meinungen über Künstler und Kunstproductionen, sowohl in den Zeitungen, als auch im Publicum laut werden. Zwischen Lobbudelei und Ungezogenheit, Unwissenheit und Anmaßung, Eigensinn und Schwäche, droht jede gewissenhafte Kritik, jede selbständige Meinung gänzlich zu verschwinden.* Ist es folglich nicht an der Zeit,

bens“ in München gewesen zu sein und zugleich „derjenige, der die Münchener Oper erst zu einem Kunstinstitut erhoben hat“, nicht in erster Linie im Interesse einer ökonomisch orientierten Konzertwirtschaft, sondern auf Geheiß des bayerischen Königs Ludwig I., nach Gesprächen mit verschiedenen Intendanten. s. Krebs 1906, S. 528.

⁴¹ Brief an den deutschen Musikverleger Nikolaus Simrock v. 4. 10. 1804, in: Rutz 1949, S. 236.

⁴² Heller 1995, S. 127.

daß jeder, der sich eines ruhigen und besonnenen Urtheils bewußt ist, seine Ansicht offen ausspreche? Vielleicht wird diese Vielen auch wie Unsinn vorkommen; mag es immerhin so sein, wenn nur hie und da ein vorurtheilsfreier Leser, ein unbefangener Theaterbesucher, uns im Stillen Recht gibt.⁴³

Woher stammte nun diese Unordnung, diese Uneinigkeit und dieser Zwist in der Gebildeten Welt der Wiener? Wir vermuten, einige Kritiker – hier vor allem Eduard Hanslick – hatten wesentlichen Anteil daran. Das öffentliche Musikleben hatte um 1850, anders als unter der Herrschaft des Adels um 1800, vor allem auf sicherer Finanzierung zu fußen. Garantien wurden verlangt: garantierte Auflagen (Musikalien), garantierte Abnahmen (Musikinstrumente), garantierte Besucherzahlen (Konzerte) und vor allem, garantierte Einnahmen (Investoren). Es herrschte Uneinigkeit unter denen, die das neue Musikleben mitbestimmen wollten. Und hier erwuchs dem sich neu formierenden Kritikerwesen eine ganz und gar zentrale Aufgabe.

Eduard Hanslick (*1825, †1904) in Wien und das Kritikerwesen

Der Musikforscher und Musikkritiker Eduard Hanslick war fünfzig Jahre lang eine Schlüsselfigur im Wiener Musikleben. Der hochgebildete, scharfzüngige und emsige Hanslick begann seine Karriere 1844 mit Artikeln im Journal *Ost und West*, 1846 erschien seine Artikelserie „Richard Wagner, und seine neueste Oper ‚Tannhäuser‘. Eine Beurteilung“ in August Schmidt’s *Wiener Allgemeine Musikzeitung*.⁴⁴ Weit bekannt wurde er acht Jahre später durch seine Schrift *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*.⁴⁵ Spätestens ab diesem Zeitpunkt fing Hanslick an, den Geschmack und das musikalische Denken Wiens allmählich zu beherrschen, trotz und neben der beachtlichen Leistungen anderer exzellenter Mitstreiter und Gegnern wie Selmar Bagge, Albert Hahn, Felix Mendel und August Wilhelm Ambros. Letztendlich beherrschte Hanslick das musikalische Denken ganz Europas von Wien aus.⁴⁶ Er prangerte den ‚unwissenschaftlichen‘ Standpunkt der bisherigen musikalischen Ästhetik an, verfasste informierte Artikel zur Geschichte und Gegenwart des

⁴³ Klemm 1853, S. 1f. Die Ausführungen dienten als Rechtfertigung für die Gründung der Zeitschrift. Die *Recensionen* genossen dann auch hohes Ansehen in den kommenden 13 Jahren (unter wechselnden Namen und bis zur Einstellung). Herv. d. V.

⁴⁴ Hanslick in *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* VI/143 (28. November 1846), S. 581f., mit Fortsetzungen bis 29. Dezember 1846.

⁴⁵ 1854 in Leipzig als Buch erschienen.

⁴⁶ Nach Einschätzung Hans Heinz Stuckenschmidt, siehe Stuckenschmidt 1967, S. 608.

allgemeinen und Wiener Musiklebens und verbreitete seine Anschauungen in regelmäßigen Beiträgen in den *Recensionen*⁴⁷ sowie in diversen Blättern der Wiener Tagespresse. Hanslick nahm wesentlichen Anteil an Debatten u.a. über die Direktion der Wiener Oper, das Wiener Opernrepertoire, das Wirken damaliger musikalischer Größen (wie Joseph Hellmesberger, Richard Wagner, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Clara Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt, Friedrich Mendelssohn Bartholdy), die *Concerts spirituels* und die Philharmonische Konzerte. Durch seine kämpferische Art polarisierte Hanslick seine Leserschaft, er zwang einem erheblichen Teil seines Publikums seine Sicht der Dinge auf. Das Wiener Publikum wurde somit bestens – aber eben auch einseitig – gebildet. Gewollt oder nur zufällig stand Hanslick dabei im Dienste der neuen Musikindustrie. Seine große Begabung war die einschätzende Beobachtung gepaart mit einer zwingenden, brillanten Rhetorik, sein wichtigstes Kritiker-Werkzeug (und das einiger seiner Wiener Kollegen⁴⁸) die beißende Polemik, seine Zielgruppe der um Ansehen bemühte neue Geldadel und das um Geltung haschende neue Bürgertum. Hanslicks Geschmack richtete sich nach den Errungenschaften von Mozart, Beethoven, Schumann (und später Brahms). Seine eher konservativen musikalischen Vorlieben wurden zu den Vorlieben vieler Konzertgänger, sein Wissen wurde das Wissen des Publikums. Vielleicht war es seine hohe Bildung (Musiktheorie, Komposition und Klavierspiel bei Wenzel Johann Tomasek in Prag, Promotion zu Dr. Jur. (Wien), Habilitation – als Erster – in Ästhetik und Geschichte der Musik (Wien)), vielleicht auch ein Überbleibsel aus seiner Zeit als Jurist, die ihn einen zwingenden, belehrenden Ton anschlagen ließ. Die Tatsache, dass Musik zusammen mit dem Theater einen wesentlichen Bestandteil des öffentlichen Lebens und der öffentlichen Unter-

⁴⁷ Josef Klemm, *Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik* (später *Recensionen und allgemeine Mitteilungen* [...]), Wien 1853-1866.

⁴⁸ Bemerkenswerte Ausnahme war August Schmidt mit seiner konkurrenzlosen *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (siehe Literaturverzeichnis), der sieben Jahre lang um Sachlichkeit in der Wiener Musikpresse bemüht war. Sein Artikel „An die Leser dieser Zeitung“ im VII. Band ist eine Chronik seiner Redaktionszeit mit Einblicken in die Machtkämpfe die er damals durchzustehen hatte: „*Es galt hier Fälscher und Betrüger zu entlarven, die sich vermaßen das kunstgebildete Publikum Wiens in arger Weise zu mystifizieren. [...] Ich kann es nimmer vergessen, daß die giftigen Pfeile, die mich verderben sollten, aus dem Lager mir befreundeter Kollegen auf mich abgeschossen wurden. [...] denn die Flachheit und Gesinnungslosigkeit wird sich immer breit machen, so lange sie noch Raum findet, um sich festzusetzen, sie wird nimmer unterlassen sich dem ehrlichen Manne in unverschämter Dünkelhaftigkeit entgegen zu stellen, so lange sie noch bereitwillige Unterstützung findet!*“ Schmidt 1847, S. 308.

haltung in Wien bildete,⁴⁹ verlieh dem Einfluss dieses Ausnahme-Musikkritikers besonderes Gewicht.

Durch u.a. Hanslicks Wirkung gelangten öffentliche und private Wiener Musikgeschehnisse in überaus geregelte Bahnen, und seine scharfsinnige, penible aber auch teilweise einschüchternde Überwachung des Konzertlebens führte zu einer gewissen polemisierten Vereinheitlichung des Publikumsgeschmacks. Schwer wog die Tatsache, dass seine polemisch transportierten Bemerkungen manchmal einen erheblichen Wahrheitsgehalt enthielten.

Das Kärntnerthor-Theater [...] darf sich in Zukunft nicht mehr einfallen lassen, jede Oper bis zum Ekel abzuspielen und das Haus dreimal in der Woche mit lächerlichen Balletten füllen zu wollen.⁵⁰

Hr. Luibs „Wiener Musikzeitung“, ein höchst armseliges Blatt entschlief, nachdem es ein volles Jahr lang unabonnirt und ungelesen gelebt hatte.⁵¹

Im Falschsingen oder -Spielen muß sich schon ganz Kräftiges ereignen, soll es einem englischen Publikum mißliebzig auffallen.⁵²

Die Durchsicht mittelmäßiger Lieder hat weniger Aufregendes, als die Bekanntschaft mit einer neuen Ladung von Klavierbagatellen.⁵³

Verdi blickte leider überall durch. Ich halte den Einfluß dieses Componisten auf die jüngeren Talente seines Vaterlandes für sehr groß und sehr verderblich.⁵⁴

Chopins krankhafte Art, weniger Clavier zu spielen, als Clavier zu träumen, konnte wol [sic] an dem Original selbst bedeutend und anziehend wirken. Aber alle die braven Hydropathen, welche nun die süße Betäubung des Opiumrausches nachkünsteln!⁵⁵

⁴⁹ Diese Einseitigkeit war durchaus von der Regierung gewollt. Spätestens ab den 30er Jahren fehlten großteils ausländische Zeitungen (bzw. diese waren nur dem Adel zugänglich) sowie unabhängige inländische Zeitungen und eine wesentliche, unabhängige Buchproduktion. Malerei, Skulptur, Kupferstecherei und Lithographie waren nicht in dem hohen Grade begünstigt wie z.B. in München, und es fehlte an Förderungen, an Kunstanstalten und an Sammlungen. Siehe Normann 1833, Teil 2, S. 43f.

⁵⁰ Hanslick 1993 [1844-1848], S. 223.

⁵¹ Hanslick 1993 [1844-1848], S. 229.

⁵² Hanslick 2008 [1862-1863], S. 174.

⁵³ Hanslick 1994 [1849-1854], S. 268.

⁵⁴ Hanslick 2002 [1857-1858], S. 147.

⁵⁵ Hanslick 2002 [1857-1858], S. 44.

Dabei schreckte der Kritiker nicht zurück, z.B. die Strauß-Dynastie anzugreifen und zu belehren, indem er *seine* (gebildete) Vorstellung von „Walzer“ über die Erfahrung des Johann Strauß Sohn stellte.

Strauß' Sohn Johann trägt jetzt rühmlich den nicht leichten Schmuck seines Namens. Die Melodienfülle und Ursprünglichkeit des Vaters nicht erreichend, hat er doch ein unlängbares Talent sehr geschickt angebaut und an die Tanzcomposition ein Capital von Kenntniß und Geschmack gewendet, wie es diesem geringgeschätzten Kunstfach vordem meilenfern blieb. *Jenen mißlaunigen Alterthümlern, deren Einseitigkeit so weit geht, mit Krüger selbst die Tanzmusik unserer Zeit tiefgesunken zu sehen, sollte man mit beschämender Großmuth des jüngern „Liebeslieder“ zum Ständchen bringen.* Und dennoch, – wir sehen diesen talentvollen, geschickten Componisten auf bedenklichem Weg. In seinen neuen Walzern findet sich häufig ein falsches Pathos eingeschmuggelt, das in der Tanzmusik befremdend auf den Hörer wirkt. Dem reißend angewachsenen Raffinement des musikalischen Geschmacks Rechnung tragend, weisen wir keineswegs auf die „Ländler“ und „Deutschen“ von ehemals hin, deren schüchterne Melodien die Flöte führte und welche mit einem einzigen verminderten Septimaccord Alles zum Stillstehen gebracht hätten. Allein jede Würze muß ihr Maß finden, vor allem im guten Geschmack, dann überdies in den Bedingungen der bestimmten Kunstgattung. Die von Posaunen herausgestoßene klägliche Accordenfolge, welche dem zweiten Theil von Nr.1 der „Schallwellen“ bildet, fände allenfalls Anwendung bei Opernfinalen, worin es besonders blutig zugeht; in einem Walzer ist sie abscheulich. *Selbst Themen, wie die ersten der „Wellen und Wogen“, „Schneeglöckchen“, „Novellen“, mit ihren langgestreckten, achttaktigen Motiven, ihren ächzenden verminderten Septimen- und Nonaccorden, ihren Posaunen- und Paukendonner sind nicht mehr tanzgemäß. Nicht alles, was im Dreivierteltakt spielt, ist darum ein Walzer.*⁵⁶

Hier beginnt Hanslick nach anfänglicher sympathie-bringender Polemik (mißlaunige Alterthümler) seine vermutlich schmunzelnden Leser mit belehrendem Ton zu seiner Anschauung – in etwa, „Der Junge versteht das Walzerschreiben nicht“ – zu bekehren. Dass er seine Meinung in einer anfänglich bejahenden Aussage verpackt – „Wir sehen diesen talentvollen, geschickten Componisten auf bedenklichem Weg“ – lässt die Behauptung sachlich erscheinen.

Die für die neue Musikindustrie wesentliche Vereinheitlichung des Geschmacks und der musikalischen Werte profitierte von den Bestrebungen Hanslicks und andere Kritiker, die Vergangenheit des musikalischen Wien aus ihrer Sicht aufzuarbeiten und die Gegenwart sowie die Zukunftweisend zu besprechen. Das Resultat war ein gewisser Grundkonsens unter Konzertgehern der ‚Außenseiter‘ bzw. Fremdkörper aus dem Musikleben ausschloss und gleichzeitig ein Zusammengehörigkeitsgefühl, ein Gefühl des ‚Sich-Auskennens‘ unter

⁵⁶ Hanslick 1897 [1850], S. 29f.

der Gefolgschaft des Kritikers erzeugte. Mit Vorliebe reihte Hanslick folgende Konzerterscheinungen unter den Nicht-Gesellschaftsfähigen bzw. ‚Außenseitern‘: musizierende Frauen, Dilettanten bzw. ‚Nichtgebildete‘ *per se* und Musikinstrumente die lediglich einen flüchtigen, nicht aber einen gebundenen Klang erzeugen konnten. Frauen, Dilettanten und die Zupfinstrumente Gitarre, Zither und Harfe teilten aber nicht nur das Schicksal, dem vernichtenden Spott des mächtigen Kritikers ständig ausgesetzt zu sein. In ihnen wohnten andere Gemeinsamkeiten: Im heutigen Jargon würde man sagen, sie hatten erstens keine bedeutsame Lobby in der schönen, gebildeten Welt, und ihr Wirken, da sie selten als Kassenmagneten galten, stand zweitens für keinen messbaren finanziellen Gewinn. Eine kluge Opfer-Auslese ohne Risiko.

Hanslick stand mit seinem Hang zur Polemik – trotz seines umfassenden Wissens und hoher Musikalität – in einer Reihe mit den wirkmächtigen Musikkritikern Friedrich Rochlitz⁵⁷ in Leipzig (*1769, †1842) und Heinrich Ludwig Rellstab in Berlin (*1799, †1860). Ironischerweise weist Hanslicks charismatische Polemik starke Parallelen zu den informierten Publikationen des deutschen ‚Zither-Papstes‘ Julius Emil Glaesmer 50 Jahre später auf. Der Straßburger Arzt und spätere Münchner Schriftsteller Glaesmer, besser bekannt unter seinem Pseudonym Hans Kennedy, bekleidete eine ähnliche Funktion in der Zitherwelt der Jahrtausendwende wie Eduard Hanslick ab 1854 in der Wiener Konzertwelt. Dank seines großen fachlichen und geschichtlichen Wissens um die städtische Zither und dank seines Buches *Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft* (1896)⁵⁸ schwang sich Glaesmer (Kennedy) mühelos zur unumstrittenen Autorität in zitherischen Belangen empor. Wie Hanslick hatte auch Glaesmer (Kennedy) einen starken Hang zur Polemik. Und wie Hanslick besaß Glaesmer (Kennedy) eine Gefolgschaft, die seine Aussagen widerstandslos akzeptierte. Die markanten Parallelen zwischen Hanslicks und Glaesmers Wirkung und die Tatsache ihres gemeinsamen Gegenstands Zither (von dem einen auf's Schärfste verpönt, von dem anderen uneingeschränkt verehrt) erlauben einige Zitate des Münchners an dieser Stelle. Nicht nur Hanslick⁵⁹, auch Glaesmer (Kennedy) hatte sich nämlich an den stark polarisierenden Zitherunterhalter C.

⁵⁷ Rochlitz begründete 1798 zusammen mit dem Verleger Gottfried Christoph Härtel die Allgemeine Musikalische Zeitung.

⁵⁸ Sein ausführliches Wissen schuldete Kennedy wohl auch seiner Ehefrau, der Zithervirtuosin Luise Auguste und seinem Schwiegervater, dem Zithervirtuosen und Zitherpädagogen Heinrich Buchecker.

⁵⁹ Siehe oben, Anm. 6.

F. J. Umlauf ‚festgebissen‘. Glaesmer (Kennedy) führt auch Umlaufs ‚Schwachstelle‘ Bildung ins Feld.

Umlauf wird in Wien als *Begründer und Erfinder der Wiener Stimmung* angesehen. In Wahrheit bestand seine Begründung und Erfindung darin, dass er die von seinem Lehrer Ponier „erfundene“ Griffsaitenstimmung nicht zu korrigieren – fähig war; er stand Pathe bei der *Fehlgeburt*.⁶⁰

Umlaufs musikalische Bildung war eine minimale. Das war kein Verbrechen für einen Zitheristen alter Zeit; aber ein Verbrechen war's, dass er in der Unbildung trotzig verharrete. Seine seit 1854 in stets neuer, *unverbessert* Auflage erscheinende Zitherschule ist ein kräftiger Zeuge dafür, dass ihm musikalische Prinzipien noch immer durchaus Nebensache sind.⁶¹

Nach diesem Hinweis kehren wir zu Eduard Hanslick und zur Polemik im Wiener Musikleben zurück.

Hanslicks konsequente Einflüsterungen scheinen auf eine Art Linientreue gezielt zu haben, zumindest unter „möchtegern-wissenden“, sich blasiert gebenden Neulingen der Bürgerschicht und des Geldadels. Ihr Anteil an der ‚Gebildeten Welt‘ Wiens war vermutlich erheblich, wie der kritische Josef Klemm⁶² 1853 attestiert: Die ‚Arrivierten‘ Wiens würden dazu neigen, ihre eigene Wichtigkeit und die kosmopolitische Bedeutung ihres Wiener Musikmetropols zu überschätzen, und einige ernst zu nehmenden Wiener Kritiker würden sie in diesem Glauben unterstützen. Weiter fehle der Kaiserstadt (1853) ein urteilsfähiges Publikum, unabhängige Kritik und „Gemeinsinn“. Hier existierte also ein weites Feld für Eduard Hanslick, wobei gefragt werden muss, wie weit seine polarisierende Art zur Zerstrittenheit der Musikwelt eigentlich beigetragen hat.

Es gibt freilich Leute, die seit Jahren gewöhnt haben [sic], *Wien* einen Mittelpunkt der musikalischen Welt zu nennen, von großartigen Künstlerischen Leistungen zu sprechen und das hiesige Publicum Jahr aus, Jahr ein, ein kunstsinniges zu schelten. Wir trauen, wenigstens einem Theil desselben, Verstand genug zu, um sich nicht durch solche flache Schmeicheleien täuschen zu lassen. Wollte Gott, wir besäßen alles, was uns gewisse Kritiker und immerbefriedigte Theaterbesucher anrühmen möchten: intelligente Theaterdirectionen, ein urtheilfähiges Publikum, gebildete

⁶⁰ Glaesmer schreibt diese Aussage seiner Frau Lola Ott zu. In Wahrheit stammte sie aber von ihm selbst, er bediente sich „Lola Ott“ hier und anderswo häufig als Pseudonym.

⁶¹ Dieses und das vorhergehende Zitat siehe Kennedy 1896, S. 58 bzw. S. 60.

⁶² Josef Klemm, Kupferschmiedmeister und Gründer 1853 der *angesehenen Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik*. Die Zeitschrift erschien zuerst monatlich, ab 1859 wöchentlich unter wechselnden Namen bis zu Klemms Tod 1866.

Künstler, eine unabhängige Kritik u. s. w. Wir besitzen aber leider nichts von alledem, wenigstens nicht in dem Grade der Vollkommenheit, welche zu erreichen möglich wäre, *wenn nur alle, deren Wünsche, Hoffnungen und Nutzen betheilig sind, endlich Hand anlegen wollten an ein gemeinschaftliches Werk.* Wahrhaft Großartiges in der Kunst, sowie in jedem anderen Gebiete, wird in Wien nie zu Stande kommen, dazu mangelt es den Wienern an Gemeinsinn: alles wird abgesondert in kleine Stücke zerlegt, was nur im Großen und Ganzen wirken könnte; Sonderinteressen, Parteileidenschaften sind allein thätig; coterien beherrschen all' das künstlerische Leben, und werden selbst beherrscht durch den Haß und den Neid, der sie ewig gegeneinander hetzt; alles wird zu sehr auf einen Punct zusammengepreßt; wer sich rühren will, stößt an – daher mag es kommen, daß so Viele es bequemer finden sich gar nicht zu rühren, und daß die andern Wenigen so oft anstoßen – kurz, nennen wir das rechte Wort. Wien ist zu *kleinstädtisch*, um irgend einer großartigen Thätigkeit Raum geben zu können. Damit soll aber nicht bestritten werden, daß die künstlerischen Verhältnisse *Wiens* in kleinerem, daher richtigem Maßstabe betrachtet, sich vielfach verbessern ließen; der Boden ist vielmehr ein günstiger, wenn man nur die Sache von der rechten Seite anfassen wollte.⁶³

Der bereits besprochene Hang Hanslicks, neben scharfsinnigen, historisch fundierten und hervorragend recherchierten Kommentaren stets polemische Bemerkungen abzugeben zu von ihm anvisierten „Feindbildern“ im Wiener Musikleben – dezidiert durch die Reizbegriffe „Dilettant“, „ungebildet“, „musizierende Frau“ und „Zither“ bzw. „Zupfklang“ ausgelöst – ist unübersehbar. Dieses „Feindbilder“-Themenbündel existierte fatalerweise fertig geschnürt in Verbindung mit der neuen städtischen Zither, die der Kritik dadurch mehrfach ausgesetzt war. Hanslicks eigene Bedeutung als Kritiker wurde in den Augen vieler Leser jedoch durch seine pointierten Unsachlichkeiten vermutlich erhöht.

Im Folgenden betrachten wir diese Reizbegriffe wie sie besonders in der Presse erschienen sind im Einzelnen. Besonders Hanslicks Gehabe der Selbstverständlichkeit, seine Vermischung von Polemik und Sachlichkeit ließen seine Ausgrenzungen folgerichtig erscheinen, zum Schaden der so Anvisierten.

Reizwort Dilettant

Der jahrhundertealte, mit besonderem Stolz verwendete Begriff Dilettant (auch: Liebhaber) erfuhr bis 1850 eine ins Gegenteil verkehrende Wertigkeit.

1753: Dieser Forderungen ungeachtet findet das Clavier allezeit mit Recht seine *Liebhaber*. Man lässet sich durch die Schwürigkeit desselben nicht abschrecken, ein Instrument zu erlernen, welches durch seine vorzüglichen Reize die darauf gewandte Mühe und Zeit völlig ersetzt. Es ist aber auch nicht jeder *Liebhaber* verbun-

⁶³ Klemm 1853, S. 3f.

den, alle diese Forderungen an dasselbe zu erfüllen. Er nimmt sovielen Antheil daran, als er will, und ihm die von Natur erhaltenen Gaben erlauben.⁶⁴

1813: Die *Musik-Dilettanten* Wiens, stolz bewußt, wie herrlich ihrem zahlreichen Vereine im vorigen Jahre die Ausführung der Cantate Timotheus gelang, [...] verbanden sich in diesem Jahre abermals zur Ausführung dieses Meisterwerkes [...]. Herr Hofkapellmeister Salieri hatte diesmal die Einübung der Chöre [...] besorgt.⁶⁵

Spätestens nach der Revolution haftete der einstige Bezeichnung Liebhaber in seinen neuen Formen „Dilettant“, „Dilettantismus“, „dilettantisch“ fast nur negative Konnotationen an – oft im Zusammenhang mit der Ungeheuerlichkeit „Bildungsmangel“. Diese Wandlung ins Negative hat seine Gültigkeit für die Allgemeinheit bis heute behalten: „Dilettantisch“ ist ein Urteil das gegenwärtig beschämt, bar jeglichen positiven Aspektes. Der Wandel war bereits 1850 vollzogen.

Dilettanten und Dilettantinnen, die natürlich niemals eitel sind, produciren sich den ganzen Tag hindurch auf den verschiedenen Pianos, jedesmal beim Aufstehen äußert überrascht, daß ihnen Leute zuhören. Eben jetzt hatten wir eine unvergeßliche Stunde.⁶⁶

Schon gegen die nächstfolgenden Werke Schumann's gehalten, sind die „Papillons“ unbedeutend, mitunter von einem unverhohlenen trivialen Dilettantismus.⁶⁷

Oft wurden die Themen Dilettant, musizierende Frauen („das zarte Geschlecht“) und mangelnde Bildung – nicht nur von Hanslick – im selben Satz verquickt.

Verschiedene Dilettanten, Dilettantinnen, Vorsteher von Gartenorchestern, Leiter von Militärkapellen fahren übrigens fort den Bedarf an neuen Tänzen zu liefern und Prinz Carneval kann vor Mangel sicher sein. Den Dilettanten kann man die harmlose Unterhaltung gönnen; es ist besser, daß sie sich an Polkas und Walzern, als daß sie sich an höheren Gattungen der Musik verkündigen, und es sei ihnen, besonders wenn sie dem zarten Geschlechte angehören, nach wie vor erlaubt, den C-moll-Accord allenfalls zu schreiben: C, dis, g, c.⁶⁸

⁶⁴ Bach [1994] 1753, S. 3.

⁶⁵ Schönholz 1813, S. 371f.

⁶⁶ Hanslick 2008 (1862-1863), S. 99. Hanslick nahm mit seinen ironischen Bemerkungen Besucher („Dilettanten“) der Londoner Welt-Ausstellung aufs Korn die ausgestellten Klaviere ausprobierten.

⁶⁷ Hanslick 2008 (1862-1863), S. 296.

⁶⁸ Ambros 1860, S. 210.

In den 40er Jahren, zur Zeit Anton Kienlds anfänglicher Zitherbautätigkeit, war der Kampf um den Stellenwert der Dilettanten allerdings noch nicht entschieden. Prominente Stimmen wie die des Komponisten und Musikkritikers A. J. Becher lobten sogar den Dilettantismus als ein „Hebel des Kunstwirkens“, allerdings gepaart mit Beanstandungen in den von Kritikern bereits verminteten Feldern „Kunstsinne“ und „Geschmack“. Im Übrigen war der Dilettant nicht mehr ein (womöglich sehr fähiger) Musizierender, der seine Freude am Musischen einfach auf das Private beschränkt hatte. Becher sah ihn als notgedrungen weniger begabt, weniger geeignet, weniger gebildet, wenn er auch behauptete – ein später selten gelesener Einwand – dass sowohl unter den Amateuren als auch unter den Professionisten sich Dilettanten befanden. Wobei Becher nicht herum kam, die bereits gängige Anruchigkeit von „Dilettant“ auch in seine Verteidigung derselben einzubauen („eben so wohl Dilettanten, und zwar recht flache“):

Wir nannten [...] als die drei hauptsächlichen Hebel alles Kunstwirkens: **Kunstsinne**, **Geschmack** und **Dilettantismus** [...]. Und so aufgefaßt, liegt es ganz auf der Hand, daß es unter den Musikern vom Fache eben so wohl Dilettanten, und zwar recht flache gibt, als umgekehrt unter Solchen, deren eigentliches Geschäft die Tonkunst nicht ist, sehr tüchtige Musiker angetroffen werden.⁶⁹

Auch der Schubert-Freund und Komponist Albert Tonitz setzte sich mit Sachlichkeit gegen den Strom und für die Dilettanten ein:

Je mehr Dilettanten, desto mehr Verehrer der Kunst, desto mehr zur höheren Empfänglichkeit Herangebildete, desto mehr Festbasirtes in der musikalischen Ausbildung, und folglich desto potenziertes Eingehen, Verstehen, Vermehren der Kunst. Nicht jeder soll schaffen, aber Alle sollen genießen, und unter einer großen Anzahl Dilettanten finden sich bei der Ungleichartigkeit der individuellen Ausbildung sicher Mehrere, die für das Höhere empfänglich, als in einem engen Kreise.⁷⁰

Doch die Macht der Kritiker im Dienste der Tagespresse festigte sich um 1850 überraschend schnell. Das Aufkommen professioneller Orchester und das Verschwinden adeligen Müßiggangs überließen das Feld der musikalischen Selbstbetätigung dem privaten Selbstzweck, eine in Zukunft willkommene Zielscheibe polemischer Kritikerpeile.

⁶⁹ Becher 1842, S. 370f.

⁷⁰ Tonitz 1841, S. 547.

[...] so werden wir ja hoffentlich auch wieder Philharmonische Concerte bekommen, wo die Fachmusiker sich auf erfreuliche Art an den „Dilettanten“ rächen werden.⁷¹

Dabei wurde das „dilettierende“ Publikum selbstverständlich hofiert, nun allerdings als Verdienstquelle, als Konzertkunde, als Konsument der Professionalität (Musikinstrumente, Musikunterricht, Musikalien) und der hohen Wissenschaftlichkeit. Viele Dilettanten, ob ihrer eigenen bescheidenen Fähigkeiten entsprechend eingeschüchtert, ließen sich zu begierigen Konsumenten umformen, die die Motoren der neuen Musikwirtschaft (Inseratenverkauf, Instrumentenbau, staatlicher und sonstiger Fachunterricht, Zubehör, Veranstaltungen, Fachartikel und -schriften) am Laufen hielten.

Das Klavier war ein besonderer Fall. Trotz seiner überwältigenden Beliebtheit als Modeinstrument wurde das Klavier als Hausinstrument durch seine Resonanz auch als störend empfunden. Nichtsdestotrotz, auch wenn dünne Wände und ein dichtes Wohnungs-Nebeneinander den folgenden Vorwurf der täglichen „Qualen“ einerseits zu rechtfertigen schienen, diente Hanslicks Ausrufung einer „Clavierseuche“ natürlich auch als Gelegenheit, mit Gusto gegen „Frauen“, gegen „nicht Gebildete“, gegen „Dilettanten“ und – im speziellen Fall – gegen musikalische „Folter“ (der musikalisch Gebildeten, verursacht durch die „Masse“, natürlich) generelle vorzugehen.

Sie wünschen meine Ansicht über jene unbarmherzige moderne Stadtplage zu hören, die es heute glücklich bis zu der ehrenvollen Bezeichnung „Clavierseuche“ gebracht hat. [...]. Die Qualen, die wir täglich durch nachbarlich klimpernde Dilettanten oder exercirende Schüler erdulden, sind in allen Farben oft genug geschildert. Ich glaube allen Ernstes, daß unter den hundertelei Geräuschen und Mißklängen, welche tagüber das Ohr des Großstädtlers zermartern und vorzeitig abstupfen, diese musikalische Folter die aufreibendste ist. In irgend eine wichtige Arbeit oder ernste Lectüre vertieft, der Ruhe bedürftig, oder nach geistiger Sammlung ringend,⁷² müssen wir wider Willen dem entsetzlichen Clavierspiel neben uns zuhören; mit einer Art gespannter Todesangst warten wir auf den uns wohlbekannten Accord, den das liebe Fräulein jedesmal falsch greift [...].⁷³

Hier ging es nicht um das Klavier(spiel), die heftige Abwehr des Kritikers galt eigentlich den offensichtlichen Dilettanten. Da die Wiener täglich einem unent-rinnbaren akustischen Musizierkulisse ausgesetzt waren (Singende und

⁷¹ Bagge 1859, S. 79f. Wobei Bagge zwischen „den guten“ und „den schlechten“ Dilettanten unterscheidet. S. d.

⁷² Es wird impliziert, diese Arbeit eines „Gebildeten“ sei selbstredend wertvoller als die „Klimpererei“ nebenan. Anm.

⁷³ Hanslick [nach 1884], S. 163f.

Spielende auf jedem Stockwerk, Drehorgeln im Hof, bettelnde Geigen-/Klarinetten-/Harfenspieler auf der Straße, „Bradlgeiger“ im Lokal, musizierende Handwerker in den Vorstadt-Gasthäusern und höchstwahrscheinlich die eigenen „exercirenden“ Sprößlinge in den eigenen vier Wänden), konnte Hanslick mit einer unbewussten Zustimmung zu seiner Überspitzung „Clavierseuche“ rechnen und somit zu seiner Polemik gegen Dilettanten.

Reizwort Bildung

Der neue Musikkonsument erkaufte sich mit jeder „gesellschaftlich korrekten“ Anschaffung einen Hauch der Arriviertheit die ihm gesellschaftliche Sicherheit zu versprechen schien. Um seiner etwaigen dadurch errungenen Stellung als „Wissender“ gewiss zu sein, bedurfte auch er polemischer Pfeile – „Außenseiter“, „Unwissende“, „Ungebildete“, „Dilettanten“, „zupfend Musizierende“, die er wiederum belächeln konnte. Die Zauberwörter „Professionalität“ und „Bildung“ deuteten den Scheideweg an. Johann Strauß Vater z. B. galt zwar als beliebt und bewundert, doch auch sein Titel als k.k. Hofball-Musikdirektor konnte ihn nicht davor schützen, in der Musikwelt als – da ohne Konservatoriumsabschluss – „ungebildet“⁷⁴ zu gelten. Als bekannt wurde, dass Strauß sich erlaubt hatte, im Ausland Konzerte zu veranstalten, wurde er öffentlich gerügt und gemahnt, dass das „Konzertgeben“ einem ungebildeten Wiener Musikanten nicht zustand.

Bei uns erstreckte sich das Wirken Strauß und Lanner's nie über Reunions und Bälle hinaus, und wäre es ihnen eingefallen Concerte anzukündigen, so würden sie gewiß durch den Erfolg wieder in ihre Schranken zurückwiesen [sic] worden sein.⁷⁵

Und immer wieder wurde auch der einfache Konzertgeher gemahnt, dass auch er eigentlich *nichts* wusste und auf die Einweihung durch „Ausgebildete Wissende“ angewiesen war.

In der Musik ist nun einmal nicht Alles für Alle. *Es gehören Kenntnisse, es gehört eine lange Vertrautheit mit der Musik dazu*, um ein komplizirtes Tonstück in Geist und Form aufzufassen, und wer Fremdling in der musikalischen Literatur ist, wird beim Anhören eines neuen Genres über einige scharfe Ecken stolpern, und über ungewohnte Formen die Fassung verlieren. Die große Mehrzahl ist nicht im Stand ein Tonwerk größerer Dimensionen und überwiegend geistigen Elements zu verstehen; *und ohne Verständniß kein Genuß.*⁷⁶

⁷⁴ Da Strauß kein anerkanntes Musikstudium absolviert hatte. Anm.

⁷⁵ „Miscellen. Deutsche Tonkünstler in Belgien“ in, August Schmidt 1844, S. 208.

⁷⁶ Eduard Hanslick [1993] 1844-1848, S. 40. Herv. d. V.

Die nunmehrige Unabdingbarkeit einer passenden Bildung erwies sich allerdings nicht immer als Fortschritt, sondern auch (je nach Sicht) als hinderlich für die Musikschaftenden. August Wilhelm Ambros schrieb 1856 von einer Art Stillstand unter einem Teil⁷⁷ der Tonkünstler, ausgelöst durch die (auch von Hanslick polemisch erhöhten) Bildungsansprüche an sie mit entsprechenden negativen Folgen:

Es wird gewiß niemand einfallen, gegen Bildung und umfangreiches Wissen zu eifern. [...] Der größere Theil der schaffenden Tonkünstler aber und gerade der begabtere weiß nicht, wo er mit seinen Ideen allen hin soll. – Nicht mit *m u s i k a l i s c h e n*, an denen ist eben kein Ueberfluß, aber mit dichterischen, philosophischen, politischen u. s. w. Wir stehen gegen die Tonkünstler, wie sie noch vor fünfzig Jahren gewesen sind, fast auf den entgegengesetzten Standpunkte. Damals kannte der Componist alles, was spezifisch zu seiner Kunst gehört, auf das genaueste – seinen Generalbaß, seine Accorden- und Harmonielehre, Nachahmungslehre, einfachen und doppelten Contrapunct u. s. w. Im Uebrigen hatte er seine sehr weitreichende *venia ignorantiae* – er brauchte sich um nichts weiter zu bekümmern. Lese man des jungen Mozart Briefe aus Italien und man wird bemerken, daß ihn die singenden und tanzenden Signori ausschließlich interessiren – das Coliseum und den Vatikan mit seinem ganzen Inhalt scheint er kaum bemerkt zu haben. *Heutzutage liest der Componist seinen Shakespeare und Sophokles in der Ursprache und weiß sie halb auswendig*, er hat Humboldts Kosmos so gut studirt, wie die Geschichtswerke von Niebuhr oder Ranke, *er kennt die Operationen des dialektischen Prozesses nach Hegel so genau, oder vielmehr noch genauer als die richtige Art der Beantwortung eines Fugenthema* – [...]. Er weiß alles mögliche, nur das, was zur strengen Schulung in seiner erwählten Kunst gehört, vielleicht nicht so ganz recht.⁷⁸

Reizwort Frau

Frauen, die es wagten, musizierend in der Öffentlichkeit aufzutreten, waren besonders dankbare Opfer von Hanslicks Kritik. Seine frauenfeindlichen Polemiken entsprachen allerdings nicht unbedingt einer persönlichen Abneigung, sondern reflektierten eher (oder auch) den Zeitgeist. Vergewenwärtigen wir uns obige Bemerkungen Ing. Lewinsky's über die „hysterischen Damen“, deren einzige Ressource die Gitarre war, und über Gitarre spielende „Nähterinnen in der Vorstadt“. Hanslicks auffällig starke Meinung gegen konzertierende Frauen äußerte sich zum einen als scharfe Polemik, zum anderen als übertriebenes Ver-

⁷⁷ Lt. Autor versuche sich der „bei weitem kleinere“, konservativere Teil in einer Art „kümmerlichen Nachblüte“ der sogenannten „klassischen Zeit“ Mozarts, Haydns und Schuberts zu retten, in dem es sich „schmarotzenhaft“ zwischen die echten, naturwüchsigen Pflanzen „welche auf diesem Boden einst gediehen“ drängt. Anm.

⁷⁸ Ambros 1885 [1856], S. III-V.

ständnis für die – ihm als logisch betrachteten – Schwächen des ‚schwachen‘ Geschlechtes. Des Kritikers wiederholte Lobpreisungen der äußeren, physischen Vorzüge besonders junger Damen machte es zusätzlich schwer, ihre (vom Kritiker manchmal doch anerkannten) musikalischen Leistungen überhaupt als solche wahrzunehmen bzw. zu verteidigen. Gern bediente Hanslick den Ausdruck „unaffectirt“, quasi als löbliche frauliche Qualität, und auch die besten der Klavierspielerinnen, handelte es sich nicht um Clara Schumann, fanden sich bestenfalls segregiert in der Klasse der Klavierspielerinnen.

„Brzowska“ ist der schwer ansprechbare Name einer polnischen Claviervirtuosin, welche sich vor wenigen Tagen hören ließ. Sie spielt ziemlich rein, zart und geläufig. Das wäre, was zu ihrem Lob zu berichten. Uebrigens ist ihre Technik vielfach unvollendet, namentlich der Anschlag nicht kräftig genug. Ihr Vortrag repräsentirt den Typus des Frauenzimmerlichen. [Du verstehst, was ich darunter meine: das] Zerpfücken des musikalischen Zusammenhangs in kleine Teilchen, in deren jede ein besonderes Gefühl gelegt wird, die Sucht zu retardiren und zu diminuiren, die vielen unnöthigen empfindungsvollen Accente auf einzelne Noten, die deren nicht bedürfen, endlich das Vorherrschen einer gewissen Geziertheit und Verschwommenheit.⁷⁹

Fräulein Beck, eine junge, sehr anmuthige Sängerin, der blos das Singen nicht vortheilhaft steht [...].⁸⁰

Reicht schon die physische Kraft unserer concertirenden Rosenknospen für diese Compositionen selten aus, die geistige erweist sich meist noch unzulänglicher.⁸¹

Die junge Pianistin hat einen elastischen Anschlag, bedeutenden Geläufigkeit und einen lebhaften unaffectirten, nur hin und wieder etwas überstürzenden Vortrag. Sie kann einer der besten Clavierspielerinnen werden – einer der hübschesten ist sie bereits.⁸²

Eine zarte Mädchenhand kann die Tasten nicht mit jener Macht packen, welche oft dazu gehört, das Gemüth des Hörers zu packen.⁸³

Ist man überhaupt gern galant gegen Damen, so wird man es doppelt gegen jüngere Gräffinnen. Wir wollen also einräumen, daß Fräulein Jenny, die Clavierspielerin, bei etwas mehr Reinheit und Empfindung des Spiels mit der Zeit in manchem Salon freundlichen Beifall finden dürfte.⁸⁴

⁷⁹ Hanslick 1995 (1855-1856), S. 23.

⁸⁰ Hanslick 2005 (1859-1861), S. 114.

⁸¹ Hanslick 2008 (1862-1863), S. 246.

⁸² Hanslick 2011 (1864-1865), S. 348. Herv. d. V.

⁸³ Hanslick 2005 (1859-1861), S. 260.

⁸⁴ Hanslick 2002 (1857-1858), S. 85.

Reizwort Zupfklang bzw. Zither

Als genauso dankbare Zielscheibe erwies sich das Zupfinstrument Zither, das als Brennpunkt obgenannter Intoleranzen („Zupfklang“, „Dilettant“, „Ungebildeter“, „Frau“) fungierte. Hanslicks Polemik gegen die Zither schlug sich oft in einer Art unterschwelliger Verniedlichung nieder:

Eine musikalische Specialität, der man außer Oesterreich nur noch in Baiern begegnet, ist die *Z i t h e r*. Für dieses bescheiden-gemüthliche Instrument unserer Alpenbewohner, welches aber bekanntlich auch auf den Tisch des elegantesten Hauses der Residenz niedergelegt wird, ist auch in den jüngsten Wiener Verlagskatalogen mit zahlreichem *musikalischen Spielzeug* gesorgt.⁸⁵

Der Zupfklang anderer Instrumente erntete aber genauso Häme.

Herr Giovanni Vailati hat sich zweimal auf der *Mandoline* hören lassen. *Dieses zirpende, wispemde Instrument*, dessen vibrierender Stahlton der Maultrommel näher steht, als der ihm vormverwandten Gitarre, ist zur Begleitung des Gesanges, nicht aber zu selbständigem Concertiren berufen. *Durch ihren schwachen, abspringenden Ton zum Vortrag gebundener Cantilenen beinahe untauglich*, bietet die Mandoline auch der Figuration allzuenge Grenzen und wird im besten Fall, statt musikalischen Genusses, einige Bewunderung unfruchtbarer technischer Gewandheit vermitteln. Der einzige hübsche Effect des Instruments dürfte das bis zum leisesten Hauch absterbende Tremolo sein, das Herr Vailati auch ganz vorzüglich behandelt.⁸⁶

[Die Harfe] ist in der That ein recht undankbares Instrument [...]. *Der glockenreine, aber kurze, gerissene Ton der Harfe hat etwas Kaltes, seelenlos Elementarisches. Man kann diese rasch abklingenden Töne nicht schwellen, nicht schwächen, nicht zu breiter, schöner Cantilene verbinden.* In ihrer charakteristischen Wirksamkeit auf Arpeggien und schnelle Läufe gestellt, hat die Harfe als selbständiges Instrument ein sehr kleines Gebiet. Dazu kommt, dass der romantische Nimbus, womit Geschichte und Poesie dies ehrwürdige Instrument verklären, vor unserer modernen Tracht und der prosaischen Concert-Umgebung, die Flucht ergreift. Von schöner Klangwirkung als Begleiterin des Gesanges oder im Verein mit anderen Instrumenten, behält die Harfe in Solostücken allzeit etwas Steifes, Dürftiges. Überdies ist ihre Literatur sehr arm [...].⁸⁷

Frl. Marie Mösner unterstützte den Concertgeber mit 2 Solovorträgen auf der Harfe. Gerne melde ich, dass das Fräulein vielen Beifall fand; für mich wirken derlei Harfen-Productionen, wenn sie nicht mit der allerhöchsten Virtuosität durchgeführt

⁸⁵ Hanslick 2002 (1857-1858), S. 246. Herv. d. V. Der Hinweis auf dem Tisch im elegantesten Hause der Residenz deutet auf das Zitherspiel der Kaiserin Elisabeth.

⁸⁶ Hanslick 1897 [1870], S. 89. Herv. d. V.

⁸⁷ Hanslick 2005 (1859-1861), S. 350. Herv. d. V.

werden, so *vernichtend langweilig*, daß ich darüber kaum berichten kann, ohne unge-recht zu werden.⁸⁸

Von John Henry van der Meer stammt folgender Hinweis auf die enge Verbin-dung zwischen den Zupfinstrumenten und dem Dilettantentum, wohl eine wei-tere Begründung für Hanslicks Feindseligkeit.

Dilettanteninstrumente: Zahlreiche Instrumentenarten – außer Klavier und Harmo-nium – wurden nunmehr [1750-1914] Teil der Musikpraxis von Dilettanten; für sie wurden auch neue Gattungen oder zumindest Varianten von bereits bestehenden Instrumenten geschaffen. [...]. *Alle Zupfinstrumente außer der Harfe gelangten jetzt hauptsächlich in Amateurbände*. Die Laute verschwand bis auf eine Variante aus der Musikpraxis. Sie war mit ihren 13 Chören für Dilettanten zu schwer zu spielen. [...].⁸⁹

Um die Zither mit ihrem flüchtigen Klang versammelten sich im Kollektivge-danken das Gros der Dilettanten, ein Gutteil der lediglich bescheiden musika-lisch Gebildeten⁹⁰ und die meisten musizierenden Frauen. Sie waren also vom vornherein dem Spott ausgesetzt. Bereits 1859 konnte Eduard Hanslick pole-misch schwelgen (auch im Namen seiner folgsamen Leser) als er warnte vor den „Gefahren“ solcher Erscheinungen, die man durch Uninformiertheit⁹¹ und dem Nicht-Befolgen seiner (Hanslicks) persönlichen Empfehlungen sich aus-setzen könnte. Das folgende Zitat fungierte wohl als Ammunition für seine Le-serschar bei Bedarf der (gesellschaftsfähigen) Unsachlichkeit.

Sollen wir von einigen neuesten, über die Bretter stolpernden Concertchen erzäh-len? Von *halbwüchsigen Violinfrevlern*, welche vor leeren Bänken Thaten der Verzweif-lung vollbrachten? Vor Sängern und Sängerninnen mit unerhörten heidnischen Na-

⁸⁸ Hanslick 2002 (1857-1858), S. 227. Herv. d. V.

⁸⁹ van der Meer 1983, S. 259. Herv. d. V.

⁹⁰ Dass anfänglich auch professionelle Musiker und musikalisch Gebildete die Zither als Zweitinstrument spielten, ist nicht dokumentiert aber offensichtlich. Ein stummer Zeuge dessen ist die Zitherschule des Kiendl Vertrauten Leopold Freiherr von Sahlhausen (Wien 1855), deren erster Teil (59 Seiten) ausschließlich aus erklärendem Text besteht und deren zweiter Teil (5 Seiten) Folgendes enthält (ohne weitere Erklärung): Abbildung einer Zitherstimmung (*eine Stimmung, die allgemeine Anerkennung findet und auch von den meisten in Anwendung gebracht wird*), abgebildete Dur- und Moll Akkorde, Abbil-dung verschiedener Begleitungsschemen, und abgebildete Doppelgriffe bzw. Akkorde am Griffbrett. Sahlhausen selbst räumt jeden Zweifel aus dem Weg, für wen die Zither-schule gedacht war: *Mögen diejenigen, die nicht in der Lage sind, nach der Anleitung eines Meisters vorschreiten zu können, an diesem Büchlein einen Führer und Leiter finden [...]*. Zum Selbstunter-richt also. Leopold Freiherr von Sahlhausen 1855, Einleitung und *passim*.

⁹¹ Gemeint sind gesellschaftlichen Konsequenzen, die da lauerten, wo seine (Hanslicks) Anschauungen nicht gebührend beachtet wurden.

men, welche dabei passende Mitwirkung verübten? Von Holz und Stroh, worauf die elde Musik von Herrn Grünfeld gebettet wurde, freilich so geschickt, daß sie besser lag, als irgendwer jemals auf solchem Material gelegen? *Von der Übersetzung der Musik auf dem Holz- und Strohschen ins Stählerne, d. h. von dem Zitherconcert der Fräulen Nowotny?*

In letzterem Falle mußte das geheime Grauen, mit dem uns der Anblick einer Zither im Salon oder Concertsaal jedesmal erfüllt, vor dem Eindruck der Wohltätigkeit weichen, den sie erreichen half. Die beiden jungen Damen trugen ihre Kunst nur „zum Besten dürftiger Tonkünstler“ vor die Öffentlichkeit. Ein Solo der Wohltätigkeit auf dem Holz- und Stroh-Instrumente der Poesie (wir meinen, ein Prolog) erklärte diesen Zweck, indem er mit persönlicher Incommodirung Apollo's und anderer mythologischer Notabilitäten, die Behauptung aufstellte, daß es überhaupt bedürftige Musiker gibt, und die Ueberzeugung daran knüpfte, daß es wohlgethan sei, ihnen zu helfen. Die beiden anmutigen Concertgeberinnen behandeln bekanntlich ihr Instrument mit großer Fertigkeit. Dennoch scheint uns, als hätten sie früher einfacher und ruhiger gespielt. Wirkt schon ein stärkeres Angreifen der Stahlsaiten physisch unangenehm durch den schrillen Ton, so sträubt sich vollends der idyllisch-beschränkte Charakter der Zither gegen jedes pathetische Hervorheben von Einzelheiten. Der „Ländler“ war im Programm der Fräulein Nowotny bei weitem die beste Wahl. Das Concert wirkte übrigens erbeiternd durch ein fortwährendes Überwinden äußerer Hindernisse. Zuerst sollte Herr Wild singen. Der wurde „plötzlich“ heiser, was einem Tenoristen nach mehr als vierzigjähriger Wirksamkeit immerhin passieren kann. Herr Sonnenthal declamirte zum Ersatz ein Gedicht: „Der Hecht und das Huhn“, das einige anwesende kleine Kinder sehr unterhalten haben soll. Dann sollte Frau Grobecker declamiren, war aber noch im Carltheater. Da trat Herr Baron Klesheim vor (auch eine Art Zitherspieler Apollo's) und österreichelte zwei Gedichte. Inzwischen kam und ging jedesmal der unversehens zum Parlamentsredner erblühte Concertdiener und verkündigte dem Publicum den Stand der Dinge. Endlich kam Frau Grobecker selbst und erheiterte die Versammlung durch den allerliebsten Vortrag einiger nicht eben classischer Couplets und Declamationen.⁹²

⁹² Hanslick 2005 (1859-1861), S. 16f. Die Desouvierung des Dilettanten Baron Klesheim („auch eine Art Zitherspieler Apollo's“), die Umtaufe der Zither in ein „Holz-und Stroh-Instrument der Poesie“, die abschätzig-einschätzende Leistung des einspringenden Herrn Sonnenthal, dessen Declamation „einige anwesende kleine Kinder sehr unterhalten haben soll“, das In-Frage-Stellen der bloßen Existenz bedürftiger Musiker die (angeblich) vom Konzerterlös profitieren sollten, die Betonung der heiteren Auftritte des unbedarften Concertdieners – hier liegt ein Beitrag vor, der Heiterkeit auf Kosten Schwächerer heraufbeschwören soll: Dilettanten, Frauen, (wenig) Gebildete, „Holz-und-Stroh“-Zupfspieler. Der improvisierte Charakter der besprochenen Produktion, das wohl freiwillige Mitwirken der Amateure für eine gute Sache werden nicht erwähnt. Hier obwaltet die Schadenfreude. Herv. d. V.

Conclusio⁹³

Das kulturelle Wien des 19. Jahrhunderts war geprägt von der Entfaltung einer bürgerlichen Musikkultur. Die Entstehung einer ‚Musikindustrie‘ und vor allem eines einflussreichen Kritikerwesens waren dafür wesentlich. Letzterem fiel die gewichtige Aufgabe zu, die relativ unkundigen Musikkonsumenten einerseits zu informieren und zu belehren, andererseits richtungsweisend zu beeinflussen, sodass u. a. eine profitable Vorhersehbarkeit – durch eine Vereinheitlichung des Geschmacks und der musikalischen Werte – für die neue Musikindustrie (Musikinstrumente, Konservatorien und Privatunterricht, Musikalien, Konzerte, Feuilletons, Industriausstellungen) entstand.

Die Wiener Presselandschaft zeichnete sich ab 1850 durch eine Reihe exzellenter Musikschriftsteller bzw. Musikkritiker aus. Zeitungsartikel und Rezensionen von Selmar Bagge, Felix Mendel, Albert Hahn, Eduard Hanslick und August Wilhelm Ambros u. a. lenkten Geschmack und Musikbewusstsein der Wiener Gesellschaft und sorgten für einen gewissen Gleichklang im Verhalten des Wiener Publikums sowie – auch vorteilhaft – für eine geschäftsanregende Polarisierung.

Nach einer Analyse des Publizisten Josef Klemm herrschten unklare, teils zerrüttete Zustände in der Wiener Musik- (und Theater-) Welt nach der Revolution. Hierfür gab Klemm auch der Presse die Schuld. Wir teilen den Verdacht, dass, obwohl viele Kritiker um Sachlichkeit bemüht waren, es bis zu einem gewissen Grad die gezielte Polemik einiger wenigen war, die am Besten funktionierte, um Musikkonsumenten in eine bestimmte Richtung – zum Nutzen der Entwicklung des allgemeinen Musiklebens – zu einen und zu lenken. Der Meister gezielter Polemik war Eduard Hanslick. Hanslick war aber auch einer der bestinformierten Musikschriftsteller der Tagespresse. Dies ergab eine Vermengung musikalischen Wissens und persönlicher, parteiischer Überzeugungskraft, die ihm enormer Einfluss auf das unsichere Musikpublikum verlieh. Davon profitierte sichtlich das Wiener Musikleben. Allerdings funktionierte Hanslicks Polemik v.a. durch das Auslesen allgemein akzeptierter ‚Opfer‘ („Fremdkörper“, „Aussenseiter“) zum Vergnügen der (von ihm persönlich bestens informierten) Leser. Sehr früh favorisierte Hanslick ein Bündel Polemik-Sujets das auf der Basis der Reizwörter „Dilettant“, „ungebildet“, „öffentlich musizierender Frauen“ und „Zither“ bzw. „Zupfklang“ funktionierte. Die schicksalshafte Symbiose hohen Wissens und Polemik verlieh Hanslick Macht und trug zu

⁹³ Folgendes entspricht unserem jetzigen Erkenntnisstand aufgrund der oben angeführten Recherchen.

Wiens berechtigtem Ruf einer bestinformierten, kritischen Musikstadt bei. Auf der Strecke blieben naturgemäß die (zuweilen auch von anderen Kritikern auserkorenen) Fremdkörper im System: Dilettanten, mangelhaft Gebildete, Frauen in der Öffentlichkeit und das neuartige Zitherwesen. Vor allem die Zither, das junge Saiteninstrument mit dem charismatischen Zupfklang, wurde so unglücklich vereinnahmt, dass es im großen Ganzen von Anfang an durch die Brille der Polemik gesehen wurde.

Im Zuge dieser und weiterer Ausgrenzungen wurde dem Publikum erfolgreich suggeriert, welche Instrumente, welche Bildungsangebote, welche Zeitschriften, der Besuch welcher Konzerte usw. Ansehen und Fortkommen des Einzelnen garantieren würden. Hierzu erfolgte eine völlige Trennung von Professionalität und Dilettantentum, die Dilettanten wurden zu geduldeten Nischenwesen in (oft von Professionisten geleiteten) Vereinen. Die Voraussetzung einer bestimmten Allgemeinbildung beeinträchtigte scheinbar das kreative Schaffen einer Anzahl von Komponisten. Da Frauen auch in der allgemeinen Gesellschaft nur in seltenen Fällen Anerkennung erfuhren, können wir zwar die Tatsache ihrer geringen Beteiligung im Wiener Musikleben bis 1900 anführen, der Einfluss der Polemik gegen sie ist jedoch als Einzelfaktor kaum anzunehmen. Eher war häufige Polemik einer von mehreren Faktoren die das Gros der Frauen vom öffentlichen Musizieren abhielten.⁹⁴ Den Zitherspielern wurde ein behördlicher Ausbildungsnachweis das ganze Jahrhundert hindurch verweigert, auch eine Ausbildung an einer anerkannten Musikausbildungsstätte stand ihnen nie zur Verfügung, sie blieben auf sich gestellt. Bildungslücken der Zitherspieler waren hingegen willkommener Anlass zum Spott. Die städtische Zither, Quelle manch einfachen, privaten Glücks (siehe die oben erwähnten Verkaufszahlen für Zithermusikalien), gelegentlich auch Konzertmagnet (unter den Händen des Grazer Zithervirtuosen August Huber, z. B.), büßte ihre anfängliche Popularität rasch ein und wurde um 1890 zum Nischeninstrument.

Das hier besprochene Bündel beliebter Polemiken zog mit Regelmäßigkeit Kritikerspott und -Häme auf seine Opfer – und dies unterschwellig, abseits der großen Debatten über die Zukunft der Musik und deren Hauptakteure, von den unkritischen Lesern wohl nicht weiter reflektiert. Damit war das Mitwirken einstiger Protagonisten bzw. Elemente des Musikgeschehens (Zupfklang, Dilettanten, musizierende Frauen, nicht konform gebildete Musiker und Komponisten) auf Jahrzehnte verhindert. Es gilt, den vermutlich weitreichenden Ein-

⁹⁴ Siehe hierzu Bloderer 2012, *passim*.

fluss dieser selektiven Ausgrenzung auf die Wiener Musik zu erkennen und zu erforschen.

Die fast flächendeckende Präsenz Eduard Hanslicks in unserem Beitrag reflektiert in etwa die geistige Dominanz dieses großen Kritikers in Wien und deutet auf seinen Einfluss auf das musikalische Denken – nicht nur in Wien – durch fünf Jahrzehnte hindurch. Ein Durchsehen von Kritikeraussagen und Fachartikel der Zeit zwingt zu der Annahme, dass gemäßigte Stimmen (von Selmar Bagge und August Wilhelm Ambros z.B.) im Vergleich wesentlich seltener geäußert, wesentlich seltener gehört wurden.

Literatur

- Ambros, August Wilhelm [21885] (1856): Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. Leipzig 21885
- Ambros, August Wilhelm (1860): Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig 1860
- Ambros, August Wilhelm [21896] (1872/1874): Bunte Blätter. Wien 21896
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753): Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin 1753. [Wolfgang Horn [Hg.], Facsimile-Reprint Kassel 1994]
- Bagge, Selmar (1859): Der Dilettantismus im Concertsaal. In: Klemm, Josef [Hg.], Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. Erstes Halbjahr. Wien 1859
- Becher, A. J. (1842): Kritik des Publikums. III. In: Schmidt, August [Hg.]: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung II, Wien 1842, S. 370-371
- Bernsdorf, Eduard [Hg.] (1856, 1857, 1861): Neues Universal-Lexikon der Tonkunst für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten. 3 Bde. Dresden 1856, 1857, 1861
- Bloderer, Joan Marie (2008): Zitherspiel in Wien. 1800-1850. Tutzing 2008
- Bloderer, Joan Marie (2011): Die Wiener Zither des bayerischen Instrumentenmachers Anton Kiendl. In: Wagner, Silvan [Hg.]: Phoibos. Zeitschrift für Zupfmusik 2011/2, Passau 2011, S. 125-143
- Bloderer, Joan Marie (2012): Genderaspekte im Zitherspiel – Die Frau und die Zither im 19. Jahrhundert. In: Wagner, Silvan [Hg.], Phoibos. Zeitschrift für Zupfmusik 2012/1, Passau 2012, S. 53-65
- Bloderer, Joan Marie (2014): Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer. In: Wagner, Silvan [Hg.]: Phoibos. Zeitschrift für Zupfmusik 2014/2, Passau 2014, S. 39-69
- Büsing, Fr. (1861): Österreichischer Catalog. Sechster Theil. Verzeichniß aller im Jahre 1860 in Österreich erschienenen Musikalien. Wien 1861
- Fiedler, Franz (1895): Handlexikon der Zitherspieler. [Bad] Tölz
- Grün, Athanasius [Pseudonym für Anton Alexander Graf von Auersperg] (1841): Musikalischer Salon. In: Schmidt, August: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I/59, Wien 1841, S. 246-247
- Hanslick Eduard (1854): Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1854

- Hanslick Eduard (1869-1870): Geschichte des Concertwesens in Wien, 2 Bde. Wien 1869-1870
- Hanslick Eduard (nach 1884): Suite. Aufsätze über Musik und Musiker. Wien [nach 1884]
- Hanslick, Eduard (1894): Aus meinem Leben. 2 Bde. Berlin 1894
- Hanslick, Eduard (?1897 [1870]): Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868. Zweite Ausgabe, jeweils Wien. 1897 [1870]
- Hanslick, Eduard [1993] (1844-1848): Sämtliche Schriften. Band I/1. Aufsätze und Rezensionen 1844-1848. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 1993
- Hanslick, Eduard [1994] (1849-1854): Sämtliche Schriften. Band I/2. Aufsätze und Rezensionen 1849-1854. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 1994
- Hanslick, Eduard [1995] (1855-1856): Sämtliche Schriften. Band I/3. Aufsätze und Rezensionen 1855-1856. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 1995
- Hanslick, Eduard [2002] (1857-1858): Sämtliche Schriften. Band I/4. Aufsätze und Rezensionen 1857-1858. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 2002
- Hanslick, Eduard [2005] (1859-1861): Sämtliche Schriften. Band I/5. Aufsätze und Rezensionen 1859-1861. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 2005
- Hanslick, Eduard [2008] (1862-1863): Sämtliche Schriften. Band I/6. Aufsätze und Rezensionen 1862-1863. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 2008
- Hanslick, Eduard [2011] (1864-1865): Sämtliche Schriften. Band I/7. Aufsätze und Rezensionen 1864-1865. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 2011
- Heinitz, Wilhelm (1928): Instrumentenkunde. In: Bücken, Ernst [Hg.]: Handbuch der Musikwissenschaft, 10 Bde. 1927-1934. Potsdam 1928, S. 1-160
- Heller, Friedrich (1995): Die Zeit der Moderne. In: Flotzinger, Rudolf/Gruber, Gernot [Hg.]: Von der Revolution 1848 zur Gegenwart (= Musikgeschichte Österreichs Band 3), Wien 1995, S. 91-172
- Kennedy, Hans [Pseudonym für Julius Emil Gläser] (1896): Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Tölz 1896
- [Klemm, Josef [Hg.]] (1853): Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik. I. Wien 1853
- Klemm, Josef [Hg.] (1858): Monatschrift für Theater und Musik. IV. Wien
- [Klemm, Josef [Hg.]] (1861): Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. [3. Quartal] Juli-September. Wien 1861
- Krebs, Carl (1906): Franz L. Lachner. In: Allgemeine deutsche Biographie Bd. 51, Leipzig 1906, S. 525-530
- Lewinsky, Ign. (1843): Guitarre-Concert des Herrn J. K. Merz, Dienstag den 28. März um die Mittagsstunde im Musikvereinssaale. In: Schmidt, August [Hg.]: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, Dritter Jahrgang. Wien 1843, S. 162
- Meer, John Henry van der (1983): Musikinstrumente von der Antike bis zur Gegenwart. München 1983
- Mendel, Felix (1861): Das Wiener Konservatorium. Eine kritische Jahres-Rückschau. In: Klemm, Josef [Hg.]: Recensionen über Theater und Musik, 1861/34 (25. August), Wien 1861, S. 532-535

- Meyer (1841): K. K. priv. Theater in der Josephstadt. In: Schmidt, August [Hg.]: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I. Wien 1841, S. 8
- Meyer's Konversations-Lexikon (⁴1890): Korrespondenz zum 17. Band. In: Meyer's Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens. Bd. 17, Leipzig/Wien ⁴1890, S. 1058-1059
- Normann, Hans (Pseud. für Anton Johann Groß-Hoffinger) (1833): Wien wie es ist, I., II. Leipzig 1833
- Oesterreichischer Catalog (Katalog): s. Büsing, F. [Hg.]; s. Verlag des Vereines der österreichischen Buchhändler [Hg.]
- Prochart, Ferdinand (1979): Der Wiener Geigenbau im 19. Und 20. Jahrhundert. Tutzing 1979
- Ottner, Helmut (1977): Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833. Tutzing 1977
- Quantz, Johann Joachim (1752): Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin 1752 [Reprint München 1992]
- Rutz, Hans (1949): Österreichs grosse Musiker in Dokumenten der Zeit. Wien 1949
- Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik, S. Klemm Josef Sahlhausen, Leopold Freiherr von (1855): Theoretisch-praktische Zither-Schule. Eine gründliche Anleitung das Zitherspiel ohne Meister in kurzer Zeit zu erlernen. [...] für die vollständige Schlag-Zither bearbeitet [...]. Wien 1855
- Schmidt, August [Hg.] (1841-1847): Allgemeine Wiener Musik-Zeitung (ab 1845: Wiener Allgemeine Musik-Zeitung). Wien 1841-1847. [Reprint Hildesheim 1976]. Ferdinand Luib übernahm die Redaktion am 1. Juli 1847. S. a. Allgemeine Wiener Musik-Zeitung
- Schmidt, August [Hg.] (1845): Industrie-Ausstellung der österreichischen Monarchie in musikalischer Beziehung, Abt. IV Guitarren. In: Wiener Allgemeine Musik-Zeitung 5/88, Wien 1845, S. 349-350
- Schönholz, Ignaz Franz von [Hg.] (1813): Wiener allgemeine musikalische Zeitung 2.1.-29.12 1813. Wien 1813
- Sealsfield, Charles (Pseud. für Carl Anton Postl) 1997 (1828): Österreich wie es ist oder Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents: von einem Augenzeugen, London 1828. Bearb., übersetzt und mit einem Nachwort von Primus-Heinz Kucher. Wien 1997
- Sonntag, J. V. (1846): Steyermärkische Volksmusik, Sangsweisen, Lieder, dann über den Nationaltanz. In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung VI, Wien 1846, S. 387-388
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (1967): Musikkritik. In: Eggebrecht, Hans Heinrich [Hg.], Riemann Musiklexikon. Sachteil, Mainz 1967, S. 608-609
- Tonitz, Albert (1841): Ueber den Dilettantismus. In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I, Wien 1841, S. 547
- Verlag des Vereines der österreichischen Buchhändler [Hg.] (1886): Oesterreichischer Catalog. Verzeichniss aller vom januar bis Junis 1886 in Österreich erschienenen Bücher, Zeitschriften, Kunstsachen, Landkarten und Musikalien. In fünf Abtheilungen. V. Musikalien. Wien 1886
- Wagner, Franz [Hg.] (1891): Wiener Zither-Zeitung V/7 (1.7.1891), Wien 1891, S. 10-11

Tolerance between instrumental repertoires or commercial tricks? Mandolin-related prints until the early 19th century

Pieter Van Tichelen

Introduction

Approach

Many mandolin players and scholars are surprised when they come across the original prints of mandolin music from the 18th century. Inevitably questions come to mind: Why were the violin or other instruments also mentioned on the title pages? Are these other instruments proper alternatives, the original instrumentation or only included for commercial purposes? If there is a case of interchange of repertory, to what level does this tolerance extend?

Few studies have investigated this in detail, so this paper must be based on primary sources.¹ The scope of sources was restricted to mandolin-related prints until the early 19th century. The study includes all types of mandolins, as they are often difficult to distinguish. Some sources sometimes linked to the mandolin family are excluded to avoid confusion.²

To address both mandolin experts and musicologists alike, some wide-ranging introductions are in order: first [nomenclature](#), followed by some [contextual overview](#), next as main part the [sources and interpretations related to tolerance between the mandolin and other instruments](#). After the [conclusions](#), [Annex 1](#) lists all sources and [Annex 2](#) contains the bibliography.

¹ Only two referenced PhD dissertations briefly touch on the subject but tackle it from a different angle: [Sparks 1989](#) and [Martínez 2016](#). Sources were gathered from library research but also through secondary sources (advertisements, catalogues etc.).

² For example, there are some prints for mandora as well as the English gittern. Though these instruments have some mandolin connection, this is not direct enough to be included in this study. The mandora is mostly considered a lute, and the English gittern a cittern.

Nomenclature

The term mandolin and the different instrument types that are part of the mandolin family usually cause confusion (and even did so in historical sources). Although Paul Sparks, Stephen Morey and Stefanie (Acquavella-)Rauch already addressed questions of mandolin related terminology some limited clarification and definitions seem relevant to this paper. The term mandolin (mostly encountered in the sources in Italian ‘mandolino’ or French ‘mandoline’) was usually generic and did not mean a specific type. Even though the so-called Neapolitan mandolin became a firm favourite, it did not eliminate other types. It seems prudent to use the generic term mandolin whenever possible and in its generic sense unless one of the following specific types is indicated.³

Mandolins:

- **Mandore:** Instrument mainly active at the end of the 16th and early 17th century, mostly in France but also played in Italy, Germany, Great Britain and Belgium, usually with 4, 5 or 6 courses primarily tuned in fifths and fourths (such as c'-g'-c''-g''), presumed predecessor of the Milanese mandolin. Mainly active at the end of the 16th and 17th century.
- **Milanese (or Lombardian) mandolin:** Italian mandolin mainly active during both the 17th, 18th and 19th century played across Europe (though mostly only in Italy during the 19th century), tuned mainly in fourths (also, 4, 5 or 6 strings or courses, g-b-e'-a'-d''-g''), assumed descending from the mandore.⁴
- **Neapolitan mandolin:** Italian classical mandolin which started to spread across Europe from around 1750 and played until today, tuned

³ This paper only gives a small description based on the referential studies, especially [Tyler & Sparks 1989](#), p. 7–10, 12–41, 81–104, 139–40; [Morey 1993](#), p. 12, 17–18, 141; [Rauch 2012](#), p. 22–26.

⁴ There is some debate about what terminology to use for this type, see [Morey 1993](#), p. 12. Paul Sparks and James Tyler suggested to use ‘mandolino’ (quite confusingly the Italian generic term for mandolin), see [Tyler & Sparks 1989](#), p. v–vi. As pointed out by Stefanie (Acquavella-)Rauch, the term “baroque mandolin” is also problematic (the type is not limited to the baroque period), see [Rauch 2012](#), p. 25. The term Milanese mandolin was a late invention (likely by or at least spread by Bartholomeo Bortolazzi around 1804, see [Rauch 2012](#), p. 24, [Bortolazzi 1804](#), p. 3, footnote **), and the instrument certainly was not limited to Milan or Lombardy. But it remains one of the few distinguishing terms that has also been in use for quite a while. So even though there are some problems we will use ‘Milanese mandolin’ in the course of this article.

like a violin with double strings (g-d²-a²-e²), mostly referred to simply as “mandolin” today.⁵

- **Cremonese (or Brescian) mandolin:** mandolin type with four single strings tuned like the Neapolitan mandolin, favoured by Bartholomeo Bortolazzi,⁶ which shares some building characteristics with the Milanese type.

Other instruments:

- **(English) guttitar:** a type of cittern, not to be confused with the late baroque and classical guitar. Usually, when the term “guit(t)ar” is used in 18th century British sources, the English guttitar is meant.⁷
- **Musette:** a French type of baroque bagpipes, not to be confused with the piccolo oboe which was sometimes also known as musette.⁸
- **Vielle (à roue):** the French baroque hurdy-gurdy.⁹
- **Tambourin (de Béarn):** not to be confused with the percussion instrument of today, this instrument combines a flute (played with one hand) and a set of bourdon strings that are struck with a stick.¹⁰
- **Pardessus de viole:** a soprano type of viola da gamba used in France during the late baroque and early classical era. It is played while seated and has frets on the fingerboard. The tuning of a pardessus (G-c²-e²-a²-d²-g²) is very alike to that of a Milanese mandolin.¹¹

⁵ Though the term Neapolitan mandolin is quite accepted, there are also some things to be said about the fact that the instrument was not limited to Naples or Campania, but also build and played in regions in the north of Italy (even in the first decades of its creation, see [Morey 1993](#), p. 83, 109, 121–126 and [Rauch 2012](#), p. 24, also [Bortolazzi 1804](#), p. 3, footnote **). Even though this term also has some drawbacks, like the term Milanese mandolin, it is a distinguishing term in use for quite a while. We will use the term ‘Neapolitan mandolin’ in the context of this paper.

⁶ See [Bortolazzi 1804](#), p. 3, footnote **).

⁷ For further information see [MacKillop s.d.](#)

⁸ For further information see [Seeler s.d.](#)

⁹ For further information see [Fustier 2006](#).

¹⁰ For further information see [Lavallière 1749](#), p. II–IV.

¹¹ For further information see [Sutcliffe s.d.](#) See also chapter ‘[Pardessus de viole](#)’.

Contextual introductions about mandolin-related prints until the early 19th century

European musicians started to become a little more independent during the 18th century. Besides the option to be in service to a patron, court or clergy, there were also financial gains to be found in performing in public, teaching and publishing. The huge amount of printing centres in Europe (London, Paris, Vienna and Leipzig amongst others) and their output are clear examples of the new developments. The advancement of music engraving got firmly established and made it easier and cheaper to print instrumental music.¹²

Unsurprisingly, also 18th century mandolin composers of note show the different steps of this change. Some mandolinists still entered service (for example Gabriele Leone as teacher to the duke of Chartres or Giovanni Battista Gervasio as teacher to the princesses of France).¹³ For others, we have not found similar positions of service, e. g. Pietro Denis and Giovanni Fouchetti probably were independent mandolin teachers and publishers.¹⁴ As music printing was a source of income and a vehicle for gaining and showing popularity, mandolin prints obviously have commercial purposes. This did not only influence which music got printed (the most popular and fashionable – hence the big numbers of “airs choisis” prints) but could have also motivated which alternative instruments were mentioned on a title page (hoping to achieve a bigger potential audience of buyers).¹⁵

Another context of mandolin-related prints is the popularity of Italian (and Neapolitan) music in the 1750s to the 1770s in Paris, starting with the *Querelle des Bouffons*. This new style of music broke away from highly complex French music and advocated a new idea of simplicity. The political ties between the kingdoms of France and Naples likely also helped to reinforce these cultural developments. An example of an attempt to harness this interest in the Italian style, though not directly mandolin-related, is Leone’s cantata, who emphasises

¹² See [Boorman, Selfridge-Field, & Krummel 2001](#).

¹³ See title pages of [Gervasio 1768](#) and [Leone 1768](#), also Annex 1, items [45](#) and [46](#).

¹⁴ Denis and Fouchetti regularly advertised their prints and position as “maître de mandoline”. Please note: Fouchetti first appears under the name ‘Fouquet’ and that ‘Pietro Denis’ is suspected to be another italianization. Fouchetti: see [footnote 36](#). Also, in the *Almanach musical* (1776, p. 152, 1777, p. 183) both Fouchetti and Denis are listed under “mandoline”. Many advertisements of their prints also list them as mandolin teachers.

¹⁵ [Rauch 2012](#), p. 27–29.

in its title *Cantate à voix seule et Symphonie dans le Genre Italien* (1762).¹⁶ A second instance inside the mandolin output is from Fouchetti, in his *Six Duos composés dans le goût Italien* (1770).¹⁷ Another illustration linking the mandolin output with the musical Italophilic movement can be found in the person of Nicolas-Étienne Framery. Framery was editor of the *Journal de Musique* when several mandolin pieces were printed,¹⁸ and he adapted several Italian operas for the French theatres (including the occasional mandolin aria).¹⁹ This brings us to the *Comédie Italienne*, as a lot of Framery's adaptations were performed there. This theatre is another clear link to Italy (and not surprisingly a place often linked to mandolin players).²⁰

Besides these close associations, there are a few other aspects which seem to be naturally connected with the mandolin. A first notion is a link to mythical or biblical themes, sometimes when the instrument name "lyre" is used in the

¹⁶ [Leone 1762](#) (GB-Lbl). An advertisement is in *Affiches de Lyon* (26/5/1762), p. 82. The advertisement also mentions that the cantata's separate parts were also available (not preserved). Likely the cantata was not related to his mandolin activities (it has a fair number of long notes and carries bowed string articulations – though none of this is unknown even in music originally for mandolin). There are other works by Leone not linked to his mandolin output (for example, Ariette "Je vous l'ai dit cent fois", in a volume composed from many 'Ariette du jour' prints, US-PHu shelf mark M1508.1 .G58 1700z). See also [Price & Milhouse & Hume 1992](#) about Leone's activities as opera impresario. For his passage in Dublin as performer on mandolin and violin/mandolin teacher in 1765, see [Greene 2011](#), p. 127, 129, 176–7, 199.

¹⁷ Annex 1, item [70](#) (lost).

¹⁸ Annex 1, items [73](#), [74](#), [75](#), [76](#).

¹⁹ To name some examples: at the Comédie Italienne, Sacchini's *L'isola d'amore* (1766, as *La colonie*, 1775) and *L'olimpiade* (1763, as *L'olympiade* 1777). For the Academie Royale de Musique: Paisiello's *Le due contesse* (1776, as *Les deux comtesses* 1783). For the Théâtre de la Reine, Paisiello's *Il Barbiere di Siviglia* (1782, as *Le Barbier de Séville*, 1784), including the mandolin aria. See [footnote 122](#) and Annex 1, item [111](#).

²⁰ For example: Carlo Sodi (parodie *Baiocco et Serpilla* (1753), based on *Le Joueur* (1729) by Domenico Giuseppe Biancolelli and Jean-Antoine Romagnes; ballet *les Amusemens chamêtres* (1753) also known as *La Mandoline*), Antonio Riggieri (canovaccio *Il Gondolier Veneziano* (1762)), and of course several mandolin composers based prints on music from the *Comédie Italienne* (for example: Denis, Fouchetti, Giammaria (?) Mazzuchelli, see some of their preserved 'airs choisis' prints, see Annex 1, items [63](#), [72](#), [77](#), [82](#), [88](#), [98](#)).

lyrics, or when an Eastern or biblical atmosphere is desired.²¹ This is most often encountered in operas, cantatas or oratorios from before 1770. A second setting is pastoral – though not as prominent, there are still some examples to be found.²² Later on, in the 18th century, the mandolin aria in the form of a serenade also became a popular operatic genre closely linked with the mandolin.²³

Apart from the mandolin arias, vocal music also played an important role for the developing mandolin repertory which can be observed in the “airs choisis” bundles.²⁴ These are often instrumental adaptations of vocal music such as popular opera arias (often from the *Comédie Italienne* in the case of the French prints).²⁵ Often variation sequences have a theme with vocal origins.²⁶ Some music could be seen as “instrumental” while inspired by vocal music.²⁷

Allowing for hindsight and projecting more importance to instrumental music in the mandolin-related prints until the early 19th century, we can still see the rise of instrumental music and genres related to it towards the end of the 18th

²¹ For example, Antonio Vivaldi’s *Juditha triumphas* (1716), Georg Friedrich Händel’s *Alexander Balus* (1748), Johann Adolph Hasse’s *Achilles in Sciro* (1759) and Pasquale Cafaro’s *Il trionfo di Davide* (1746) (see [Van Tichelen 06/08/2014](#)).

²² For example, Sodi’s ballet *La Mandoline (Les amusemens champêtres, 1753)*, see [footnote 20](#). Another example is the anonymous (Sodi?) opera parody *Le prix des Talens* (1754), also for the *Comédie Italienne* see Annex 1, item [10](#). Based on Jean-Philippe Rameau’s *Les Fêtes de l’Hymen et de l’Amour* (1747), but with anonymous musical additions such as the song with a mandolin prelude. See [Van Tichelen 2013](#). See also [Rauch 2012](#), p. 27, esp. footnote 22.

²³ To name two famous examples: Wolfgang Amadeus Mozart’s aria *Deh, vieni alla finestra* in *Don Giovanni* (1787) and Paisiello’s *Saper bramate* from *Il Barbieri di Siviglia* (1782), but there are many others; see [Siegert 2012](#), p. 41–51. Most opera arias are only available in manuscript form and are out of the scope of this paper. Exceptions see Annex 1, items [83](#), [105](#), [126](#).

²⁴ Non-exhaustive examples by Anonymous (ed. by Toussaint Bordet), Denis, Louis-Auguste (?) Papavoine, Mahoni (“dit le Berton”, first name 158errière), Fouchetti, Johann Andreas Kauchlitz Colizzi, Riggieri, Mazzuchelly, see Annex 1, items [63](#), [66](#), [71](#), [72](#), [77](#), [82](#), [88](#), [95](#), [98](#), lost: [54](#), [78](#), [81](#), [85](#), [104](#), [106](#), [110](#).

²⁵ See [footnote 20](#) and [Rauch 2012](#), p. 27.

²⁶ Non-exhaustive examples by Bortolazzi, Leonhard von Call, Riggieri, Leone, Fouchetti, Gervasio, Denis, Girolamo Stabilini, Pedro Anselmo Marchal, François de Zucconi, Charles d’Aichelbourg, see Annex 1; items [35](#), [45](#), [52](#), [60](#), [69](#), [80](#), [112](#), [125](#), [128](#), [129](#), [130](#), [131](#), [133](#), [138](#), [140](#), [142](#), lost: [15](#), [58](#), [119](#).

²⁷ For example, several airs choisis volumes without lyrics would doubtless be seen as instrumental music were it not for explicit vocal origins mentioned in the title page or titles of pieces. Examples: see annex 1, items [82](#), [98](#).

century. Before the 1750s genres such as the dance suite and early forms of sonata and concerto can also be found (mostly in manuscripts). Later the duet is by far the most popular genre of mandolin music. Even when counting in the manuscripts, which have a bigger number of different genres (especially of chamber music), the duet is the ‘clear winner’. The few solo (and some trio) sonatas are not very numerous, and there is evidence that even the solo sonatas were often performed as duets.²⁸

As a last reflection on the context, we should analyse the importance and place of the mandolin. Looking at the whole of sources related to the mandolin from the 18th century, the impression is that the mandolin was usually a secondary instrument and played for entertainment. Quite a few of the composers mainly attached to the mandolin were also credited with playing on or composing for other instruments.²⁹ None of the 18th century mandolin methods (except for Bortolazzi, who published in the early 19th century) include an introduction into music theory (such as how to read notes). This suggests a prior familiarity with music is assumed.³⁰ Some mandolin related prints mention they are meant

²⁸ Some sources suggest the use of instruments sounding an octave higher when playing the bass part of mandolin solo or trio sonata. Didier Le Roux did extensive research on the topic and compared at length with contemporary practices on violin sonatas, concluding that most post-1750 mandolin sonatas are rarely meant for a full continuo. Most common is the use of viola (octave higher), but sometimes a cello also fits (as written). More seldom a violin (octave higher) could be used and even more rare a mandolin (octave higher) is possible. See [Le Roux 2001](#) & [Le Roux 2013](#). I can add one more source to his observations: the *La Pierre de Touche Variations* (1768) by Leone contains plectrums signs on the bass part (see [fac. 1](#)).

²⁹ Fouchetti: composition, pardessus, cello, violin (see [footnote 36](#)); Denis: composition (see [footnote 105](#), Annex 1, item [91](#), lost: [90](#)); Leone: violin, see [footnote 16](#); Corrette: organ, music theory, violin, flute, pardessus, harpsichord, singing, guitar, contrabass, harp, viola, vielle, recorder (see [Fuller & Gustafson 2001](#)); Bortolazzi: guitar (see [footnote 30](#)). For Gervasio I have yet to find traces of other instruments.

³⁰ Alternatively, it could mean the introduction to music theory was supposed to be introduced by a teacher. Most writers of mandolin methods advertised as mandolin teachers or were credited as a teacher to certain members of the aristocracy. Denis and Fouchetti advertised openly. (Both are for example mentioned under “Maîtres de Mandoline” in *Almanach Musical*, 1775, p. 128, 1776, p. 152.) Gervasio and Leone are credited with their appointment as private teachers (Leone to the Duke of Chartres, Gervasio to the princesses of France, see title pages of [Gervasio 1768](#) and [Leone 1768](#), also Annex 1, items [45](#) & [46](#).) Leone appears as teacher in some Lyon advertisements (*Affiches de Lyon* (26/5/1762) mentions him as “professore di mandolina [sic]”). Bortolazzi advertised after his move to Brazil as a teacher of guitar and mandolin (see

for ‘amateurs’. It is clear that an emerging market of “amateurs” on the instrument helped fund the publication of prints.³¹ We should certainly not understand the word “amateur” in today’s pejorative meaning of the word.³² An amateur was someone well-endowed enough to pursue leisure activities such as playing music. In this context, the word should be seen more in its literal meaning of “lover” of music in general or an instrument like the mandolin specifically. Some of these amateurs applied themselves quite profoundly.³³ The question of this paper is to try and find out if these amateurs were inclined towards ‘tolerance’ with other instruments.

[Budasz 2015](#), p. 81 who mentions an advert in *O Spectador Brasileiro*, 10/2/1826). Michel Corrette did not advertise as a mandolin teacher, but he was a generalist who published methods for many instruments. On the other hand, all the methods seem to claim the reader will learn to play the mandolin by oneself without a teacher, or how to switch from the violin to the mandolin. See title pages of [Denis 1768–73](#), [Leone 1768](#), [Corrette 1772](#) and [Bortolazzi 1804](#) (who even includes introductions to music theory which the others lack). A first exception is [Fouchetti 1770–1](#), who does not claim the same but however very clearly compares the Neapolitan mandolin to the violin and Milanese mandolin to the pardessus de viole (see [Fouchetti 1770–1](#), p. 3 & 5.) More of an exception however is [Gervasio 1767](#), who does not seem preoccupied with learning without a teacher or switching to mandolin from playing the violin. Though there is certainly a commercial motive for a method to claim you can learn without lessons, it could be suggested the emphasized themes of learning without teacher or switching from violin could mean most readers were presumed to have prior knowledge about music and/or playing of another instrument (like the violin). See Annex 1, items [35](#), [44](#), [45](#), [60](#), [80](#), [86](#), [88](#), [134](#).

³¹ Some publications such as the volume by Gaetano Dingli specifically mentions amateurs on its title page. See Annex 1, item 34. Fargere (first name unknown) calls himself “amatore”, as does Joseph Carpentier “amateur”. See Annex 1, item [79](#), [99](#), [101](#), [108](#). Another example somewhat less directly linked to the mandolin is the *Journal de Musique* (who included some pieces for mandolin) which was founded by amateurs. See title page of most of the *Journal de Musique* issues, “par une société d’amateurs”. There are numerous references to young ladies’ education, Gervasio’s method seems to suggest this on the title page “instrument fait pour les dames” – this could also be considered part of the “amateur” culture (see [Rauch 2012](#), p. 28–29). Another interesting quote is listed in Anonymous 1775, p. 58, where the mandolin is mentioned in a philosophical letter about scientific versus amateur hobbies like the arts.

³² See for example [Choron & Fayolle 1817](#) contains quite a lot of ‘amateurs’.

³³ See [Sponheuer 1998](#), p. 31–37.

Crunching the numbers

By looking at some overviews of mandolin-related prints before the early 19th century, we will draft some insights. This will in turn help build the relevant points regarding tolerance towards other instruments.

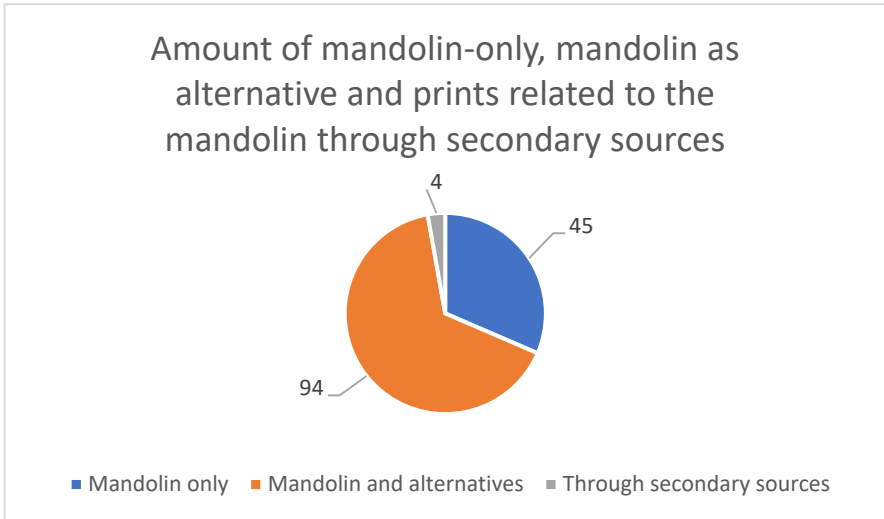


Figure 1

Mandolin-specific prints versus mandolin as one of many alternative instruments in a print

A first view to take into consideration is exactly how many sources mention the mandolin with one or more alternatives (see [figure 1](#)). Actually, there are quite a few prints who are ‘mandolin-specific’ (about 30%).³⁴

Instruments mentioned alongside the mandolin on prints

There are is a substantial number of different instruments mentioned alongside the mandolin on mandolin-related prints until the early 19th century (see [figure 2](#)), but only a few obtained significant numbers. We will discuss them from higher occurrence to lower. The convention for reading the number of occurrences per instrument is *the number of references in a source + the number of times as separate parts in a source = total number*.

³⁴ See [Annex 1](#), mandolin-specific prints are marked with bold instrument names.

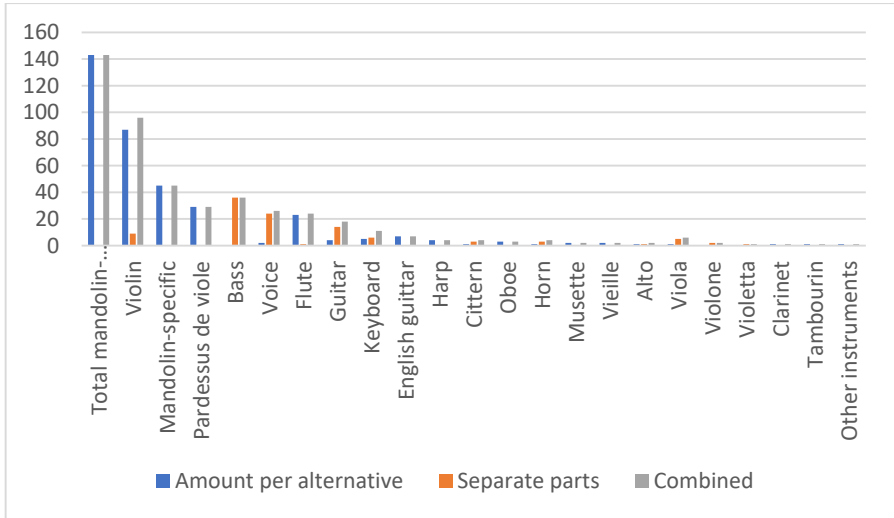


Figure 2

Violin (87+9=96)

The violin has unsurpassed numbers of sources in which it is mentioned alongside the mandolin as an alternative. This is the case in about 2 out of 3 of the mandolin-related prints. This high number increases the expectations of interaction. Promising is that this plainly was a two-way crossing: repertory originally written for mandolin as well as violin mentions the other instrument.

The details about the volumes and the interchange between mandolin and violin will be discussed in the following chapters under the ‘[Combined geographical and chronological view](#)’.

Relevant sources (as alternative) by item number in Annex 1: [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [13](#), [16](#), [17](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [26](#), [28](#), [29](#), [32](#), [33](#), [34](#), [38](#), [40](#), [42](#), [43](#), [52](#), [53](#), [57](#), [59](#), [64](#), [65](#), [66](#), [67](#), [68](#), [71](#), [73](#), [79](#), [82](#), [87](#), [89](#), [94](#), [95](#), [97](#), [99](#), [101](#), [108](#), [112](#), [114](#), [120](#), [121](#), [125](#), [128](#), [129](#), [130](#), [131](#), [132](#), [133](#), [136](#), [137](#), [138](#), [139](#), [140](#), [141](#), [142](#), lost: [15](#), [18](#), [25](#), [27](#), [30](#), [31](#), [36](#), [37](#), [39](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#), [54](#), [55](#), [61](#), [70](#), [81](#), [85](#), [92](#), [96](#), [102](#), [103](#), [106](#), [118](#), [122](#), [143](#).

Bass (0+36=36)

As can be expected, there are quite a few prints with a separate bass part (mostly solo sonata, sometimes trio sonata). This is not very relevant to this discussion

though these might have been performed on viola (or cello, violin or mandolin).³⁵

Pardessus de viole (29+0=29)

Next is the pardessus de viole, which is still commonly mentioned. The pardessus has some potential link with the ‘Milanese’ mandolin through the similarity in tuning. Furthermore, Fouchetti advertised as a pardessus teacher as well as a teacher of the mandolin (and was familiar with the Milanese mandolin).³⁶ The pardessus has a limited geographical range (mainly France) and also started to decline around 1770, so any interchange with the mandolin was limited. Next to that, all sources who mention the pardessus also include the violin as an alternative. Hence, we might imagine this reflects mostly on the situation of the violin’s exchange with the pardessus, and not too much with the mandolin. With only Fouchetti to draw on as source and example of tolerance, we can only describe this case as plausible (and quite limited in duration and location). Relevant sources (as alternative) by item number in Annex 1: [13](#), [16](#), [20](#), [21](#), [22](#), [32](#), [38](#), [65](#), [66](#), [67](#), [89](#), lost: [15](#), [18](#), [25](#), [30](#), [31](#), [36](#), [37](#), [39](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#), [54](#), [55](#), [61](#), [81](#), [85](#), [92](#).

Voice (2+24=26)

As mentioned in the introduction, the importance of vocal repertory before 1800 should not be underestimated. Much only survives in manuscripts and is out of scope for this study. If the vocal origin’s influence or its contribution is minimal, it was also not taken up in this overview. The voice is quite present with 26 sources, but almost all as a separate part. Only two sources suggest that

³⁵ See [footnote 28](#). There is no relevant source in Annex 1 with bass as alternative.

³⁶ “Fouquet” or “Fouchetti” regularly advertised, first in Lyon and later in Paris, which leaves a trace of his activities. He is most often mentioned as teacher of mandolin, but still quite frequent for composition and cello, sometimes for pardessus de viole and occasionally violin and guitar. Those less frequent instruments are usually from his early period in Lyon. Those advertisements predating his mandolin activities usually follow on those other activities. To list some references: see *Affiches de Lyon* (3/6/1761), Lyon, p. 94 and *Almanach civil, politique et littéraire de Lyon*, 1763, p. 167 & 168) and *Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses*, 1785, Paris, np. (categories 1/ Compositeurs Virtuoses, Amateurs et Maîtres de Musique pour les instrumens a cordes et a chevalet, 2/ Pour la Guitare, le Cistre & la Mandoline – “Mandoline” 3/ Basse ou Violoncel & Contrebasse – “Violoncelle”). Fouchetti also compares the Neapolitan mandolin with the violin and the Milanese mandolin with the pardessus in his method (see [Fouchetti 1770–1](#), p. 3 & 5, also Annex 1, item [80](#)).

the vocal part can be played by the mandolin: *XX Canzonette* (1730?) by Willem de Fesch³⁷ and *Miss Mayer* (1759) by Santo Lapis.³⁸ This seems to imply that the exchange with vocal music was unidirectional: from vocal origin to mandolin adaptation.

Relevant sources (as an alternative) by item number in Annex 1: [7](#), [14](#).

Flute (23+1=24)

The flute is mentioned quite a lot, but this is an overrepresentation. Four prints are in fact from before 1750 and are not very relevant.³⁹ Quite a few of the sources are part of a print series which obviously almost always listed the same instrumentation. For example, *Les petites récréations de la campagne* (1762-8) is linked to the flute eight times as an alternative,⁴⁰ though the mandolin can be proven to have been the originally intended instrument of at least part of its music through manuscript sources.⁴¹ Similarly, the (anonymous) series of *Amusemens des Dames*, which list the mandolin in volumes 7, 8 & 10 (1767-8) seems composed for violin (though avoiding too much idiomatic writing) but has mandolin and flute as alternatives.⁴² Some less convincing sources mention the flute and mandolin in a large list of alternatives - such as the *Six Sonates en duo* by Lavallière (first name unknown, 1777)⁴³ or the *Concerto Comique* by Michel Corrette (1773).⁴⁴

³⁷ See Annex 1, item [7](#).

³⁸ See Annex 1, item [14](#).

³⁹ See Annex 1, items [6](#), [7](#), [8](#), [9](#). In the first three, the mandolin was likely not the instrument originally intended and put in for commercial reasons only. Item 9 is only included as it has a flute and mandolin depicted (and no instrument assigned).

⁴⁰ See Annex 1, items [17](#), [21](#), [22](#), lost: [18](#), [31](#), [36](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#). Only for the first three items (vol. 1, 3 & 4) the exact instrumentation is preserved but we assume the other volumes were similar.

⁴¹ See Annex 1, item [17](#), duet 4, 2nd movement and the 'Echo concerto' by Gian Francesco (?) Eterardi in F-Pn L 2789) and Annex 1, item [21](#), duet 1, 2nd movement & the mandolin sonata by Gian Francesco Majò in F-Pn L2757. These two correspondences are far too limited for final conclusions but at the very least it is an indication that the editor of these prints was partly arranging music originally for mandolin that was available in manuscript form in Paris.

⁴² See Annex 1, items [38](#), lost: [37](#), [55](#). Volume seven lists Jean-Baptiste Miroglio as composer, but the other two were published anonymously ("Par Mr ***").

⁴³ See Annex 1, item [92](#) (lost). Advertisements list no less than ten alternatives.

⁴⁴ See Annex 1, item [89](#).

Already more interesting but likely meant for another instrument than flute or mandolin are: *Miss Mayer* by Lapis (1759), targeted towards the guitar;⁴⁵ the *6 Sonates en duo* by Christian Canabich (1767), likely for violins;⁴⁶ and the two prints “by an African” (Ignatius Sancho?), *Minuets Cotillons & Country Dances* (1767) and *Minuets &c &c [...] Book 2d* (1767?), likely for violins.⁴⁷

The sources which could be seen as better proof for interchange between mandolin and flute start with the flute and mandolin duet volumes: *Sei duetti notturni* (1766) by Giacomo Veginy⁴⁸ (flute + mandolin and alternatives) and Filippo Ruge’s *Duetti* (1767) (two flutes/mandolins/violins).⁴⁹ Other volumes either originally for flute or mandolin which list the other as an alternative, are Gervasio’s *Airs* (1768),⁵⁰ the *Second Recueil de Duo tirés des Ariettes des Operas comiques* (1771) by Mahoni (“dit le Berton”, first name unknown),⁵¹ and a Lisbon print by Pedro Anselmo Marchal, *Variações de Marlborough* (1794).⁵²

In conclusion, though many prints link flute and mandolin, only five items point to a possible interchange. That seems too limited for a common instrument such as the flute, so the case can at most be classified as plausible.

Relevant sources (as alternative) by item number in Annex 1: [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [11](#), [14](#), [21](#), [22](#), [40](#), [42](#), [43](#), [46](#), [89](#), lost: [31](#), [36](#), [39](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#), [81](#), [92](#), [119](#).

Guitar (4+14=18)

The guitar is a bit of a special case. First of all, the guitar is one of the instruments who took over the role of partner in the sonatas and variation sequences from 1800 onwards.⁵³ Hence the guitar is mainly present as a separate part, and only a few prints mention it as an alternative to the mandolin part. The prints that do are once more examples that seem unreliable as too many alternative

⁴⁵ See Annex 1, item [14](#).

⁴⁶ See Annex 1, item [39](#) (lost). Though this volume is lost, it can be presumed to have been composed primarily for violin as Canabich printed other music aimed at bowed strings in Paris.

⁴⁷ See Annex 1, items [42](#), [43](#). The score mentions violin first on the title page and only lists violin 1 & 2 for the parts. There are occasionally articulations such as slurs and staccato. The second book has one piece for specifically designated to “German flute, violin and bass” (*Air* p. 12).

⁴⁸ See Annex 1, item [32](#).

⁴⁹ See Annex 1, item [40](#).

⁵⁰ See Annex 1, item [46](#).

⁵¹ See Annex 1, items [81](#) lost.

⁵² See Annex 1, item [119](#) (lost).

⁵³ See chapters [‘Leipzig: 1800s’](#) & [‘Vienna: 1800–1820’](#).

instruments are listed. Tomaso Motta's *Armonia Capricciosa* (1681)⁵⁴ only mentions the mandolin and guitar in a long list in the postface. The *Six sonates en duo* by Lavallière (1777) lists many alternatives (and was likely originally for tambourin de Béarn).⁵⁵ The songs *Le Festin de l'Amour* and *Les Projets de l'Amour* both have interchangeable instrumental accompaniment.⁵⁶

As so few sources mention the guitar and mandolin as alternatives, it is unlikely real interchange of their repertory was taking place. Even such adamant advocates of both the guitar and mandolin as the brothers Giacomo and Bernardo Giuseppe Merchi or Bortolazzi don't mention them as alternatives in their numerous prints. To sum up: there are not enough sources to prove exchange with certainty.

Relevant sources (as alternative) by item number in Annex 1: [5](#), [26](#), lost: [27](#), [92](#).⁵⁷

Keyboard (5+6=11)

Comparable to the guitar, the keyboard also takes over the role of partner in the sonatas from 1790 onwards. This accounts for the six prints who list a keyboard part separate from the mandolin. Five prints list the mandolin and keyboard as alternatives. Denis' *Six Sonates* (1765) mention you can also play them on a keyboard,⁵⁸ and Nonnini's *Six Italian Canzonets* (1783) was likely mainly aimed at keyboard accompaniment (with mandolin as an alternative).⁵⁹ Some prints can be considered a case in point of the lack of popularity of the mandolin: Girolamo Stabilini's *Favourite Minuets* (ca. 1785?) and Bortolazzi's *Favorite Waltzes & Trios* (1807–1811) are examples of music originally for mandolin which was adapted for keyboard (with violin accompaniment in the case of Stabilini).⁶⁰ The only other case is the print *XXX Gesänge mit Begleitung des Pianoforte*

⁵⁴ See Annex 1, item [5](#).

⁵⁵ See Annex 1, item [92](#) (lost). Advertisements list no less than ten alternatives.

⁵⁶ See Annex 1, items [26](#), lost: [27](#).

⁵⁷ Girolamo Nonnini's *Six Italian Canzonets* (1783) was not entered here, as these were almost certainly targeting the guittar rather than guitar as alternative. See Annex 1, item [109](#). The print is likely originally using harpsichord as accompaniment, and though the upper part can be played by mandolin, quite some notes are out of range of the guittar. But this is quite similar to that other mandolin player's print certain to target the guittar as alternative, [Gervasio 1768](#), see Annex 1, item [46](#) and chapter '[London: post-1750](#)'.

⁵⁸ See Annex 1, item [23](#).

⁵⁹ See Annex 1, item [109](#).

⁶⁰ Both Stabilini and Bortolazzi mention the music was originally performed on mandolin on the title pages of the prints. Annex 1, items [112](#), [135](#).

(1799) of Wolfgang Amadeus Mozart songs with keyboard accompaniment, which included an adapted version of one of his mandolin songs.⁶¹ In a nutshell, there are too few sources to establish a link.

Relevant sources (as alternative) by item number in Annex 1: [23](#), [109](#), [112](#), [124](#), [135](#).

English guittar (7+0=7)

The English guittar is quite a special case. It is an instrument which was used locally and, in that context, the number of prints relating to both instruments is quite high. The case of interchange with the mandolin will be discussed in detail (see chapter ‘[London: post-1750](#)’).

Relevant sources (as alternative) by item number in Annex 1: [11](#), [12](#), [14](#), [46](#), [51](#), [109](#), [113](#).

Other instruments

The other instruments listed in mandolin-related prints until the early 19th century do not have enough significant numbers of prints to draw conclusions with certainty. These other instruments encompass the harp, cittern, oboe, horn, musette, vielle, alto, viola, violone, violetta, clarinet and tambourin (de Béarn). They are usually only mentioned in three or fewer volumes, and often in cases where they are amongst a huge list of alternatives. One print also mentions “other instruments” making it clear the print is not discriminating about what instrument you might play it on.⁶²

One special case that needs to be mentioned here is the print of *Six Duos* by Denis (1764).⁶³ Its title page lists the music for two mandolins or two violins but puts vielle and musette as other alternatives for the last two duets. These last duets have been cleverly adapted to fit the range and bourdons of both instruments. He also writes out alternatives for violin versus mandolin, thereby devising a very versatile print.

Combined geographical and chronological view

Another most instructive view is the combined numbers of geographical and chronological properties of mandolin-related prints (see [figure 3](#)). Besides some

⁶¹ See Annex 1, item [124](#).

⁶² See Annex 1, item [34](#).

⁶³ See [Van Tichelen 16/04/2019](#) and Annex 1, item [20](#).

general thoughts, we will review the specific alternatives mentioned in the prints of a specific location and date.

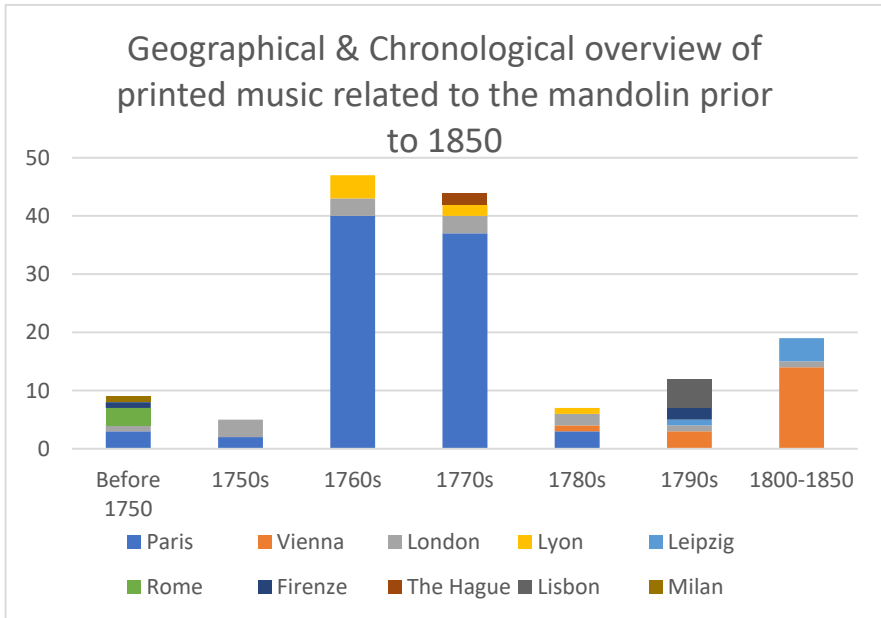


Figure 3

Prior to 1750: Paris, Rome, Milan, London, Florence

A glance at [figure 3](#) shows that only very few mandolin-related prints were published prior to 1750. Only nine prints are known to me today, and it is unlikely that this number will grow a lot through new discoveries. Only a limited amount of instrumental music achieved to get published prior to 1750. But even granting the low amount of instrumental prints, this still means the mandolin did not have a big enough market share to attract the attention of publishers. Besides the three mandore prints in Paris, only Rome had three mandolin-related prints, and other printing cities are London, Florence and Milan, all with one print to their name.

The most interesting case in this scope concerns the mandore. Sadly, only the François de Chancy volume is preserved.⁶⁴ The three mandore prints are marked as mandolin-specific prints. Due to its quite specific tuning, the man-

⁶⁴ See [Lambert 2006](#) and Annex 1 item [3](#) and lost: items [1](#), [2](#).

dore music could not very easily be played on other instruments. It remains remarkable and a good indication of popularity that the mandore ranks three specific prints during a time when there were only relatively few volumes of instrumental music printed.

Other prints prior to 1750 mention the mandolin as an alternative, but mostly seem to contain music originally written for another instrument (flute, violin, etc).⁶⁵ This suggests that the mandolin was just added as a potential extra market (commercial motive only). However, as these printed sources are not quite numerous, no definitive conclusions should be drawn.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [lost: 1](#), [2](#).

Paris: 1750s

A big milestone for mandolin history is the first appearance in music printing in Paris in the 1750s. The first presence I have traced is in the opera parody *Le prix des talens* (1754), the lyrics and vaudevilles of which were printed in 1755.⁶⁶ Though only the vocal line is printed, it still marks the first appearance of the mandolin in an opera print and is unsurprisingly linked to the *Comédie Italienne*.

That same decade also produced a print originally not marketed towards the mandolin: the *Sei duetti a due violini ò pardessus de viole* op. 2 (1758?) by Giacomo Merchi.⁶⁷ As the Merchi brothers are only referenced as virtuosi on plucked

⁶⁵ The *Sonate nuove di mandola*[...] by Cantarelli (ed. Ricci, 1677) is a piece for Milanese mandolin but features as part of a bigger print for guitar (see Annex 1, item [4](#)). Motta's *Armonia capriccioso* [...] (1681) does not specify the instrument (but Motta mentions the mandolin on p. 19, see Annex 1, item [5](#)). Giuseppe Gaetano Boni's *Divertimenti per camera* (1720?) mentions the “mandola” as alternative in a list of 5 possible instruments and contains slurs (for bowing?) and long held notes (see Annex 1, item [6](#)). The XX *Canzonette* by Willem de Fesch (1730?) are songs who can be performed instrumentally by a range of instruments, amongst which the “mandolino” is mentioned (see Annex 1, item [7](#)). Robert Valentine's *Sonate* (1730?) are for flute and list “mandola” as one possible alternative of three (see Annex 1, item [8](#)). Lastly the *Sonate da Camera per vari strumenti* (1744) by Abbate Ranieri Capponi don't specify an instrument. The inner frontispiece shows a picture with a Milanese mandolin, violin, flute, cello and someone singing (see Annex 1, item [9](#)).

⁶⁶ The mandolin is used during the song of the shepherd Lison (“prelude de mandoline”) in the air no. 4 “Les Ruses de l'Amour”. See [Anonymous 1755](#), p. 23–4, 45–6 and Annex 1, item [10](#).)

⁶⁷ See Annex 1, item [13](#).

string instruments such as guitar and mandolin,⁶⁸ this is slightly suspicious. Indeed, when looking at the print, there is a lack of violin-specific treatment and all music can easily be played low on the fingerboard. This suggests the music might have been originally for mandolin. Interestingly, advertisements from later Merchi prints (from the late 1760s onwards) mention the opus 2 print for mandolin/violin.⁶⁹ Further proof of the Merchi brothers' changed marketing scheme is found in their opus 9 print of trio sonatas where they even altered the title page.⁷⁰ There are a few cases in opus 2 with longer notes, but these are easily handled by the techniques for playing long notes as described in the mandolin methods from the 1760s.

With only very few mandolin-related prints, mostly connected to Italian musicians coming to Paris, it is difficult to state more than suggestions. It seems that there was not yet a mature market for mandolin prints, which prompted the reuse of this fashionable music as a violin or pardessus print.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [10](#), [13](#).⁷¹

Paris: Early 1760s

During the early 1760s, Paris saw its first real mandolin-related publications. Most of these early prints were likely originally written for mandolin, but the prints always mention the violin first, and the mandolin as an alternative (for example: Leone's *Duo* (1762),⁷² the anonymous *Les petites récréations de la campagne* volumes 1–5 (1762–6),⁷³ Merchi's *Sei Trio* opus 9 (1761–4) and *Sei Duetti* opus 15 (1766)⁷⁴ and Fouchetti's *Six Duos* (1765)).⁷⁵

⁶⁸ See [Libbert 2016](#).

⁶⁹ The clearest example can be found in his *Catalogue des Oeuvres de M. Merchi* printed in his opus 35 (see [Merchi 1777](#)): There are even separate categories “Duo pour la Mandoline et le Violon | Oeuvre 2^e 6. [lt] | œuvre 15^e 6. [lt] | Trio pour 2 Violons ou Mandolines et Basse | Oeuvre 9^e 7.[lt] 4 [s]”.

⁷⁰ See Annex 1, item [19](#). Title pages of the upper parts have “Sei Trio a Due Violini e Basso” and have the wrong opus number V, bass part has “Sei Trio a Due Violini e Basso ò Due Mandolini” and correct opus number IX. See also later catalogue, [footnote 69](#).

⁷¹ Detailed cases on *Le prix des talents* and Merchi's opus 2 were the subject of some of my presentations at the first symposium of historical mandolins in Germany: [Pieter Van Tichelen 2013](#).

⁷² See Annex 1, item [16](#).

⁷³ See Annex 1, item [17](#), [21](#), [22](#), lost: [18](#), [31](#). See also [footnote 40](#).

⁷⁴ See Annex 1, item [19](#), lost: [30](#). See also footnotes [69](#), [70](#).

⁷⁵ See Annex 1, item [25](#) (lost).

The honour of the first print that mentions the mandolin first and foremost on its title page goes to Denis' *Six Duos* (1764).⁷⁶ His *Six Sonates* (1765)⁷⁷ also follow this statement of putting mandolin first, and violin & pardessus or other alternatives later. Some vocal pieces utilise mandolin accompaniment, such as the anonymous *Le Festin de l'Amour & Les Projets de l'Amour* (1765)⁷⁸ and *Couplets à une dame très aimable* (ca. 1760–70?) by Dédruit (first name unknown).⁷⁹

The mandolin method by Giovanni Cifolelli (1765?) must be treated carefully.⁸⁰ Though this method is mentioned in some reference works,⁸¹ this was likely copied over from one source (possibly Alexandre-Étienne Choron & François Favolle's *Dictionnaire*). Without further evidence, it seems a bit unlikely that Cifolelli published a method, as no existing copies or advertisements have turned up to back up this claim. However unlikely, as there are secondary sources who mention this, we have still entered the item.

The early 1760s volumes almost only mention the violin, and quite a few the pardessus. Other alternatives in this period are usually in less reliable sources, likely put in for commercial purposes only.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [16](#), [17](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [26](#), [29](#), lost: [18](#), [24](#), [25](#), [27](#), [30](#), [31](#).

Paris: Late 1760s

The breakthrough of mandolin-related prints in Paris can be dated to a very specific time: 1767–8. During that time, no fewer than three mandolin methods were printed in Paris: Gervasio, Denis vol. 1 (with volume 2 following soon in 1769) and the first and second editions of Leone's method.⁸² Somehow, during the late 1760s, a sudden craze erupted for mandolin prints. The mandolin methods are probably only another example of the instrument being an object of sudden interest, but they certainly helped to increase a certain awareness.

⁷⁶ See Annex 1, item [20](#) and [Van Tichelen 16/04/2019](#).

⁷⁷ See Annex 1, item [23](#).

⁷⁸ See Annex 1, items [26](#), lost: [27](#).

⁷⁹ See Annex 1, item [29](#).

⁸⁰ See Annex 1, item [24](#) (lost). Dating is based on the assumption that if Cifolelli wrote a method, it would have been quite early on in his Paris career, before his activities as an opera composer and when he still advertised as mandolin teacher.

⁸¹ See [Choron & Favolle 1817](#), p. 141, [Fétis 1833–1844](#), vol. 2, p. 301, [Bone 1914](#), p. 73.

⁸² See [Gervasio 1767](#), [Denis 1768–73](#) & [Leone 1768](#), and Annex 1, items [35](#), [44](#), [45](#), [60](#).

The ‘playing field’ of mandolin prints changed: for the first time, some prints were dedicated solely to mandolin. Examples should primarily include the mandolin methods already mentioned. However, more and more other volumes got printed who only mentioned the mandolin. Examples are the *La Pierre de Touche Variations* (see [fac. 1](#) below, 1768) and *Minuet* (1768) prints by Leone (though the variations are side-by-side with violin sonatas by Emmanuele Barbella edited by Leone),⁸³ the *Un air connu varié & arrange* by Giammaria (?) Mazzuchelli (1769),⁸⁴ a print of mandolin with violin accompaniment *Sei duetti* by Jean Georges (?)⁸⁵ Bürckhoffer (1769)⁸⁶ and the first volume of Denis of his *Recueil de petits airs* (1769).⁸⁷

There are also several prints who likely had a link to original mandolin repertory but were published with several alternatives. For instance, there were further instalments of the *Récréations de la campagne* (vol. 6–10: 1767–8).⁸⁸ Other examples are the first volume of *Six sonates* (1676) by Leone⁸⁹ and the *Sei sonate* (1767) by Dingli (ed. Denis).⁹⁰ At the same time, some volumes of music are published which are likely adaptations of music originally not for mandolin. This would make sense as the sudden demand for mandolin music reached a peak. Good examples are the volumes of *Amusemens des dames* (vol. 7, 8, 10: 1767–8) which were likely originally written for violin.⁹¹ Another example is the volume of *Six sonates op. 3* by Valentin Roeser (1769) which was likely originally

⁸³ See Annex 1, item [52](#), lost: [56](#).

⁸⁴ See Annex 1, item [58](#) (lost).

⁸⁵ Usually only mentioned as “J. G. Bürckhoffer”. First names Jean Georges were taken from the testimony in *Suite de la Procédure criminelle*, Paris, 1790 p. 34.

⁸⁶ See Annex 1, item [59](#) [M part only].

⁸⁷ See Annex 1, item [63](#).

⁸⁸ See Annex 1, items, all lost: [36](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#).

⁸⁹ See Annex, item [33](#). The first editions reads “Mandoline et Basse Arrangées au mieux pour le Violon” but the second switched to “Mandoline et Basse Marquées des signes suivant la Nouvelle Methode”. The second edition indeed changed violin articulation with plectrum and fingering signs as in Leone’s mandolin method. (Blog publication pending.)

⁹⁰ See Annex 1, item [34](#).

⁹¹ See [Van Tichelen 10/08/2014](#) about the discovery of one volume of the series (vol. 8). I have recently achieved permission for publishing which still has to appear. See also Annex 1, item [38](#), lost: [37](#), [55](#). Advertisements of the earlier instalments of the series don’t mention the mandolin as alternative. These rather simple duets are written in a non-idiomatic manner so other instruments could also play these amateur duets.

written as violin trio sonatas.⁹² Also, the *6 Sonate en duo* (1767) by Christian Can[n]abich though lost were likely for violin and only mention pardessus, flute and mandolin to boost sales.⁹³

Fac. 1: Leone, *La Pierre de Touche* variations, page 2.⁹⁴

⁹² Roeser is also known for translating Leopold Mozart's violin school in French and publishing a sizeable amount of music for bowed string instruments and ensembles. Though Roeser was in service of the Duke of Orléans and hence active and known within the same circles as Leone, his music is not idiomatic to the mandolin. See [Roeser 1770](#) and Annex 1, item [57](#).

⁹³ See Annex 1, item [39](#) (lost).

⁹⁴ See [Van Tichelen 15/04/2018](#) & [25/04/2018](#) about the discovery. Reproduced with kind permission by the Music Library of the University of California, Santa Barbara. A facsimile can be downloaded in the second blog post. See also Annex 1, item [52](#).

An interesting case of possible interchange with flute is the *Duetti* print (1767) by Ruge.⁹⁵

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [33](#), [34](#), [35](#), [38](#), [40](#), [44](#), [45](#), [52](#), [53](#), [57](#), [59](#), [60](#), [63](#), lost: [36](#), [37](#), [39](#), [41](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#), [54](#), [55](#), [56](#), [58](#).

Paris: 1770s

During the 1770s, Paris continued to idolise the mandolin and quite a few mandolin-related prints were published. However, during the later 1770s, the amounts start to decrease. This could partially be influenced by the move from the ‘gentile’ style towards the style favoured by the first Viennese school. Of course, it is likewise possible that the mandolin and/or Italian music were losing some of their appeal for other reasons.

An interesting phenomenon is the occasional appearance of small mandolin pieces in the *Journal de Musique* (1770, four contributions, one anonymous, others by Wilhelm (?) Cramer, Framery and Cifolelli).⁹⁶ Only the first contribution has “mandoline ou violon”, all the others are intended solely for mandolin. The editor of the *Journal* during this period, Framery, is a known advocate of Italian music, including instrumental music and was also active at the *Comédie Italienne*.⁹⁷

Other volumes printed which only mention the mandolin are Denis’ further volumes of the *Recueil de petits airs* (volumes 2, 3 & 4).⁹⁸ In 1771, Fouchetti also published his mandolin method,⁹⁹ followed by the method of Corrette (1772),¹⁰⁰ and Denis published the third volume of his mandolin method conjoined with the fifth instalment of the *Recueil de petits airs* (1773).¹⁰¹ Leone published a new volume of sonatas around 1774 (likely replacing the first volume as part of a reprint of his whole mandolin œuvre when his license ran out),¹⁰² and Maz-

⁹⁵ See Annex 1, item [40](#).

⁹⁶ See Annex 1, items [73](#), [74](#), [75](#), [76](#).

⁹⁷ [Rushton 2001](#). See also [footnote 19](#).

⁹⁸ See Annex 1, items [72](#), [77](#), lost: [78](#).

⁹⁹ See Annex 1, item [80](#).

¹⁰⁰ See Annex 1, item [86](#).

¹⁰¹ See Annex 1, item [88](#).

¹⁰² The privilege of Leone was recorded on 10/07/1768 (see Ms. Fr. 21962 in F-Pn) and antedated to start on 01/06/1768: “10 juillet 1768. P.[rivilège] G.[enerale] pour 6 ans, du 1 juin, au Sr Leone, pour la Methode nouvelle pour jouer de la Mandoline, avec des exemples de musique pour cet instrument et une suite de pieces, ensemble les œuvres de musique de Barbella.” Also already mentioned in [Brenet 1907](#), p. 458. It is likely that Leone’s prints before this were published under privilege of the respective

zuchelli published two volumes of *Recueil d'ariettes* (1776–8).¹⁰³ A volume of *Six sonates* by Alessandro Maria Antonio Fridzeri is another mandolin-specific print (1771–2).¹⁰⁴ Denis' volumes of *Les IV Saisons Européennes* (1773–4)¹⁰⁵ mentions lots of instruments on the title page, but in fact, these have mandolin-specific parts. The volumes are meant as a treatise on composing and arranging, and in that sense, some mandolin-specific parts are included.

Interestingly enough there are also two opera prints from the 1770s that have mandolin parts in them. Both are by André Ernest Modeste Grétry, one of the most famous comic opera composers in Paris at the time. A print of *Les deux avarés* (1771) was followed by the print of *Les amants jaloux* (1778), each with mandolin aria.¹⁰⁶ Both mention more than one mandolin, likely to increase volume. Opera prints are still rather uncommon and finding mandolin arias in two opera prints is a statement about the popularity of the pieces as well as the mandolin aria.

An interesting other case is the volume of violin/mandolin trio sonatas by Barbella edited by the Verdone brothers (1772–3).¹⁰⁷ They seem to step into the path laid out by Leone, who printed some sonatas and duets of Barbella in Paris and London.¹⁰⁸ On top of that, several manuscripts contain mandolin music by

publishers (La Chevardière, Bérault). It seems too much of a coincidence that starting in the year when it ran out (1773), several volumes were reprinted (by Bailleux). This fact was already noted by Didier Le Roux. (See [Le Roux, s.d.](#), p. 14–16.) No new music was printed by Bailleux except for a second set of mandolin sonatas instead of reprinting the first set. We can only speculate about the reason, but the second edition of the first set might be a clue (see [footnote 90](#)).

¹⁰³ See Annex 1, items [98](#) [M2 only], lost: [104](#).

¹⁰⁴ See Annex 1, item [84](#) (lost).

¹⁰⁵ From the subscription fee in advertisements (for example *Annonces, affiches et avis divers*, 27/05/1773), we can deduce that Denis intended to publish 4 volumes in total from 1773 until 1776. However, secondary sources only confirm the publication of the first two volumes in 1773 and 1774 and only the second volume seems preserved (B-Bc). See Annex 1, items [91](#), lost: [90](#).

¹⁰⁶ [Grétry 1771](#), p. 16–19, aria “Du Rossignol pendant la nuit” has “Mandolini ad libitum” and [Grétry 1778](#), p. 109–11, aria “Tandis que tout sommeille” has “Florival, deux Violons une Basse, deux Mandolines derriere la Scene”. See Annex 1, items [83](#), [105](#).

¹⁰⁷ See Annex 1, item [87](#). Though called “Six Duo” it has a bass ad libitum, which must be played on a viola (see title page).

¹⁰⁸ Besides the *Six sonates* (with mandolin variations) print in Paris, Leone also printed Barbella duets in Paris (RISM A/I B 891, US-Wc) and London (see Annex 1, item [64](#)). Though the London print seems targeting violin (long notes) it's not impossible to play on mandolin. I have requested a reproduction of the Paris print that has not yet reached

Barbella (for example, the Gimo collection in Uppsala). Barbella's mandolin output merits some further examination. The Verdone print seems to have been adapted or intended for mandolin. Leone's editions of sonatas and duets seem to be for violin but can be played on mandolin with slight adaptations. The fact that we have such unclarity about whether the music was originally for violin or mandolin seems to indicate this is an example of tolerance between the violin and mandolin.

At the same time volumes were still published with the mandolin as an alternative, often to the violin. The pardessus is mentioned less and less. Carpentier's cittern method (1771) is a good example of pieces that were likely meant originally for the mandolin but mentioned the violin for the convenience of a bigger market.¹⁰⁹ Fargere's *Six sonate* (1777) appears to contain some pieces more idiomatic to the mandolin, as well as pieces which could be played on both instruments (and might have been originally intended for violin).¹¹⁰ These occurrences further reinforce the view that the mandolin and violin had quite a tolerant exchange of repertory.

Some music originally for mandolin is still printed with the violin put in as alternative on the title page: Fouchetti printed another volume of duets, the *Six Duos dans le goût Italien* (1770), as well as a *Recueil De Jolis Airs* (1771) and a later *Recueil d'airs choisis* (1778–9).¹¹¹ Giuseppe Giuliano's *Sei sonate cantata per camera* (1776) is another incarnation of mandolin music being advertised for violin or mandolin.¹¹² Even Gervasio's *Six sonates* (1777–8) is advertised for both mandolin and violin alike, though this was likely music more idiomatically suited for mandolin.¹¹³

Some prints keep the tradition of mentioning the mandolin though originally written for another instrument. As the mandolin was still rather fashionable, it might have been included only to increase the possible market. An example is the *Recueil d'airs choisis* (1770) by Louis-Auguste (?) Papavoine.¹¹⁴ The title page even does not mention the mandolin, but the only advertisements found mention the mandolin as an alternative. There are also a couple of publications by

me at the time of publication. As both volumes might be one and the same, I've not listed the first one in the list of sources.

¹⁰⁹ See Annex 1, item [79](#).

¹¹⁰ See Annex 1, item [101](#).

¹¹¹ See Annex 1, items [82](#), lost: [70](#), [106](#).

¹¹² See Annex 1, item [96](#) (lost).

¹¹³ See Annex 1, item [102](#) (lost).

¹¹⁴ See Annex 1, item [71](#).

Mahoni (“dit le Berton”) of *Recueil des Duo tires des Ariettes des Operas comiques* (vol. 2 1771, vol. 3 1772)¹¹⁵ that mention flutes, violins, mandolins and pardessus as alternatives. Mahoni was a musician in the *Comédie Italienne* and violin teacher. Most of his other prints mainly mention the violin. Corrette also mentions the mandolin as one alternative out of many possible instruments in one of his *Concerto Comique* (concerto no. 24).¹¹⁶

The fact that publications first intended for the violin were also marketed for mandolin is mostly proof of commercial motives in mentioning the instrument. But it adds further weight to the hypothesis of interchangeability between the mandolin and violin. Some prints mention too many alternatives and are not reliable sources for this investigation (such as Lavallières *Six sonates* (1777)¹¹⁷ which were likely originally for the tambourin de Béarn).

One instance needs to be mentioned separately: Antonio Riggieri’s five prints for mandolin (1762–1777?).¹¹⁸ Recently the dating of these volumes has become the subject of some research.¹¹⁹ All four regular volumes mention the

¹¹⁵ Volume 1 does not mention the mandolin. See Annex 1, items both lost: [81](#), [85](#).

¹¹⁶ See Annex 1, item [89](#).

¹¹⁷ See Annex 1, item [92](#) (lost). Advertisements list no less than ten alternatives.

¹¹⁸ See Annex 1, items [65](#), [66](#), [67](#), [68](#), [69](#).

¹¹⁹ Didier Le Roux, who did excellent background research, found a Girard catalogue from 1783 which mentions the *Fustemberg variations* whereas the 1780s catalogue does not mention these (see [Le Roux s.d.](#)). Sparks suggests a Rigiesi in a 1767 advertisement for a Castaud music shop might be Riggieri (see [Tyler & Sparks 1989](#), p. 153.). Though I always was convinced the style was earlier than the 1780s, and the fact that the pardessus is mentioned is more in line with an earlier date, my assumption so far was a date of around 1770. It seems the Girard catalogue might have been indicating a reprint, and perhaps the Castaud advert might indeed be linked. First of all, and most enlightening, is the fact that Antonio Riggieri wrote the music for *Il Gondolier Veneziano* (1762). (See [Wild & Charlton 2005](#), p. 270.) Volume two of the five prints by Riggieri is partially based on the music of this “canovaccio” which according to Wild & Charlton was played until 1777 by the *Comédie Italienne*. In terms of dating of the prints it is likely better to assume the print was made between 1762–1777 (and likely earlier rather than later). Until further evidence comes to light, I’ll keep these volumes under the 1770s. Another source that might be related is a statement by Marie-Anne Corticelli from 22/04/1766 who stayed with Riggieri and states he was “maître de mandoline”. Riggieri seems to have been the person married to Angélique-Dorothee Rombocoli and father to the (in)famous Colombes (see [Campardon 1880](#), vol. 1, p. 145). Later on, people seem to have put the first name “François” to the father of the Colombes, but the earliest and most reliable sources such as legal testimonies do not mention any first name (“ledit Riggieri”). One further observation by Jean-Paul Bazin (in personal

mandolin first, violin as an alternative and the three first also the pardessus. Riggieri's variations on *Fustemberg* do not mention the instrument, but Riggieri calls himself *maestro di mandolin* in the title, and the music has some idiomatic treatment suiting the mandolin.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [65](#), [66](#), [67](#), [68](#), [69](#), [71](#), [72](#), [73](#), [74](#), [75](#), [76](#), [77](#), [79](#), [80](#), [82](#), [83](#), [86](#), [87](#), [88](#), [89](#), [91](#), [93](#), [98](#), [99](#), [101](#), [105](#), lost: [70](#), [78](#), [81](#), [84](#), [85](#), [90](#), [92](#), [96](#), [102](#), [104](#), [106](#).

Paris: 1780s

The 1780s see a dramatic decrease in output for mandolin in Paris. The exact reasons are not easily deduced. On the one hand, the pre-revolutionary years might have already made publishing new prints difficult. On the other hand, the mandolin was likely getting more and more out of fashion, as was the simple Italian style with which it seems to have been primarily identified in France. In any case, it seems that some of the prominent figures such as Leone and Merchi left Paris, and some of the regular publishers such as Denis did not produce new output for mandolin.¹²⁰

Only three prints appeared in Paris during the 1780s. A first volume is the *VIIIe Recueil De petits Airs de tout genre, entremelé d'Ariettes choisies* (1780–1) of Carpentier's vocal-inspired cittern prints with additional mandolin parts (and violin as an alternative).¹²¹ Mazzuchelli published a third volume of *Recueil d'ariettes choisies* (1783).¹²² More interesting perhaps is an opera print, a French translation (*Le Barbier de Séville*, 1785) by Framery of the Italian opera *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile* (1782) by Paisiello. The mandolin aria “Saper

correspondence) is that opus 4 by Riggieri can't have been published before 1770, as the title “grand d'Espagne de 1^e classe” in the dedication on the title page didn't exist before 1770. The fact that his address is different and that the pardessus is missing as alternative suggests that opus 4 was printed somewhat later than opus 1–3. Also in favour is the fact that the opus 1–3 still mention the pardessus as alternative, and opus 4 does not. I have been corresponding with Didier Le Roux and Jean-Paul Bazin who are working on dating Riggieri's output more exactly. Until their work is finished a cautious but earlier than currently assumed date seems best (“1762-1777?”).

¹²⁰ There is a reprint of Denis' airs choisis and method volumes in 1788. However, in the course of this investigation we only count the originals.

¹²¹ See Annex 1, item [108](#).

¹²² See Annex 1, item [110](#).

bramate” and its mandolin part are included, another example of opera prints in Paris with a mandolin aria.¹²³

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [108](#), [111](#), lost: [110](#).

Conclusions Paris 1750 to 1790

The mandolin certainly seems to have made quite an impression in the music scene of Paris in the second half of the 18th century. The prints started prudently with mandolin music being promoted as violin music and mandolin sometimes not even mentioned, and later added as an alternative. Once its popularity grew, prints targeted the mandolin solely. Music originally for another instrument also got printed with the mandolin as an alternative setting. The violin and pardessus are the substitute instruments most mentioned. The most important case for an interchange of repertory can be found in the prints of *Barbella* edited by Leone and Verdone, where both the violin and mandolin can lay claims. The advertisements in some mandolin methods about switching from violin to mandolin also emphasize the tolerance between violin and mandolin. The pardessus has a plausible claim, but it’s usually mentioned as an afterthought of the interchange of repertory of the pardessus with the violin. The flute is the only other instrument which has another plausible case.

Lyon

Lyon is the only other centre of mandolin-related music printing in France from 1750 to 1800. Some prints who first appeared in Lyon were reprinted later in Paris. Likely some volumes only printed in Lyon were also available in Paris through certain music shops. Leone’s *30 Variations* (1761) for two violins with pardessus and mandolins as alternatives first appeared in Lyon and got reprinted in Paris.¹²⁴ Veginy’s *Sei duetti notturni* (1766, for flute and mandolin, or two vio-

¹²³ See <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1158793b/f64.item> (16/04/2020). The Italian opera is based on a translated French theater libretto by Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. This had a guitar accompaniment in mind, but Paisiello wrote a mandolin aria. The libretto print of the French translated version of the opera goes back to Beaumarchais and mentions the guitar, but the music follows the Italian version and has the “mandolino solo” accompaniment. (See [Paisiello ed. Framery 1785](#), p. 56–61 : aria “Ma foi bientôt dépisté”. Also see Annex 1, item [111](#).)

¹²⁴ See *Almanach Musicale*, Paris (1777), p. 519. This reprint seems to have combined the early variation sequence with the La Pierre de Touche variations. See Annex 1, items [52](#), lost: [15](#)

lins or pardessus) also first appeared in Lyon, followed by a reprint in Paris.¹²⁵ A volume of *Six duo [sic]* by Fantiny (1769, violins, mandolins or pardessus)¹²⁶ and an anonymous volume of *Duo [sic]* (1769) for violins or mandolins was also printed in Lyon,¹²⁷ unfortunately, both seem lost. A volume which did survive is the opus II *Sei Duetti* by Prospero Cauciello (1776, violins or mandolins).¹²⁸ Cauciello apparently also published a lost volume of *Sei Duetti* opus III (1777–8) for violins/mandolins.¹²⁹ As a quite late contribution, the *3 Trio* (ca. 1780) by Giuseppe Demachi is one of the few prints with trio sonatas.¹³⁰

It seems Lyon evolved similarly to Paris: first some mandolin music that includes alternatives, and later on music originally for other instruments that mentions the mandolin as an alternative. The only important missing step to confirm the likeness in full is a mandolin-specific print.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [32](#), [97](#), lost: [15](#), [61](#), [62](#), [103](#), [107](#).

The Hague: 1770s

Some music for the mandolin was printed in the Netherlands. Music printer Johann Julius Hummel had settled in The Hague around 1753 and his firm published two mandolin-related prints by Johann Andreas Kauchlitz Colizzi. One is a volume of *Airs Choisis des Operas Français* (1776) for two violins or mando-

¹²⁵ See Annex 1, item [32](#).

¹²⁶ See Annex 1, item [61](#) (lost).

¹²⁷ See Annex 1, item [62](#) (lost).

¹²⁸ The opus numbering of Cauciello's music is confusing, as another volume of duets with the same opus number but different music has survived. This is not uncommon as opus numbers were linked to a combination of composer and publisher, hence the overlapping opus numbers. See Annex 1, item [97](#). (This other "opus II" was published by Huberty around 1770.)

¹²⁹ See [Breitkopf 1778](#), p. 9 and [Breitkopf 1780](#), p. 956 („Sei Duetti per due Violini o Vero Mandolini, composti del Signore D. Prospero Caudiello. Op. III. À Lyon, chez Guera.“). Also: Giordani 1776, p. 117, in a catalogue of Longman & Broderip with „Duets for Violins or Mandolins [...] Cauciello Op. 2, & 3 Mandolins ea [...] Gervasio Op. 5 Mandolins“ & Schwindl 1780, violin part p. 14, in a catalogue of Longman & Broderip with „Duets for Violins or Mandolins [...] Cauciello Op. 2, & 3 Mandolins ea [...] Gervasio Op. 5 Mandolins“. Hence we have confirmation from several catalogues that opus 3 existed and was also meant for mandolins. See Annex 1, item [103](#) (lost).

¹³⁰ See Annex 1, item [107](#) (lost).

lins.¹³¹ The other print is a *Concerto* (1776?) for violin or mandolin with strings and horns ad libitum.¹³²

Though we lack hard evidence, there is one plausible candidate from the ranks of mandolin players who might have inspired Colizzi. Gervasio is known to have given concerts with his wife in Amsterdam and Rotterdam in 1776 and 1777.¹³³ In Amsterdam, the tickets for the concerts were sold in the shop of Hummel, obviously also selling the prints by Colizzi.

In any case, there seems to have been some level of interest in the mandolin in the Netherlands, and the Colizzi prints are likely a result of this rise of interest.

As both Colizzi prints mention mandolin and violin as alternatives (violin first), it is another example of an emerging printing centre trying out mandolin music with the safeguard of the violin market interested in Italian instrumental music. The music is not idiomatic and can be played on either violin or mandolin.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [94](#), [95](#).

Florence: 1790s

Another small appearance of printed mandolin music can be found at the end of the 18th century in Italy. At that time, Florence was home of Antonio Giuseppe Pagani, a very active music publisher. Both of the two mandolin-related prints from this area are keyboard sonatas with mandolin accompaniment and are from about the same time. The print *Suonata decimaquarto* (1790) by Vincenzo Panerai¹³⁴ is rather short but Michele Bolaffi's print *Suonata Prima* (1794)

¹³¹ See Annex 1, item [95](#). Advert in the Dutch paper *'s-Gravenhaagsche Courant*, Monday 22/01/1776: "Bij B. Hummel in's Hage is gedrukt en word thans uitgegeeven: [...] J.A.K. Colizzi, Airs Choisis des Opera's Françaises Accomodés pour deux Violons, ou deux Mandolines à f 1-16. Voorn. Is meede te bekomen te Amsterdam bij J.J. Hummel [...]" See [Rasch 2015](#), p. 4.

¹³² See Annex 1, item [94](#).

¹³³ See the following six advertisements: 1. *Amsterdamse Courant*, 25 & 26 (27 & 29 February 1776), 2. *Amsterdamse Courant*, 46 (16 April 1776), 3. *Amsterdamse Courant*, 144 & 145 (30 November & 3 December 1776), 4. *Rotterdamse Courant*, 29 (8 March 1777), 5. *Rotterdamse Courant*, 32 & 33 (15 & 18 March 1777), 6. *Amsterdamse Courant*, 42 (8 April 1777). See [Rasch 2015](#), p. 7, 15, 33, 42–3.

¹³⁴ See Annex 1, item [114](#). NB: Panerai includes the mandolin in his print *Principi di Musica. Teorico-Pratici* (1770), Florence, on p. 7 ("Scala per il Violino, e Mandolino").

shows a more substantial sonata.¹³⁵ Interesting about these two prints is that they mark the transition from the solo sonata to a written keyboard part.¹³⁶ The prints are also both dedicated to noblewomen in Florence.¹³⁷ It can be presumed that there was an active interest in the mandolin in these circles and that this triggered the output for mandolin by Pagani. This is another confirmation of the amateur context as well as education of noble (wo)men. Though printing mandolin music was short-lived in Florence, it is proof that even in Italy people were finding a market for it. Both prints mention the mandolin first and violin as an alternative. Although the music is not very idiomatic, both sonatas are suitable for mandolin and do not show violin-specific techniques. Most likely the inclusion of the violin was again commercially motivated, as often in upcoming mandolin printing centres.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [114](#), [120](#).

London: post 1750

One of the more interesting mysteries still to unravel is the story of the mandolin in England. Only a few sources have been found while London was a major music printing centre in the 18th century. Besides the known sources offered by Paul Sparks in his PhD and his subsequent publication with James Tyler (*The Early Mandolin*),¹³⁸ he also recently added some more sources in an article in *Early Music*.¹³⁹ This paper adds a few additional sources to that list.

Foremost, there are seven prints linked to the English guittar. The first two prints are published by John Walsh (*Forty select Duets, Ariettas and Minuets*, 1757)¹⁴⁰ and by James Oswald (*Eighteen divertimento's*, 1757).¹⁴¹ Both were prob-

¹³⁵ For more information, especially about Bolaffi, check my blog post about its discovery, see [Van Tichelen 14/07/2018](#) and Annex 1, item [120](#).

¹³⁶ For information about the suggestion that in prior mandolin sonatas bass parts were usually played on a viola, cello, violin or mandolin, see [footnote 28](#).

¹³⁷ Panerai: “Dedicata | Alla Nobil Donna La Signora | Teresa Lorenzani | Nata Medici | Dilettante”. Bolaffi: “Dedicate | Al Merito delle Sige Dame Fiorentine | Dilettanti di Musica”. Both taken from the title pages, see Annex 1, items [114](#), [120](#).

¹³⁸ See [Sparks 1989](#) and [Tyler & Sparks 1989](#).

¹³⁹ See [Sparks 2018](#).

¹⁴⁰ See [Van Tichelen 14/06/2018](#) about the discovery of the John Walsh print. Thanks to the British Library I have also been able to provide a modern edition of this volume. See Annex 1, item [11](#).

¹⁴¹ See [Goodin 2003](#), and Annex 1, item [12](#). The advert in the *London Chronicle* (21–3 June, p. 600) specifies that Oswald also sells “the best Guittars or Mandelins, carefully

ably originally meant for the English guittar,¹⁴² but the mandolin (slightly misspelled as “mandelin”) is mentioned as an alternative on the title page of both prints (besides cittern, flute and horn in the case of Walsh). The next print is *Miss Mayer* (1759) by Lapis and contains songs with guittar accompaniment with flute and mandolin as alternatives.¹⁴³ The next print of interest is by Giovanni Battista Gervasio, a book of *Airs* (1768?), for mandolin with other instruments (guittar, violin or flute) as alternatives.¹⁴⁴ Interestingly enough, there is a guittar book by Rudolf Straube which has music by Gervasio: *Three Sonatas for the Guittar [...] Likewise a choice Collection of the most Favourite English, Scotch and Italian Songs For one and two Guittars of different Authors* (1768). Straube, one of the major contributors to the repertory of the guittar, includes some “cantoncini” by Gervasio – songs with guittar accompaniment.¹⁴⁵ Nonnini’s *Six Italian Canzonets* (1783?) is another London print, and it is set for voice with accompaniment by

fitted, by an eminent Master; with Directions for tuning them. Likewise Strings of all Kinds, and the newest Music, both vocal and instrumental.”

¹⁴² There is only circumstantial evidence – there are no chords or other indications that might be considered idiomatic. However, there are some clues that seem to indicate the guittar was the main target of the prints. First of all, the range never goes below the lowest string of the guittar. (As counterexample, in the *Airs* mandolin/guittar print by Gervasio, originally composed for mandolin, the lower notes go beyond the range of the guittar, see Annex 1, item 46.) There is also the choice of keys: nothing is very odd for the mandolin, but the key of C major is chosen way more than usual in mandolin repertory. Furthermore, in the Walsh print the title page has “guittar” much larger than mandolins or cittars. Guittars is also the first word on the title page (though that is not always a good indication as the French mandolin prints prove).

¹⁴³ See Van Tichelen [14/06/2018](#). Though I have in the meanwhile obtained permission to publish a modern edition, this is yet to be published. See Annex 1, item 14.

¹⁴⁴ I have traced a surviving copy of this volume and have obtained permission for a modern edition. An article about this discovery including the editions will be published later. Interestingly enough, this source, combined with manuscript pieces found in Sweden (see [Van Tichelen 10/08/2014](#)) seem to suggest there might have been a second book of *Airs*. Gervasio visited England and likely followed up successful concerts by teaching and selling a print, similar to what he seems to have done in France and the Netherlands (though it’s not yet proven beyond doubt he was involved in the Colizzi prints, see chapter [‘The Hague: 1770s’](#)). See also [footnote 145](#) for the Straube 1768 print containing songs by Gervasio. See Annex 1, item 46, 51.

¹⁴⁵ See Annex 1, item 51. [Straube 1768](#), p. 43–4. (Cantoncina “Cosi tiranna” & Cantoncina “Signorine Zitelline vivolete maritar”). As these are so close in style, even in accompaniment, there can be little doubt they were originally written by Gervasio for mandolin and adapted by Straube.

harpsichord, and alternatively accompaniment for English guittar, harp or mandolin (and bass).¹⁴⁶ Another print from the late period in London is the volume by Cesare Mussolini, the *Six Songs and Minuets* (1790?) for guittar or mandolin with the accompaniment of harpsichord and/or violin.¹⁴⁷

There are only three English mandolin-related prints without a link to the guittar, and three adaptations. The first is entitled *Six Easy Evening Entertainments* (1765?) for violins/mandolins with bass by Giovanni Gualdo.¹⁴⁸ The next two mandolin-related prints without guittar link were composed “by an African” (Sancho?) for violin, mandolin or flute with harpsichord: *Minuets Cotillons & Country Dances* (1767) and *Minuets &c &c* (1767?).¹⁴⁹ There is also a possibility that Gervasio printed his *Sei Duetti* (1776?) in London.¹⁵⁰ Next we have to consider the only Paris mandolin method to be translated in English, Leone’s *A Complete Introduction to the Art of playing the Mandoline* (1785).¹⁵¹ There are also two adaptations of mandolin music. First Stabilini’s harpsichord and violin arrangement of his *Favourite Minuet* for mandolin (ed. by Domenico Corri, 1785?).¹⁵² And last but not least, Bortolazzi moved back to England before emigrating to Brazil.¹⁵³ He printed a keyboard adaptation of his mandolin and guitar *Favorite Waltzes & Trios* (1807–1811), claimed to have been performed before the royal family.¹⁵⁴

¹⁴⁶ It was also advertised in Paris, but the only preserved volume in fact is a London print but with a Paris distributor (Leduc) pasted over the bottom of the title page. Interestingly enough the advertisement has a different distributor: *Journal de Paris*, 4/12/1783, p. 1389 (“chez M. de Roulede”). There are a lot of references to Nonnini performing as a singer in the same journal.

See Annex 1, item [109](#). The accompaniment does not always fit the guittar very well as it goes below the range.

¹⁴⁷ See Annex 1, item [113](#).

¹⁴⁸ Dating after library catalog GB-Lbl. See Annex 1, item [28](#).

¹⁴⁹ See Annex 1, items [42](#), [43](#). Likely originally for violin.

¹⁵⁰ See Gervasio in chapter [‘Vienna: 1800–1820’](#) as it seems currently presumed printed in Vienna. I only found references in Longman & Broderip catalogues and the setting of the print bears resemblances to Longman & Broderip prints. As there is probably more need of further study to conclude this, I have held the Gervasio duets located in Vienna. See [footnote 177](#) & Annex 1, item [100](#).

¹⁵¹ As any translation or reprint, this source was not counted, as only original prints were counted. See Annex 1, item [45](#).

¹⁵² See title page of Stabilini, Annex 1, item [112](#).

¹⁵³ See [Budasz 2015](#).

¹⁵⁴ See title page of Bortolazzi, Annex 1, item [135](#).

Clearly, the English prints tell a different story than the continental sources. The violin is mentioned but much less. There is however a high number of interactions with the guitar. From around 1790 on there are also some adaptations to keyboard who seem to indicate a decline of interest in the mandolin. There is also a difference in style: most continental sources are in the modern Italian style. In England, the music in the mandolin-related prints shows a prominence of folk dances, quite different from the ‘Italian-inspired’ mandolin duets and sonatas on the continent.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [11](#), [12](#), [14](#), [28](#), [42](#), [45](#), [46](#), [51](#), [64](#), [109](#), [112](#), [113](#), [135](#).

Leipzig: 1800s

From 1800 onwards, some new mandolin-related printing centres emerged or rose to fame in Germany and Austria. The only German one that favours the mandolin occasionally is Leipzig.¹⁵⁵ Bortolazzi published some music (opus 8, *VI Variations sur l'air Nel cor più non mi sento*¹⁵⁶ & opus 9, *Sonate pour le Piano-Forte avec accompagnement d'une Mandoline ou Violon*,¹⁵⁷ both printed 1804), as well as his method *Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen* with Breitkopf & Härtel (also 1804)¹⁵⁸ after his prints in Vienna and before his *XII Favorite Waltzes & Trios* print in London (1807–1811). Bortolazzi proclaimed his love of the Cremonese type¹⁵⁹ though his method and the rest of his music, of course, can equally be played on the Neapolitan type (or even the Milanese mandolin).

¹⁵⁵ Through looking for preserved sources, as well as from the secondary sources (such as a collective catalog like [Whistling 1817](#), or advertisements in Austrian or German papers), we are aware of most of the output in Germany and Austria. Unfortunately, it seems the only publishing house in Leipzig to favor the mandolin was Breitkopf & Härtel. The only other German based print is a Simrock reprint of Bortolazzi's opus 16 (wrongly reprinted as opus 10, 1807?, see Annex 1, item [129](#)). Vienna is a case on its own and will be discussed in a separate chapter ‘[Vienna: 1800 to 1820](#)’. Simrock and some other German printers also (re)printed some of Bortolazzi's non-mandolin works.

¹⁵⁶ See Annex 1, item [131](#).

¹⁵⁷ See Annex 1, item [132](#).

¹⁵⁸ See Annex 1, item [134](#).

¹⁵⁹ [Bortolazzi 1804](#), p. 3 (and especially footnote **).

Breitkopf & Härtel also had some further mandolin-related prints. Mozart's *Don Giovanni* (1787) was published in 1801.¹⁶⁰ The 1799 edition of Mozart's songs with keyboard accompaniment also holds one of his mandolin songs.¹⁶¹

An interesting observation can be made in Bortolazzi's opus 8: whilst it mentions mandolin and violin alike on the title page "Mandoline ou Violon", the part itself only lists "Mandolino" and has no articulations for bowing. This fits quite well with a printing centre which publishes its first mandolin music (see also Lyon, Paris, The Hague etc). The alternative instrumentation of the violin is put in to increase the potential market.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [124](#), [126](#), [131](#), [132](#), [134](#).

Lisbon: 1790s

Through some secondary sources so far ignored, I was able to trace several mandolin-related prints originating in Lisbon. No less than five prints are advertised in the *Gazeta de Lisboa*. The first advertisements mention João da Mata de Freitas as the composer of a *Sonata nova para o Mandolino* (1793),¹⁶² followed by a *Sonata de dous mandolinos* (1793).¹⁶³ Marcos Antonio [da Fonseca Portugal], contributed in the same year with *Perdoar com condições* (1793), with an accompaniment for two mandolins.¹⁶⁴

¹⁶⁰ See Annex 1, item [126](#). Mozart 1801, p. 319–21, aria "Deh, vieni alla finestra" (KV 527).

¹⁶¹ See Annex 1, item [124](#). Mozart 1799, p. 96, song "Die Zufriedenheit" (KV 349) in adapted keyboard version.

¹⁶² *Gazeta de Lisboa*, 2/3/1793, 2nd supplement, p. 4: "Na Real Fabrica, e Impresão de Musica no largo de Jesus se estampou ultimamente huma *Sonata nova para o Mandolino*, composta por João da Mata de Freitas." See Annex 1, item [115](#) (lost).

¹⁶³ *Gazeta de Lisboa*, 16/3/1793, 2nd supplement, p. 4: "Na Cidade do Porto, em casa de Trausehe e Companhia, Negociantes Alemães, na rua das Flores, se acha huma *Sonata de dous Mandolinos* para o uso de S. A. R. a Senhora D. Carlota Joaquina, Princesa do Brazil, composta por João da Mata de Freitas." See Annex 1, item [116](#) (lost).

¹⁶⁴ *Gazeta de Lisboa*, 31/8/1793, 2nd supplement, p. 4: "Na Real Fabricana Impresão de Musica no largo de Jesus se continúa a assignatura para o Jornal de Modinhas; e fahirão á luz os Numeros 1., 2., 3. e 4.: o Numero 2 se intitula a *Doce união de Amor*; e o Numero 4, *Perdoar com condições*, ambas com acompanhamento separado de dous mandolinos, compostas por Marcos Antonio. Quem quizer mandar abrir ou eslampar Musica, Mappas de Geografia, Cartas maritimas, ou outras quaesquer Estampas; pode fallar com o Mestre da dita Fabrica." See Annex 1, item [117](#).

Not long afterwards, another two prints appeared: *Duetto a dous mandolinos ou violinos tirado das obras de Pleyel* (1794) by José Forlivesi¹⁶⁵ and *Variações de Marlborough para Mandolino ou Flauta* (1794) by Marchal.¹⁶⁶ It is not entirely unexpected as there are several manuscripts with mandolin music linked to the Portuguese royal court.¹⁶⁷

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [117](#), [119](#), lost: [115](#), [116](#), [118](#).

Vienna: 1800 to 1820

Paris left aside, Vienna is the most industrious printing centre for mandolin music (active in the early 19th century).¹⁶⁸ No less than 18 prints were published, mostly for mandolin and guitar. Some are also for keyboard with the accompaniment of a mandolin, a genre which reappeared after its first and short manifestation in Florence in the 1790s,¹⁶⁹ and to which the *Grande Sonata* (1810) by Johann Nepomuk Hummel¹⁷⁰ and the *Sonata* (op. 3, 1813) by Vincent Neuling contributed.¹⁷¹ (Bortolazzi's keyboard sonata op. 9 though probably originating from Vienna was printed in Leipzig.¹⁷²) Sonatas like these are more commonly

¹⁶⁵ *Gazeta de Lisboa*, 27/9/1794, 2nd supplement, p. 2: “Duetto a dous Mandolinos, ou Violinos, tirado das obras de Pleyel, e huma Aria intitulada Amor Timido, com acompanhamento de Viola, ou Cravo, composta por José Forlivesi; e a Moda nova de Hei de amar, com acampanhamento de Viola, e Cravo, do mesmo Author : achão-se em casa de Pedro Anselmo Marchal, no largo de Jesus”. See Annex 1, item [118](#) (lost).

¹⁶⁶ *Gazeta de Lisboa*, 1/11/1794, 2nd supplement, p. 2: “Aria Il mio-Ben dell’Opera de Nina cantando pelo Caporaline, com acompanhamento de Cravo, arranjado por P. A. Marchal: e las *Variações de Marlborough para Mandolino ou Flauta*, com acompanhamento de Violino e Basso, as quaes obras se achão na Real Impressão de Musica de P. A. Marchal, no largo de Jesus.” See Annex 1, item [119](#).

¹⁶⁷ For example, the pieces by Epifanio Lo Forte, such as the *Minuetti Per Due Mâdolini* (P-Ln, M.M. 4810), online <http://purl.pt/14648> (16/04/2020) (ca. 1770), the variations by Davide Perez for the royal princesses (1773), see facsimile: [Perez 1773](#), or the quartet by Totti (1793), see [Van Tichelen 17/03/2018](#).

¹⁶⁸ This is already quite clear when looking at a historical bundled catalog such as [Whistling 1817](#), p. 39, 238–40, 263–4. As this catalog bundles the contemporary output of prints for mandolin from the early 19th century, it immediately clear that The Hague and Leipzig are dwarfed by the Viennese mandolin-related prints.

¹⁶⁹ See chapter ‘[Florence: 1790s](#)’ and Annex 1, items [114](#), [120](#).

¹⁷⁰ See Annex 1, item [136](#).

¹⁷¹ See Annex 1, item [143](#).

¹⁷² See chapter ‘[Leipzig: 1800s](#)’ and Annex 1, item [132](#).

found in manuscripts, but at least there are five Firenze, Leipzig and Vienna printed keyboard sonatas with mandolin accompaniment.¹⁷³

The mandolin and guitar duet volumes are quite numerous (11) and suggest that this was a new fashion which enjoyed some popularity in Vienna. First to print in Vienna for this combination seems to have been François de Zucconi, with his *Variations* (1801).¹⁷⁴ Bortolazzi also had at least two volumes printed in Vienna: *6 Variations pour la Mandoline avec accomp. de Guittarre sur une pièce tirée du Ballet Alcina* (1802) and his *Variations opus 16* (1803), before choosing Breitkopf & Härtel in Leipzig.¹⁷⁵ Leonhard von Call contributed four prints: *Variations opus 8* (1803), *Variations sur l'Air qui dove vide Laura* (1804–5), *Sonate Concertante opus 108* (1811) and *Variations opus 111* (1812).¹⁷⁶ Charles baron d'Aichelbourg (Karl Stefan Freiherr zu Aichelburg) also provided plenty of volumes: *Pot-Pourri concertante opus 1*, *Variations Concertante opus 2*, *Notturmo Concertante opus 3* and *Variations concertante sur la theme favorit de l'Opera Dite Schweizer Familie opus 4* (all 1812).¹⁷⁷ The guitar part is often limited to easy accompaniment, but in the case of Zucconi and Aichelbourg, the guitar part is often more intricate.

A special case of mandolin prints in Vienna is the *Notturmo* (1799) for mandolin with strings and horns by Leopold Neuhauser, which seems lost.¹⁷⁸ Though there is some Viennese music where the mandolin participates in a large ensemble in manuscript, this is the only known Viennese print for larger instrumentation than the mandolin-guitar or mandolin-keyboard duets.

¹⁷³ The manuscript sources are outside the scope of this paper, but I can announce I will publish a blog article on some early 19th century mandolin keyboard sonatas I discovered.

¹⁷⁴ See my blog post which includes a modern edition of this previously thought lost volume: [Van Tichelen 21/06/2018](#) and Annex 1, item [125](#).

¹⁷⁵ See Annex 1, item [129](#), lost: [127](#). The opus 16 volume was reprinted by Simrock in Bonn (1807?) with a wrong opus number (10 instead of 16). There is also a manuscript that contains a copy of a print which seems to have been from Bortolazzi (or von Call), see Annex 1, item [128](#).

¹⁷⁶ See Annex 1, items [130](#), [133](#), [137](#), [138](#).

¹⁷⁷ Andreas Grün's research on these prints links the pieces with the famous guitar virtuoso Mauro Giuliani. Grün managed to find opus 2 to 4 in full. I have been able to retrieve opus 1 but have yet to publish about this volume on my blog. For Grün's research see [Grün 2006](#). See Annex 1, items [139](#), [140](#), [141](#), [142](#).

¹⁷⁸ See Annex 1, item [123](#) (lost). Mentioned in [Gerber 1813](#), p. 575. Also mentioned in [Traeg 1799](#), p. 33. For me it remains in doubt whether this really was a print, or rather just available in manuscript copy. But as it is currently listed by some sources as a print, it has been taken up in this paper.

There are also some mandolin duets printed in Vienna. The first is by Gervasio, *Sei duetti* (1776?) but it can be questioned whether it was printed in Vienna.¹⁷⁹ The prints by Giovanni Hoffman, two *Duetti* (1799), form a special case as these are for the Milanese mandolin.¹⁸⁰ It seems that the Neapolitan mandolin did not entirely overshadow the Milanese mandolin everywhere, and some manuscripts from Vienna are backing this up. Some other sources also seem to confirm this, even Mozart's *Don Giovanni* aria "Deh, vieni alla finestra" might have been indicated for the Milanese type.¹⁸¹

We can conclude from these sources that Vienna was a major centre of mandolin music publishing and that chamber music of mandolin with guitar or piano became an established genre. Unfortunately, the interest in the mandolin declined rather fast, as from 1813 onwards no new mandolin-related prints emerge. Most likely the instrument went out of fashion as in many other places at that time.

Relevant sources (based on date/place) by item number in Annex 1: [100](#), [121](#), [125](#), [128](#), [129](#), [130](#), [133](#), [136](#), [137](#), [138](#), [139](#), [140](#), [141](#), [142](#), [143](#), lost: [122](#), [123](#), [127](#).

¹⁷⁹ See Annex 1, item [100](#). I put the currently often used estimated date (1785 – see Tyler & Sparks 1989, p. 157) in doubt. I found a reference in [Giordani 1776](#), p. 117, in a catalogue of Longman & Broderip with „Duets for Violins or Mandolins [...] Cauciello Op. 2, & 3 Mandolins ea [...] Gervasio Op. 5 Mandolins“ & [Schwindl 1780](#), violin part p. 14, in a catalogue of Longman & Broderip with „Duets for Violins or Mandolins [...] Cauciello Op. 2, & 3 Mandolins ea [...] Gervasio Op. 5 Mandolins“. So far, the print was always listed as Viennese. The Longman & Broderip catalogues make it less likely to me, especially as the print bears some resemblances to other Longman & Borderip prints.

¹⁸⁰ See Annex 1, items [121](#), lost: item [122](#).

¹⁸¹ The idiomatic writing for the Milanese mandolin is quite clear as each phrase in the beginning bars starts exactly on an open string, and the fingering stays almost the same for each phrase, just switching from string to string. You can also play the whole tune without changing to a higher position, whilst on Neapolitan mandolin you need to move up to third position very early on, which is rather uncommon in the 18th century (apart from some pieces by Leone). Though probably created for Milanese mandolin, it is quite likely the piece was already performed on Neapolitan (and/or Cremonese) mandolin in the 18th century because of the interchange between the two types. NB: By linking this famous aria to the Milanese type, I do not make statements about a specific mandolin type used in the other mandolin pieces within the Austrian empire. NB2: I was not the first or only scholar to notice this, though it does not seem mentioned in most mandolin history articles and books.

Conclusions

The fact that mandolin manuscripts only very seldomly enter alternatives might be for the obvious reason that they were usually written for a specific occasion or ensemble. In such circumstances, there is usually no need to provide alternative instrumentation. In the case of mandolin-related prints, however, commercial motives are clearly an important reason for mentioning other instruments. Several prints were likely originally either written for the mandolin or another instrument, yet they mention other instruments on title pages and/or advertisements. Commercial aspects are universal through all printing centres with output for mandolin from the 17th until early 19th century. This makes it more difficult to draw conclusions about (in)tolerance towards other instruments. Still, some composers and editors took the effort to create or adapt the printed music to make it a better fit for more than one instrument. This is a big argument in favour of interchange. Even if this was commercially inspired, it is still a big step towards an acceptance of the printed music in another instrument's repertory.

The most interesting cases of this phenomenon can be seen with the violin in continental Europe (especially France during the 1760s and 70s) and the English guittar in England. For most other instrumental settings there are not enough sources to draw decisive conclusions (though the flute and pardessus have a plausible case). The mandolin methods also seem to reinforce the relationship with the violin.

There might be some specialization – or 'intolerance' – assumed in the case of the prints intended solely for mandolin. It started around 1767, with the publication of several mandolin methods in Paris. This was soon followed by mandolin-specific music prints. But by large those do not seem to prove 'intolerance', in fact, they suggest a maturity of mandolin printing rather than intolerance. Mandolin related prints mentioning other instruments continued, even by people also printing mandolin-specific volumes. Similarly, we need to consider that only Paris achieved a considerable amount of mandolin-only prints. Other centres such as London, Leipzig, Vienna, Lisbon and Florence fell short. Any possible intolerance is hence short-lived and cannot be extrapolated. It seems that the 'appetite' towards new Italian vocal and instrumental music on the European continent overcame any possible intolerance. The tolerance and intolerance towards Italian instrumental music was very tightly linked with mandolin and violin alike. Besides the violin, there are some plausible cases for the flute

and pardessus. In contrast, in England, the closest link is not with the violin but with the English guittar, without the association of a new Italian style of music.

Though there is a case of adaptation of vocal parts for mandolin, it only goes one-way and cannot be interpreted as a real interaction. It cannot be denied though, that the voice is important in mandolin-related prints until the early 19th century. Examples are the mandolin arias, the 'airs choisis' prints, but also lots of instrumental music inspired by vocal originals, from variation sequences to sonatas and duets. Other instruments seem to lack a significant number of sources to be claiming an active interchange and tolerance in both directions. In short, the cases of tolerance and interchange with the violin and English guittar appears genuine, and plausible for flute and pardessus. Hopefully, awareness of the context and complexity of the situation, as explained in this paper, will help musicians and scholars to judge to what extent tolerance can be assumed for individual pieces.

Annex 1 Primary sources: Mandolin related music prints prior to 1850

Legend

Dotted underline: no preserved copy found so far (based on secondary sources)

Bold instrument name: print targets mandolin solely

Gray encased: surviving copy found recently; research ongoing and/or publication pending

Remarks

Not all of the surviving copies mentioned in case of multiple surviving copies were checked in person. Sometimes these extra copies were listed based on reference works such as RISM or online catalogues. Alas, not all catalogues were recently updated, available online or perfect, and even such musicological reference works as RISM contain a few mistakes (quite a few in case of the mandolin). It has also been my experience that items sometimes move, and libraries sometimes close and their content sold. Hopefully maintaining this list might move towards an online reference repertorium. I welcome corrections to the list which can be sent through the contact form on my blog (where I propose to maintain the first online version).¹⁸²

Items not preserved were put in based on secondary sources – usually advertisements. Dating of all items is based on secondary sources such as advertisements or catalogues; if no secondary sources provide dating estimations in literature or library catalogues are used (marking the uncertainty with question marks).¹⁸³

The only item not included which could be (at least partially) seen as a mandolin-related print is the bundle of duets and sonatas by Palesi.¹⁸⁴

¹⁸² <http://www.vantichelen.name> – I plan to move this specific effort to a dedicated website later, separate from my research blog articles. I also promise to add all references on which the dating is based, for which there was not enough space and time in order to publish this article.

¹⁸³ Dating is often based on my own research, crosschecked with reference works and the excellent work by Didier Le Roux ([Le Roux s.d.](#)).

¹⁸⁴ See [Van Tichelen 16/04/2019](#). There are some indications that this bundle was in preparation for a print. But as only the title and dedication pages are in print, and all music is in manuscript, it was excluded.

Mandolin-related prints

<u>Nr</u>	<u>Place</u>	<u>Date</u>	<u>Composer, editor</u>	<u>Title</u>	<u>Preservation sigla</u>	<u>Instrumentation</u>
1.	Paris	1578	Brunet	<i>Tablature de mandore</i>	∟	“mandore”
2.	Paris	1585	Le Roy	<i>L'Instruction pour la mandore</i>	∟	“mandore”
3.	Paris	1629	Chancy	<i>Tablature de mandore</i> (RISM A/I C 1841)	F-Pn	“mandore”
4.	Rome	1677	Cantarelli ed Ricci	<i>Sonate nuove di mandola con una ghirlanda di varie villanelle raccolte</i> (RISM BVI ² II: 702)	D-Bim F-Pn GB-Lbl	“mandola”
5.	Milan	1681	Motta	<i>Armonia capricciosa di sonate musicali da camera, con alcune ariette per balli allo stile francese. Opera prima.</i> (RISM A/I M 3828)	I-Bc	No specific instrument listed (mentioned on title page and elsewhere are “chitarra spagnuola, liuto, violino, violone, mandolino di quattro, ò cinque, ò sei corde”)
6.	Rome	ca. 1720 ?	Boni	<i>Divertimenti per camera</i> (RISM A/I B 3490; BB 3490)	I-Bc US- LAKool e US- PHu US- PRV	“a violino, violone, cimbalò, flauto, e mandola”
7.	Londra	ca. 1730 ?	de Fesch	<i>XX Canzonette</i> (RISM A/I F 548)	B-Bc GB-Lbl US-AA US-Wc	“a Voce Sola di Soprano, Col Basso Continuo da potersi suonare Con Violino, Flauto Trav. ^{ra} è Mandolino”
8.	Rome	ca. 1730 ? (repr Paris 1750)	Valentine	<i>Sonate</i> (RISM A/I V 81)	B-Bc F- Pn GB- Lbl I- Pac I- Rsc NL- DHnmi	“Per il Flauto traversiero, col Basso Che possono servire per violino, mandola, et oboé”
9.	Florence	1744	Capponi	<i>Sonate da Camera per vari strumenti</i> (RISM A/I C 924)	A-Wgm D-BNsa GB-Lbl I-Fc US-Wc	“vari strumenti” but inner frontispiece has a picture containing Milanese mandolin, violin, flute, cello and someone singing

10	Paris	1754 –5	Anonymous (Sodi?) ¹⁸⁵	<i>Le prix des talens</i>	F-Pn	“prélude de mandoline”
11	London	1757	Walsh	<i>Forty select Duets, Ariettas and Minuets</i>	GB-Lbl	“for two guitars, mandelins [sic] or cittars [...] These Airs are also proper for two German Flutes or French Horns”
12	London	1757	Oswald	<i>Eighteen divertimento’s</i>	GB-Lbl GB-Ob GB-P US-IO	“for two Guitars or two Mandelins [sic]”
13	Paris	1758 ?	Merchi	<i>Sei duetti [...] opera II.</i> (RISM A/I M 2283)	F-Pn	“à deux violini, ô pardessus de viole” but later printing catalogues list the print as mandolin or violin duets
14	London	1759	Lapis	<i>Miss Mayer. A new Guittar book in 4 Parts Viz Italian, French, English Airs, and Duets</i> (RISM A/I L 667)	GB-Lbl	“Guittar book [...] for Voice accompanied with the Guittar and a Thorough Bass for the Harpsichord [...] These Airs & Duets may be play’d on the German Flute and Mandolin”
15	Lyon	1761 (repr. Paris 1779)	Leone	<i>30 variations en dispute</i> [no opus number, reprint 1779 “Oeuvre.4”]	L	“à deux Violons, qui peuvent se jouer sur le Pardessus, la Mandoline et la Harpe.”
16	Paris	1762 (repr 1764, 1774 –5)	Leone	<i>Duo</i> [sic, no opus number, possible reprint 1774–5 has “Opera 3” but likely opus numbering specific to the re-edition] (RISM A/I L 1978, RISM A/I L 1979)	F-Pn I-Nc	“pour deux Violons Qui peuvent se jouer sur la Mandoline et sur le par-Dessus”
17	Paris	1762	Prota, Eterardi, Cornielli, Cantone ed.	<i>Les petites récréations de la campagne 1.^{er} livre Contenant VIII Duetti</i>	Blog publication	“à deux Violini o Mandolini”

¹⁸⁵ Sodi is not mentioned in any source linked to this performance, but it’s an educated guess as he was working regularly at the Comédie Italienne and had written a parody and ballet in 1753, see [footnote 20](#).

Mandolin-related prints

			by Anony- mous		plan	
18	Paris	1763	Anonymous	<i>Les petites récréations de la campagne 2</i>	/	No advertise- ments found, likely same as vol 1. & 2 (2 vio- lins, (pardessus), or mandolins)
19	Paris	1761 —4	Merchi	<i>Sei trio [...] Opera IX</i> [first title page mentions “ <i>Opera V</i> ”, but later title page seems to have the correct one] (RISM A/I M 2286)	GB-Lbl S-Skma S-Vil	“A Due Violini e Basso” alter- native title page “A Due Violini e Basso ò Due Mandolini”
20	Paris	1764	Denis	<i>Six duos</i>	US-NH	“pour deux mandolines Qu’on peut exé- cuté avec le Vio- lon ou par des- sus de Viole Et les deux derniers [sonates] sur la Vielle et Mu- sette”
21	Paris	1764	Maio, Bar- bella, Giuli- ano, Hasse, Gaetano, ed. by Anony- mous	<i>Les petites récréations de la cam- pagne III^e livre. Contenant VI Duetti</i>	US-BE	“a 2 Violons Pardessus ou Mandolines [...] On peut les exé- cutter sur la Flutte [...]”
22	Paris	1765	Scirola, Rag- iola, Mancin- elli, Barbella, Eterardi, Con- forto, ed. by Anonymous	<i>Les petites récréations de la cam- pagne IV^e livre. Contenant VI Duetti</i>	F-Pn	“a 2 Violons Pardessus ou Mandolines [...] On peut les exé- cutter sur la Flutte [...]”
23	Paris	1765	Denis	<i>Six sonates</i> (RISM A/I DD 1646a)	F-Pn	“pour mando- line et basse On peut les executer sur le Clavecin et ne sont point difficiles sur le Violon”
24	Paris	ca. 1765 ?	Cifolelli	<i>Méthode</i> (This is a questiona- ble source, as it is entered only from quite late second- ary sources. Might be the re- sult of confusion with one of the preserved mandolin methods.)	/	“ mandoline ”
25	Paris	1765 (repr. 1766)	Fouquet (Fouchetti)	<i>Six Duos</i> [no opus number]	/	“pour 2 mando- lines, 2 violons ou 2 pardessus de violes”.

26	Paris	1765	Anonymous	<i>Le Festin de l'Amour</i>	F-Pc ¹⁸⁶	“à 4 parties, voix seule, harpe, guitare, mandoline, violons, ou clavecin et basse”
27	Paris	1765	Anonymous	<i>Les Projets de l'Amour</i>	/.	“avec les mêmes accompagnemens?” (as the <i>Festin de l'Amour</i> , hence “à 4 parties, voix seule, harpe, guitare, mandoline, violons, ou clavecin et basse?”)
28	London	1765 ?	Gualdo	<i>Six Easy Evening Entertainments</i> (RISM A/I G 4788)	GB-Ckc	“two Mandolins or two Violins with a Thoroug Bass for the Harpsichord or Violoncello”
29	Paris	ca. 1760 –70?	Déduit	<i>Couplets à une dame très aimable</i>	F-LA	“avec accompagnement de Mandoline our de Violon pizzicato”
30	Paris	1766	Merchi	<i>Six Duos</i> (Likely Sei Duetti originally as the Merchi's normally used Italian titles but the advertisement has a French title)	/.	“à deux Mandolines ou Violons ou Par-dessus de viole”.
31	Paris	1766	Anonymous	<i>Les petites récréations de la campagne. V^e livre</i>	/.	No advertisements found, likely same as vol 3 & 4 (a. 2 violins, pardessus, or mandolins, flute(s)).
32	Lyon	1766 (repr Paris 1767 –8)	Veginy	<i>Sei duetti notturni</i> (RISM A/I V 1091; VV 1091)	F-Pn GB-Ckc GB-Lbl	“Flauto traverso e Mandolino o due Violini o pardessus di Viola”
33	Paris	1767 (2nd edition 1768)	Leone	<i>Six sonates</i> [without opus number, not reprinted in the 1770s; to clarify this is best referred to as Leone sonatas volume 1, not via	F-Pn 2 nd edition 1768; Blog	“de Mandoline et Basse Arrangées au mieux pour le Violon” (1767) “de Man-

¹⁸⁶ Though I have traced an existing copy of *Le Festin de l'Amour*, and have requested a reproduction, at the date of publication I have yet to receive a reproduction to study.

Mandolin-related prints

				opus numbers] (RISM A/I L 1977)	publi- cation plan	doline et Basse Marquées des signes suivant la Nouvelle Methode” (2 nd edition 1768)
34	Paris	1767 (repr. 1769 ?)	Dingli ed Denis	<i>Sei sonate</i> (RISM A/I D 3113)	F-Pn	“per Due Vio- lini, ò Mandoli- ni, ò Altri Istromenti”
35	Paris	1767	Gervasio	<i>Méthode très facile Pour ap- prendre à jouer de la Mandoline à quatre cordes Instrument fait pour les dames</i> (RISM A/I G 1678)	US-Wc	“Mandoline”
36	Paris	1767	Anonymous	<i>Les petites récréations de la cam- pagne. VI. livre</i>	/.	“a. 2. Violons Pardessus ou Mandolines”. (flute(s)?)
37	Paris	1767	Miroglio	<i>7. Suite des Amusemens des Dames. Duo [...] Oeuvre II.</i>	/.	“pour 2. Vio- lons, Mando- lines ou Par-des- sus de viole.”
38	Paris	1767	Mr ***	<i>Huitième Suite des Amusemens des Dames. Petits airs en duo</i> [Announced for blog publi- cations: edition]	US- WGw	“pour deux Vio- lons, Mando- lines, ou Pardes- sus de Violes”
39	Paris	1767	Canabich	<i>6. Sonate en duo</i>	/.	“pour 2. Violons, 2. Par-dessus, 2. Flûtes ou 2 Mandolines”.
40	Paris	1767	Ruge	<i>Duetti</i>	F-TLm	“due flauti traversi, o due mandolini, o vi- olini” but inner title page reads: “due flauti traversi, o due mandolini, o vi- olin e alto di vi- ola”
41	Paris	1767 -8	Gaëtan	<i>Recueil de menuets</i>	/.	“à deux Man- dolines”.
42	Londo	1767	Anonymous “composed	<i>Minuets Cotillons & Country Dances</i> ¹⁸⁷	GB-Lbl	“for the Violin, Mandolin, Ger-

¹⁸⁷ Dating of this and the next volume “by an African” is based on the indications from the library (GB-Lbl) who claim Ignatius Sancho is the composer and that he paid for in 1767 to have the first volume to be printed. See <https://www.bl.uk/collection-items/minuets-cotillons-and-country-dances-by-ignatius-sancho> (09/04/2020)

			by an African” Sancho?			man Flute & Harpsichord”
43	London	1767	Anonymous “compos’d by an African” Sancho?	<i>Minuets &c &c [...] Book 2^d</i>	GB-Lbl	“for the Violin Mandolin German Flute and Harpsichord”
44	Paris	1768 (repr 1788)	Denis	<i>Méthode Pour apprendre à Jouer la Mandoline Sans Maître [vol. 1] (RISM A/I D 1645)</i>	A-Wn F-Pn GB-Lbl	“Mandoline”
45	Paris	1768 (2 nd ed. 1768, repr 1773, transl . in En. 1785)	Leone	<i>Methode Raisonnée Pour passer du Violon à la Mandoline et de l’archet a la plume ou le moyen de Jouer Sans maître en peu de temps par des Signes de Convention assortis à des exemples de Musique facile. Contenant XXIV Airs dansants [...] VI Minuets Avec accompagnement II. Duo I. Sonate [...] Et plusieurs Airs Connus Variés [1773 reprint:] Opera 1^o likely specific to re-edition] (RISM A/I L 1980, RISM A/I L 1981, RISM A/I L 1982, RISM A/I L 1983)</i>	B-Br F- Pn GB- Ob GB- Lbl NL- DHmi D-DO D-KA US-BE US-SB US-Wc English translation: B- Br GB- Lbl GB- Ob US- Wc US- NYp	“Mandoline”
46	London	? (ca. 1768)	Gervasio	<i>Airs [...] Interspersed with Songs in an Easy & Familiar Taste [...] Opera III. (RISM A/I G 1679; GG 1679)</i>	Blog publi- cation plan	“for the mandoline guitar violin or Ger: Flute”
47	Paris	1768	Anonymous	<i>Les petites récréations de la campagne. VIII^e livre</i>	/.	“a 2 Violons Pardessus ou Mandolines”. (flute(s)?)
48	Paris	1768	Anonymous	<i>Les petites récréations de la campagne. VIII^e livre</i>	/.	“a 2 Violons Pardessus ou Mandolines”. (flute(s)?)
49	Paris	1768	Anonymous	<i>Les petites récréations de la campagne. IX^e livre</i>	/.	“a 2 Violons Pardessus ou Mandolines”. (flute(s)?)
50	Paris	1768	Anonymous	<i>Les petites récréations de la campagne. X^e livre</i>	/.	“a 2 Violons Pardessus ou Mandolines”. (flute(s)?)
51	London	1768	Gervasio ed Straube	<i>Three Sonatas [...] With an Addition of two Sonatas [...] Likewise a choice Collection of the most Favourite English, Scotch and Italian Songs For one and two Guittars of different</i>	GB-Cu	[English] guitar [some songs by Gervasio likely originally for mandolin and adapted for guitar]

				<i>Authors Properly adapted for that instrument</i>		
52	Paris	1768 (repr variations 1776)	Barbella ed Leone & Leone	<i>Six sonates [...] Avec un Sujet Varié en XXIV. Manieres [no opus number for either, variations reprinted as part of variations in 1776 "Oeuvre 4"]</i>	US-SB	"[for the Barbella sonatas] A Violon et Basse [...] [for the variations] Utile pour les amateurs de la Mandoline"
53	Paris	1768	Teleschi	<i>Trois sonatines</i> (RISM A/I T 458)	GB-Lbl	"à deux Mandolines ou Violons"
54	Paris	1768	Anonymous ed Bordet	<i>Recueil d'Airs, Ariettes, Vaudevilles, Romances, Menuets, Imitation du Menuet d'Exaudet, &c. auxquels on a joint la Marche des Gardes-Francoises & des Gardes-Suisses</i>	/	"pour 2 violons, Pardessus de violes ou Mandolines"
55	Paris	1768	Mr ***	<i>Dixième Suite des Amusemens des Dames, composees de plusieurs Allemandes nouvelles & Menuets en duo</i>	/	"pour deux Violons, Par-dessus de viole ou Mandolines".
56	Paris	1768	Leone	<i>Minuets</i>	/	"pour mandoline".
57	Paris	1769	Roeser	<i>Six sonates [...] Oeuvre III</i> (RISM A/I R 1869)	F-BO F-Pn GB-Lbl S-KA US-PHu	"Deux Violons et Basse qui peuvent s'exécuter sur la mandoline"
58	Paris	1769	Mazzuchelli	<i>Un Air connu varié &c arrangé.</i>	/	"pour la Mandoline et Basse".
59	Paris	1769	Bürckhoffer	<i>Sei duetti [...] Opera V (Raccolta Dell'Harmonia Collezione Trentesima Ottava Del Magazzino Musicale) [M only]</i>	Blog publication plan	"Mandolino e Violino O due Violini"
60	Paris	1769 (repr 1788)	Denis	<i>Seconde partie de la Méthode Pour apprendre à jouer de la Mandoline Sans Maître Avec des Variations sur douze petits airs de la Comédie Italienne, et six Menuets pour danser, six Allemandes, et un Prélude d'Arpeggio sur chaque ton de Musique</i> (RISM A/I D 1645)	B-Br F-Pn GB-Lbl	"Mandoline"
61	Lyon	1769	Fantiny	<i>Six duo. [sic] [...] Op. Ia</i>	/	"pour deux Violons, Mandolines, ou Pardessus de viole"
62	Lyon	1769 (repr.	Anonymous	<i>Duo.</i>	/	"pour Violon ou Mandoline".

Pieter Van Tichelen

		Paris 1770)				
63	Paris	1769 (repr 1788)	Denis	<i>Recueil de douze petits Airs de chants connus, des plus à la mode [...] pour ceux qui voudront s'accompagner</i> (RISM A/I D 1642)	F-Pn GB- Lglen S- Skma	“avec deux dif-ferens accom-pagnemens de Mandoline”
64	London	ca. 1765 –75?	Barbella ed Leone	<i>Six duets</i> (RISM A/I B 892)	F-Pn	“for two vio-lins”
65	Paris	1762 – 1777	Riggieri	<i>Six duo [sic] [...] et six sonates [...] Oeuvre I^e</i> (RISM A/I R 1532; RR 1532)	D-B F- Pn GB- Lbl	“A Deux Man-dolines [...] Mandoline, et Basse Qu'on peut executer avec le Violon, et le Pardessus de Viole”
66	Paris	1762 – 1777	Riggieri	<i>Airs italiens chantés a la comedie italienne Menuets et Sonates en Duo [...] Oeuvre II^e</i> (RISM A/I R 1533)	F-Pn GB-Lbl	“Pour la Man-doline, Qui peu-vent s'exécuter sur le Violon, et le Pardessus de Viole”
67	Paris	1762 – 1777	Riggieri	<i>Six duo [...] Oeuvre III^e</i> (RISM A/I R 1534)	F-Pn GB-Lbl	“A Deux Man-dolines Qu'on peut executer avec deux Vio-lons ou deux Pardessus de Viole”
68	Paris	1762 – 1777	Riggieri	<i>Menuets, allemandes et petits al-LEGRO, six sonates [...] avec six sonates [...] Oeuvre IV^e</i> (RISM A/I R 1535)	F-Pn	“A Deux Man-dolines ou Violon [...] A Man-dolines ou Violon”
69	Paris	1762 – 1777	Riggieri	<i>La Fustemberg Variationi N° 10</i> (RISM A/I R 1536)	F-Pn US-Wc	[No specific instrument but “da Mr. Riggieri Maestro di Mandolino” and idiomatic for mandolin]
70	Paris	1770	Fouquet (Fouchetti)	<i>Six Duos [...] composés dans le goût Italien [...] Opera II^e</i>	/	“pour deux Vio-lons ou deux Mandolines”
71	Paris	1770	Papavoine	<i>Recueil d'airs choisis de l'Am-bigu-Comique mis en duo [...] Oeuvre V</i> (RISM A/I P 872)	Blog publi-cation plan	“Deux Violons” but advertise-ments mention “deux Violons ou Mandolines”
72	Paris	1770 (repr 1788)	Denis	<i>Second recueil De petits airs de chants les plus à la mode [...] et les Folies d'Espagne avec des</i>	F-Pn GB-	“avec accom-pagnement de Mandoline”

Mandolin-related prints

				<i>Variations faciles</i> (RISM A/I D 1643)	Lglen S-Skma	
73	Paris	1770	Cramer	<i>Petit air</i> [in <i>Journal de Musique</i> , June 1770]	See Minkoff reprint	“Mandoline ou Violon”
74	Paris	1770	Framery	<i>Romance Le tems n'est plus</i> [in <i>Journal de Musique</i> , August 1770]	See Minkoff reprint	“Mandoline”
75	Paris	1770	Cifolelli	<i>Ariette Non! Laisse-moi Lucas</i> [in <i>Journal de Musique</i> , September 1770]	See Minkoff reprint	“Mandoline” plus voice and bass parts
76	Paris	1770	Anonymous	<i>Petite pièce de Mandoline</i> [in <i>Journal de Musique</i> , November 1770]	See Minkoff reprint	“Mandoline”
77	Paris	1770 (repr 1788)	Denis	<i>Troisième recueil de petits airs de chants les plus nouveaux de la Comédie Italienne</i> (RISM A/I D 1644)	F-Pn GB-Lglen S-Skma	“avec accompagnement de Mandoline”
78	Paris	1770 (repr 1788)	Denis	<i>Quatrième Recueil de petits airs de chants de la Comédie Italienne [...] & le menuet d'Exaudet, varié sur différens tons</i>	/.	“avec accompagnemens de la Mandoline”.
79	Paris	1771	Carpentier	<i>Méthode distribuée par leçons pour apprendre en peu de temps à jouer de l'instrument appelé cytre ou guitthare allemande</i>	F-Pm F-Pn F-Psg NL-DHnmi	“cytre ou guitthare allemande” but several pieces have an additional accompaniment for “mandoline ou violon”
80	Paris	1770 -1	Fouchetti	<i>Méthode Pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à 4 et à 6 Cordes. Dans la quelle on explique les differents coups de plume nécessaires pour cet Instrument. On y a joint six Serenades et six petites Sonates</i>	B-Bc F-Pn I-Bc	“Mandoline à 4 et à 6 cordes”
81	Paris	1771	Mahoni (“dit le Berton”)	<i>Deuxième Recueil de Duo, tirés des Ariettes des Opera-comiques</i>	/.	“arranges pour deux Flûtes, ou deux Violons, deux Mandolines ou deux Pardessus”.
82	Paris	1771	Fouchetti	<i>Recueil De Jolis Airs choisis dans les Opera Comiques</i> (RISM A/I F 1546)	NL-DHnmi	“deux mandolines ou violons”
83	Paris	1771	Grétry	<i>Oeuvre V Lex: deux avares Opéra Boufon</i> (RISM A/I G 4079; GG 4079)	A-Wn B-Bc B-Br and several others	“Mandolini ad libitum”
84	Paris	1771 -2	Fridzeri	<i>6. Sonates</i>	/.	“pour mandoline”.

85	Paris	1772	Mahoni ("dit le Berton")	<i>Troisième Recueil de Duo tiré des Ariettes des Opéra-Comiques</i>	L.	"arrangées pour deux Violons, deux Mandolines, ou deux Par-dessus."
86	Paris	1772	Corrette	<i>Nouvelle Méthode Pour apprendre à Jouer en très peu de tems la Madôline [sic] ou les principes sont démontrés si clairement, que ceux qui Jouent du Violon peuvent apprendre deux mêmes [...] avec des Preludes, Menuets, Allemandes, Marches et Sonates, avec la Basse, pour ces deux Instruments [also includes Cittern tutor]</i>	F-Pn	"Madôline" [sic]
87	Paris	1772 -3	Barbella ed Verdone	<i>Six Duos</i> (RISM A/I B 884)	F-Pn [M1&2 only] US-Wc	"deux Violons ou deux Mandolines Avec une Basse ad Libitum [...] mais il faudra executer la Basse sur un Alto"
88	Paris	1773 (repr 1788)	Denis	<i>Troisième Et dernière Partie de la Méthode Pour apprendre à Jouer de la Mandoline Sans Maître, Contenant la manière facile de S'accompagner Soimême en Chantant et de broder Les passages d'un Air. De plus le cinquième Recueil de petits airs de la Comédie Italienne avec l'accompag. de Mandoline, Et d'autres Airs avec des Variations</i> (RISM A/I D 1645)	A-Wn B-Br	"Mandoline [...] à deux Mandolines"
89	Paris	1773	Corrette	<i>XXIV Concerto comique contenant La Marche de Huron avec Les Ariettes Comme L'Amour Soyons Enfans, On dit qu'a 15 ans, on plaît, on aime, on se mair</i>	GB-Lbl	"pour les Violons, flutes, Haut-bois, pardessus, Mandolines, Alto, avec la Basse Obligée pour le Clavecin"
90	Paris	1773	Denis	<i>Les IV. Saisons Européennes. Premier recueil. Contenant les meilleurs morceaux de Chant, avec leurs accompagnements qui ont été donnés l'année dernière sur les Théâtres d'Italie, d'Allemagne, d'Angleterre & de Paris, & notamment sur le Théâtre de la Comédie Italienne.</i>	L.	"avec des parties l'accompagnement faits pour les différents instrumens, comme Harpe, Guitarre, Mandoline, Violon et Flute."

91	Paris	1774	Denis	<i>Les IV Saisons Européennes Second recueil Contenant les meilleurs morceaux de Chant, avec leur accompagnements qui ont été donnés l'année dernière sur les Théâtres d'Italie, d'Alle- magne, d'Angleterre & de Paris, & notamment sur le Théâtre de la Comédie Italienne</i>	B-Bc	“avec des parties l'accompagnement faits pour les differens instrumens, comme Harpe, Guitarre, Mandoline, Violon et Flute”
92	Paris	1777	Lavallière	<i>Six Sonates en duo. [...] on- zième. œuvre (original print: RISM A/I L. 1122)</i>	L.	“pour le Tambourin accompagnées d'une violine. [sic] seul [...] elles peuvent s'exécuter sur le Violon, Flûte, Hautbois, Clarinette, Pardessus de viole, Mandoline, Guitarre, & sur la Vielle & Musette?”
93	Paris	1774 –5	Leone	<i>Six sonates [...] Oeuvre II</i> [opus numbering differs from other publications is not universal; it's clearer to speak of Leone sonata volume 2. This is likely not a reprint and may be a replacement for the first volume of sonatas] (RISM A/I LL 1977a)	GB-Lbl	“Mandoline avec la Basse”
94	The Ha	1776 p ¹⁸⁸	Colizzi	<i>Concerto</i> (RISM A/I CC 3365a)	D-MÜu S-Smf	“a Violino concertante ò Mandolino Due Violini di Ripieno Violetta Due Corni ad Libitum e Basso”
95	The Ha	1776 189	Colizzi	<i>Airs Choisis Des Operas Français</i> (RISM A/I C 3369)	D-Fmi	“Pour Deux Violons ou Deux Mandolines?”
96	Paris	1776	Giuliano, ed. Raymond	<i>Sei sonate cantati per camera [...] op. 1.</i>	L.	“a violino e bassa ossia mandolino & viola?”

¹⁸⁸ Dated to 1776 similarly to item [95](#).

¹⁸⁹ See [footnote 129](#) for advert on which the date is based.

Pieter Van Tichelen

97	Lyon	1776	Cauciello	<i>Sei Duetti [...] opera II.*</i> (RISM A/I C 1536; CC 1536)	F-Pthi- bault [M1 only] D- B	“Per Due Vio- lini o vero Man- dolini”
98	Paris	1776	Mazzuchelly	<i>Recueil Des plus agreables ariettes et airs tires de La Colo- nie, D’Iphigenie, et D’Orphée</i>	F-Pn [M2 only]	“Pour deux Mandolines”
99	Paris	1776	Carpentier	<i>IV^{me} Recueil d’airs de toute es- pèce et trois suites de pieces [...]</i> <i>entremelés d’Ariettes</i> (RISM A/I CC 1236 I,6)	F-Pm F- Pn F- Psg GB- Lbl NL- DHnmi	“Avec Violon obligé où Man- doline [...] Avec accompagnement pour le cy- thre où la guit- thare alle- mande”
100	Vienna (/Lond	1776 ?	Gervasio	<i>Sei duetti</i> (RISM A/I G 1680; GG 1680)	I-TSmt RUS- Mrg	“per due man- dolini”
101	Paris	1777	Fargere	<i>Sei sonate</i> [3 duets and 3 sona- tatas with bass] (RISM A/I FF 96 I,1)	F-Pn	“per il mando- lino, O per il Vi- olino”
102	Paris	1777 –8	Gervasio	<i>Six sonates.</i>	∟.	“pour Mando- line ou Violon et Basse”
103	Lyon	1776 – 1779	Cauciello	<i>Sei Duetti op. 3</i>	∟.	“Sei Duetti per due Violini o Vero Mando- lini” [Taken from the Breitkopf cata- logue. See Breitkopf.1780. see also foot- note 128 .]
104	Paris	1778	Mazzuchelli	<i>Recueil d’ariettes tirées des plus nouveaux Opéras & Opera-co- miques des meilleurs Auteurs [...] Recueil II.</i>	∟.	“arrangées pour deux Mandolines”
105	Paris	1778	Grétry	<i>Les amant jaloux: Comédie en trois Actes [...] Oeuvre XV</i>	CZ- Pnm US- CHH US- PRV	“Florival, deux Violons une Basse, deux Mandolines derrière la Scene”
106	Paris	1778 –9	Fouchetti	<i>Recueil d’airs choisis dans les derniers Opera. & de divers Au- teurs.</i>	∟.	“avec accompa- gnement de Mandoline ou de Violon”
107	Lyon	ca. 1780 ?	Demachi	<i>3 Trio</i>	∟.	“pour 2 man- dolines et basse”

Mandolin-related prints

108	Paris	1780 -1	Carpentier	<i>VIII^e Recueil De petits Airs de tout genre, entremel� d'Ariettes choisies</i> (RISM A/I CC 1236 I,11)	F-Pm F-Pn F-Psg	“avec accompagnements obligés de Guitarre Allemande ou Cythre et de Violon ou Mandolinne [sic]”
109	Londor (Paris?)	1783	Nonnini	<i>Six Italian Canzonets [...] Op. 1st</i>	I-Bc	“for a Single Voice Which may be Accompanied either by the Harpsichord, Guitar, Harp or Mandolin”
110	Paris	1783	Mazzuchelli	<i>3^e Recueil d'Ariettes choisies</i>	/.	“avec accom- pagnement de mandoline”.
111	Paris	1785	Paisiello ed. Framery	<i>Le Barbier de Seville Opera comique en quatre Actes</i>	B-Bc CDN- Lu DK- Kk F- CN F- Pn GB- Ohard- ing I- BGc I- Nc US- CHH	“Mandolino solo”
112	Londor	1785 ?	Stabilini ed Corri	<i>The Favorite Minuet With Variations and a Jigg [...] With Additional Variations by Sig. Corri</i>	GB-Ckc ZA- STusmb	“as Performed on the Mandolino by Sig. Stabilini [...] Adapted For the Harpsichord” [also contains violin part]
113	Londor	ca. 1790 ?	Mussolini	<i>Six New Songs and Six Minuets [...] With a New Pastoral air</i> [some with two voices and bass, some voice and bass] (RISM A/I M 8246)	GB-Lbl US- CHH	“Properly Adapted for y ^e Guittar and Mandolin With Accompaniment for the Harpsichord & Violin [...] Each of these Minuets and Songs for conveniency are also Calculated to be Play'd singly upon any of the above Instruments”

114	Florence	1790	Panerai	<i>Suonata decimaquarto</i> (RISM A/I P 843)	I-PS	“Per Cimbalo a piano-forte e Mandolino o Violino obbligato”
115	Lisbon	1793	João da Mata de Freitas	<i>Sonata nova</i>	∟	“ para o Mandolino ”.
116	Lisbon	1793	João da Mata de Freitas	<i>Sonata</i>	∟	“de dous mandolinos”.
117	Lisbon	1793	Marcos Antonio [da Fonseca Portugal]	<i>Perdoar com condições</i>	P-Ln	“com acompanhamento separado de dous mandolinos”
118	Lisbon	1794	José Forlivesi	<i>Duetto [...] tirado das obras de Pleyel</i>	∟	a dous mandolinos ou violinos
119	Lisbon	1794	Marchal	<i>Variações de Marlborough</i>	(manuscript copy of piano version in P-Ln)	“para Mandolino ou Flauta”
120	Florence	1794	Bolaffi	<i>Suonata Prima</i>	DK-Kc	“Cimbalo a piano-forte, con Accompagnamento d’un Mandolino, o Violino”
121	Vienna	1799	Hoffman	<i>Duetti [...] Op 1</i> (Artaria plate number 811, RISM A/I H 6249)	A-Wmi A-Wst GB-Lbl	“per il Mandolino, e Violino”
122	Vienna	1799	Hoffman	<i>Duetti [...] Op. 2</i>	∟	“per il Mandolino, e Violino”.
123	Vienna	1799?	Neuhauser	<i>Notturmo per il mandolino</i>	∟	“per il mandolino. V. A. 2 Cor. E. Vc. e.”
124	Leipzig	1799	Mozart	<i>XXX Gesänge mit Begleitung des Pianoforte</i> (RISM A/I M 7316; MM 7316, Breitkopf & Härtel plate number 2263)	F-Pn [and many more]	[One of these songs is originally for mandolin, Die Zufriedenheit]
125	Vienna	1801	Zucconi	<i>VI Variations</i> (Joseph Eder plate number 90, RISM A/I ZZ. 364 1,5)	D-LÜh	“pour la Guitarre, et Violon, ou Mandolin”
126	Leipzig	1801	Mozart	<i>Il Dissoluto Punito ossia Il Don Giovanni</i> <i>Dramma giocoso in due Atti</i> (RISM RISM A/I M 4502; MM 4502)	A-M, A-SF, A-Sm, A-Wgm, A-Wn [and many more]	“mandolino”

Mandolin-related prints

127	Vienna	1802	Bortolazzi	<i>6 Variations [...] sur une pièce tirée du Ballet Alcina</i> ¹⁹⁰	L.	“pour la Man- doline avec ac- comp. de Guit- tarre.”
128	Vienna	ca. 1800- 1805 ?	Anonymous [likely Bortolazzi or von Call]	[no title – a manuscript copy of a print] <i>Thema Var. I-XII</i>	A-Wn (shelf- mark Mus. Hs. 14973)	“Mandolino ò Violino Gui- tarra”
129	Vienna print B	1803 (re- print 1807 ?) ¹⁹¹	Bortolazzi	<i>Six Themes avec Variations [...] Oeuvre 16</i> [original print Bureau d’Arts et d’Industrie, plate number 455, 16 can be misread as 10 in the original print, later reprint has Ro- man wrong numeral X – Simrock reprint plate 527 has a wrong number “10”]	CZ- Pnm D- B D- Budka D-Mbs D-Tu	“pour le Violon ou la Mandoline avec accompa- gnement de la Guitarre”
130	Vienna	1803	von Call	<i>Variations [...] Oeuvre VIII</i> (Bureau d’Arts et d’Indus- trie, plate number 141)	A-Wn CZ- Pnm I- OS	“pour la Mando- line ou le Violon et la Guitarre”
131	Leipzig	1804	Bortolazzi	<i>VI Variations sur l’air Nel cor più non mi sento de l’Opera La Molinara [...] Oeuv. 8</i> (Breitkopf & Härtel plate number 198)	CZ- Pnm D- Tu	“pour la Mando- line ou le Violon avec accompa- gnement de la Guitarre” [man- dolin part only has “Mando- lino”]
132	Leipzig	1804	Bortolazzi	<i>Sonate [...] Oeuv. 9</i> (Breit- kopf & Härtel plate number 205)	A-Wgm D-Tu	“pour le Piano- forte avec ac- compagnement d’une Mando- line ou Violon”
133	Vienna	1804 –5	von Call	<i>Variations [...] sur l’Air qui dove ride Laura [...] Op. 25</i> (Bureau d’Arts et d’Indus- trie plate number 470, RISM A/I: [CC 72a I, 47])	A-Wn	“pour la Mando- line ou le Vio- lon et la Gui- tarre”

¹⁹⁰ Published by Artaria, advertised in *Wiener Zeitung* (11/09/1802).

¹⁹¹ See *Gnädigst Privilegirtes Leipziger Intelligenz-Blatt, in Frag-und Anzeigen: Für Stadt-und Land-Wirthe, zum Besten des Nahrungsstandes. Auf das Jahr 1807*, p. 311. This advertisement announcing the arrival of “Neue Musikalien, welche in der Rostizschen Kunsthandlung in Auerbachs Hofe angekommen” has the same wrong opus number as the Simrock reprint. Though it’s not proof by far that the Simrock reprint is from 1807, it’s currently best clue to date the reprint. [Whistling 1817](#) is the first clear proof of the Simrock reprint.

134	Leipzig	1804	Bortolazzi	<i>Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen nebst einigen Uebungsstücken</i>	B-Br D-B D-Mbs F-Pn GB-Lbl I-BGc NL-DHnmi US-NYp	“Mandoline”
135	London	1807 – 1811 ¹⁹²	Bortolazzi	<i>XII Favorite Waltzes & Trios</i>	GB-Lbl	“For the Piano Forte As Performed by the Author on the Mandolino”
136	Vienna	1810	Hummel	<i>Grande Sonata</i> (Maisch plate number 364)	A-Wn D-WRz GB-Lbl PL-Wn	“per il Clavicembalo o Piano Forte con accompagnamento di Mandolino o Violino obbligato”
137	Vienna	1811	von Call	<i>Sonate Concertante [...] Oeuvre 108</i> (Magasin de l'imprimerie chimique plate number 1626, RISM A/I CC 72a I,154)	A-Wn A-Wst D-B	“pour Guitarre et Mandoline ou Violon”
138	Vienna	1812	von Call	<i>Variations [...] Oeuvre 111</i> (Magasin de l'imprimerie chimique plate number 1754, RISM A/I CC 72a I,155)	GB-Lbl	“pour mandoline our violon et guitarre”
139	Vienna	1812	Aichelbourg (Giuliani)	<i>Pot-pourri concertante [...] Oeuvre 1</i> (Magasin de l'imprimerie chimique plate number 1969)	Blog publication plan	“pour la mandoline ou violon et guitarre”
140	Vienna	1812	Aichelbourg (Giuliani)	<i>Variations concertante [...] Oeuvre 2</i> (Magasin de l'imprimerie chimique plate number 1970)	HR-Zh	“pour la Mandoline ou Violon et Guitarre”
141	Vienna	1812	Aichelbourg (Giuliani)	<i>Notturmo concertante [...] Oeuvre 3</i> (Magasin de l'imprimerie chimique plate number 1971)	HR-Zh	“pour la Mandoline ou Violon et Guitarre”

¹⁹² Dating is not exact, but I have been able to correct it slightly. Bortolazzi was in London on several occasions. He was certainly in London from 1801–3 (so I previously estimated in ca. 1802). Often neglected (also by me in my first date estimation) is the fact that Bortolazzi returned there for some years around 1806, before he emigrated to Brazil. He printed quite a number of volumes (for guitar & vocal) in London during this second stay, so it is most likely dated between 1807 and 1811. See also [Budasz 2015](#), p. 123.

142	Vienna	1812	Aichelbourg (Giuliani)	<i>Variations concertante [...] Oeuvre 4</i> (Magasin de l'imprimerie chimique plate number 1972)	A-Wn	“pour la Mandoline ou Violon et Guitarre”
143	Vienna	1813	Neuling	<i>Sonata [...] Oeuvre 3</i> (Magasin de l'imprimerie chimique plate number 2114)	D-TU I-Mc	“pour le Clavecin et Violon ou Mandoline”

Annex 2 Bibliography

- Anonymous (1775): Lettre. In: Feuille hebdomadaire de la généralité de Limoges. 05/09/1775, p. 58
- Anonymous (1755): Le Prix des Talens. Parodie du troisième Acte des Fêtes de L'Hy-men & de l'Amour, Paris 1775
- Brenet, Michel (1907): La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges. In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 8, 3/1907, p. 401–466
- Bone, Philip J. (1914): The Guitar & Mandolin, London 1914
- Boorman, Stanley, Selfridge-Field, Eleanor, & Krummel, Donald W. (2020): Art. Printing and Publishing of Music. In: Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40101>. 15/04/2020
- Bortolazzi, Bartholomeo (1804): Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen nebst einigen Übungsstücken, Leipzig 1804
- Budasz, Rogério (2015): Bartolomeo Bortolazzi (1772–1846): Mandolinist, Singer and Presumed Carbonaro. In: Revista Portuguesa de Musicologia nova série 2, 1/2015, p. 79–134
- Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel (1778): Supplemento XII dei catalogi delle sinfonie, partite, ouverture, soli, duetti, trii, quattri e concerti per il violino, flauto traverso, cembalo ed altri stromenti che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia, Leipzig 1778
- Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel (1780): Magasin des Buch- und Kunsthandels, welches zum Besten der Wissenschaften und Künste von den dahin gehörigen Neuigkeiten. Siebentes Stück, Leipzig 1780
- Campardon, Emile (1880): Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne, Paris 1880
- Chamorro Martínez, Pedro (2016): La influencia técnica del Violín sobre la Mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes históricas y experiencia interpretativa. El proceso de recreación de la Sonata a mandolin solo e basso de Giovanni Battista Gervasio (1725-1785), PhD diss., Sevilla 2016
- Choron, Alexandre & Fayolle, François (1817): Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans [...], Paris 1817
- Corrette, Michel (1772): Nouvelle Méthode Pour apprendre à Jouer en très peu de tems la Madöline [sic] ou les principes sont demontrés si clairement, que ceux qui Jouent du Violon peuvent apprendre deux mêmes, Paris 1772

- Denis, Pietro (vol. I, 1768, vol. II 1769, vol. III 1773, repr. 1788): *Méthode Pour apprendre à Jouer la Mandoline Sans Maître*, Paris 1768, 1769, 1773, 1788
- Fabiano, Andrea (2005): *La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris 2005
- Fétis, François-Joseph (1833–1844): *Biographie universelle des musiciens*, Brüssel 1833–1844
- Fuller, David & Gustafson, Bruce (2020): Art. Corrette, Michel. In: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06563>. 09/04/2020.
- Fustier, Paul (2006): *La vielle à roue dans la musique baroque française*, PhD diss., online http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/fustier_p#p=0&a=top. 15/04/2020
- Fouchetti, Giovanni (1770–71): *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à 4 et à 6 Cordes*, Paris 1770–71
- Gerber, Ernst Ludwig (1813): *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, vol. 3, Leipzig 1813
- Gervasio, Giovanni Battista (1767): *Méthode très facile Pour apprendre à jouer de la Mandoline à quatre cordes Instrument fait pour les dames*, Paris 1767
- Gervasio, Giovanni, (1768?): *Airs for the mandoline guittar violin or ger: flute Interspersed with Songs in an Easy & Familiar Taste*, London 1768 (?)
- Giordani, Tommaso (1776): *Six Concertos for the Piano-Forte or Harpsichord*, London 1776
- Goodin, John (2003): *James Oswald and the Eighteen Divertimento's for two Guitars or two Mandelins*, online <http://www.mandotopia.com/articles/oswald1.htm>. 15/04/2020
- Greene, John C. (2011): *Theatre in Dublin 1745–1820*, vol. 2, Plymouth 2011
- Grétry, André Erneste Modeste (1771): *Les deux avarés*, Paris 1771
- Grétry, André Erneste Modeste (1778): *Les amants jaloux*, Paris 1778
- Grün, Andreas (2005, rev. 2006): *Charles Baron d'Aichelbourg und seine vier Duos für Mandoline und Gitarre*, online http://www.andreas-gruen.de/texte/agruen_aichelbourg.pdf. 15/04/2020
- Lambert, Jeffrey C. (2006), *François Chancy's Tablature of Mandore*, PhD, Illinois, online <http://www.jeffguitar.com/dissertation.pdf>. 15/04/2020
- Lavallière (1749): *Principes généraux pour connoître soi-même et en peu de tems, l'entendue du Flûtet; et l'accord des Tambourins à Six et à Treize cordes [...]*, Paris 1749, online <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9078986b>. 15/04/2020
- Leone, Gabriele (1762): *Cantate à voix seule et Symphonie dans le Genre Italien*, Paris 1762
- Leone, Gabriele (1768, 2nd 1768, repr. 1773, trans. English 1785): *Methode Raisonnée Pour passer du Violon à la Mandoline et de l'archet a la plume ou le moyen seur de Jouër Sans maître en peu de temps par des Signes de Convention assortis à des exemples de Musique facile*, Paris 1768, 1768, 1773
- Le Roux, Didier (s.d.): *Index de la musique pour mandoline éditée en France au 18e siècle*, unpublished research paper

- Le Roux, Didier (2001): *Quel instrument accompagnait la mandoline entre 1760 et 1800 (Le mythe de la basse continue)*. In: *Le Plectre*. 21/2001, p. 5–12
- Le Roux, Didier (2013): *The Partner of the Mandolin Between 1760 and 1800*, unpublished paper presented at the Symposium of Historical Mandolins (2013 edition)
- MacKillop, Rob (s.d.): *18th-Century Wire-Strung 'Guitar'*, online <https://robmackillop.net/guitar/18th-century-wire-strung-guitar/>. 15/04/2020
- Libbert, Jürgen (2020), *Art. Merchi, Merci*. In: *MGG Online*, ed. by Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, online <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55272>. 15/04/2020
- Merchi, [either of two brothers: Giacomo or Giuseppe Bernardo] (1777): *Traité des Agrémens de la Musique, exécutés sur la Guitarre*, Paris 1777, fac. (*Archivum Musicum, L'Arte della Chitarra*, 5), Florence 1981
- Morey, Stephen (1993): *Mandolins of the 18th century (Collana di liuteria e cultura musicale, 4)*, Cremona 1993
- Paisiello, Giovanni, ed. by Famery, Nicolas-Étienne (1785): *Le Barbier de Séville*, Paris 1785
- Perez, Davide (1773): *Variazioni per mandolino*, fac. (*Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 4*), Lisbon 1773
- Price, Curtis & Milhouse, Judith & Hume, Robert D. (1992): *The Impresario's Ten Commandments (Royal Music Association Monographs, 6)*, London 1992
- Rasch, Rudolf (2015): *Muzikale Advertenties in Nederlandse Kranten 1621–1794 (Mijn Werk op Internet, Deel Twaalf), Advertenties 1776–1780*, 2015, online <https://adoc.tips/muzikale-advertenties-in-nederlandse-kranten-mijn-werk-op-in49e64850e15820f2b2c2d4066e3284ca77126.html>. 15/04/2020
- Rauch, Stefanie (2012): *Die Mandoline als kulturelles Phänomen um 1760*. In: Katrin Stöck & Gilbert Stöck (Hg.): *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig*, Vol. 4: *Musik – Stadt. Freie Referate*, Leipzig 2012, p. 22–37
- Roeser, Valentin (1770): *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, Paris. Translation in French from Mozart, Leopold (1756): *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1770
- Rushton, Julian (2020): *Art. Framery, Nicolas Etienne*. In: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10079>. 09/04/2020
- Schwindl, Friedrich (1780): *Six Duettos for a Violin and Tenor [Viola]*, London 1780.
- Seeler, Oliver (s.d.): *Musette de Cour*, online <http://www.hotpipes.com/pipe0025.html>. 15/04/2020
- Siegert, Christine (2012): *Das Ständchen – Überlegungen zu einem Szenetypus in der Opera buffa*. In: *Phoibos* 1/2012, p. 41–51
- Sparks, Paul (1989): *A History of The Neapolitan Mandolin from Its Origins Until the Early Nineteenth Century, With A Thematic Index of Published and Manuscript Music for The Instrument*, PhD diss., London 1989

Pieter Van Tichelen

- Sparks, Paul (2018): The Mandolin in Britain, 1750–1800. In: *Early Music Journal*. 46. 1/2018, p. 55–66
- Sponheuer, Bernd (1998), Art. Kenner – Liebhaber – Dilettant. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 5, Kassel 1998, p. 31–37
- Straube, Rudolf (1768): *Three Sonatas for the Guittar With Accompaniments For the Harpsichord or Violoncello Composed by R. Straube With an Addition of two Sonatas For the Guittar Accompanyd with the Violin Likewise a choice Collection of the most Favourite English Scotch and Italian Songs For one and two Guittars of different Authors. Properly adapted for that Instrument. Also Thirty two Solo Lessons by Several Masters*, London 1768
- Sutcliffe, Richard (s.d.): About the Pardessus de Viole, online <http://users.skynet.be/richardsutcliffe/pardessus.htm>. 10/03/2020
- Traeg, Johann (1799): *Verzeichnis alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg, zu Wien, in der Singerstrasse Nr. 957. zu haben sind*, Vienna 1799
- Tyler, James & Sparks, Paul (1989): *The Early Mandolin (Early Music Series 9)*, Oxford 1989
- Van Tichelen, Pieter (2013): *A mandolin serenade in Le prix des talens & The discovery of a mandolin duet bundle by Giacomo Merchi, unpublished papers presented at the Symposium of Historical Mandolins (2013 edition)*
- Van Tichelen, Pieter (06.08.2014): *Cafaro, Il trionfo di Davide*, online <https://www.vantichelen.name/2014/08/06/cafaro-il-trionfo-di-davide/>. 15/04/2020
- Van Tichelen, Pieter (10.08.2014): *Anonymous (Miroglio?), Huittième suite des Amusemens des Dames*, online <https://www.vantichelen.name/2014/08/10/anonymous-miroglio-huittieme-suite-des-amusemens-des-dames/>. 15/04/2020
- Van Tichelen, Pieter (10/08/2014): *Newly discovered pieces by Giovanni Battista Gervasio*, online <https://www.vantichelen.name/2014/08/10/newly-discovered-pieces-giovanni-battista-gervasio/>. 15/04/2020
- Van Tichelen, Pieter (17/03/2018): *Quartetto by Giuseppe Totti*, online <https://www.vantichelen.name/2018/03/17/quartetto-by-giuseppe-totti/>. 15/04/2020
- Van Tichelen, Pieter (15/04/2018): *Variations by Gabriele Leone*, online <https://www.vantichelen.name/2018/04/15/variations-by-gabriele-leone/>. 15/04/2020
- Van Tichelen Pieter (25/04/2018): *Follow-up Variations by Gabriele Leone*, online <https://www.vantichelen.name/2018/04/25/follow-up-variations-by-gabriele-leone/>. 15/04/2020
- Van Tichelen, Pieter (11/06/2018): *Some newly retrieved mandolin related prints from Great Britain during the 1750s (1)*, online <https://www.vantichelen.name/2018/06/11/some-newly-retrieved-mandolin-related-prints-from-great-britain-during-the-1750s-1/>. 15/04/2020

- Van Tichelen, Pieter (14/06/2018): Some Newly Retrieved Mandolin-Related Prints From Great Britain During the 1750s (2), online <https://www.vantichelen.name/2018/06/14/some-newly-retrieved-mandolin-related-prints-from-great-britain-during-the-1750s-2/>. 15/04/2020
- Van Tichelen, Pieter (21/06/2018): VI Variations for mandolin(/violin) and guitar by Zucchini (1801), online <https://www.vantichelen.name/2018/06/21/vi-variations-for-mandolin-violin-and-guitar-by-zucchini-1801/>. 15/04/2020
- Van Tichelen, Pieter (14/07/2018): The mandolin(/violin)-piano sonata by Michele Bolaffi (1794), online <https://www.vantichelen.name/2018/07/14/the-mandolin-violin-piano-sonata-by-michele-bolaffi-ca-1789-1798/>. 15/04/2020
- Van Tichelen, Pieter (16/04/2019): Historical mandolin sources at Yale University library (3/4): Six Duos by Pietro Denis (1764), online <https://www.vantichelen.name/2019/04/16/new-find-six-duos-by-pietro-denis-1764/>. 15/04/2020
- Van Tichelen, Pieter (16/04/2019): Historical mandolin sources at Yale University library (4/4): Divertimenti by Constantino Palesi (1775), online <https://www.vantichelen.name/2019/04/16/historical-mandolin-sources-at-yale-university-library-4-4-divertimenti-by-constantino-palesi-1775/>. 15/04/2020
- Whistling, Carl Friedrich (1817): Handbuch der musikalischen Litteratur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise, Leipzig 1817
- Wild, Nicole & Charlton, David (2005): Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762–1972, Sprimont 2005

Journals consulted

- Affiches de Lyon*, Lyon, 1759–1801
- Annonces, affiches et avis divers*, Paris, 1751–1811
- Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, 1798–1845
- Almanach de Lyon*, Lyon, 1711–1797
- Almanach Musical*, Paris, 1775–1789
- Amsterdamse Courant*, Amsterdam, 1776–1777
- L'Avant-Coureur*, Paris, 1760–1773
- Avis divers*, Paris, 1760–1791
- Calendrier musical universel*, Paris, 1788–9
- Feuille hebdomadaire de Limoges*, Limoges, 1775–1791
- 's Gravenhaagse Courant*, the Hague, 1776–1777
- Journal de Paris*, Paris, 1777–1840
- Journal de Musique*, Paris, 1770–1777, (1972): reprint Minkoff reprints, Geneva
- Mercure de France*, Paris, 1672–1832
- Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen, 1807–1865
- Rotterdamse Courant*, Rotterdam, 1776–1777

Pieter Van Tichelen

Wiener Zeitung, Vienna, 1703–

Zeitung für die Elegante Welt, Leipzig, 1801–1859

Besprechung: Axel Schöttler, Zum historischen Diskurs über die Gitarre. Zwischen instrumentalen Limitierungen und musikästhetischen Erwartungen, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2012. 196 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 26.)

Stephan Summers

Historische Betrachtungen, die sich im weitesten Sinne der Gitarre widmen, sind bislang nahezu Ausnahmerecheinungen geblieben. So konstatierte Victor Coelho noch 2003 im *Cambridge Companion to the Guitar*, dass eine Betrachtung der Gitarre deshalb besonders herausfordernd sei, da Untersuchungen zur Gitaristik das Schreiben unterschiedlichster Musikgeschichten und das Erfassen einer Vielzahl von sich überschneidenden Traditionen musikalischer Praxis erforderten. Des Weiteren habe eine zunehmende Verdrängung aus ‚dem klassischen Kanon‘ die Beschäftigung mit der Gitarre zu einer wissenschaftlichen Randerscheinung werden lassen. Eine Veränderung dieser Situation lässt sich in den letzten Jahren beobachten. Zunehmend erfreut sich das Themenfeld Gitarre einer verstärkten Aufmerksamkeit im Hinblick auf historische Untersuchungen zu Themen wie Instrumentenbau oder Instrumentaldidaktik und eine differenzierte Ausarbeitung der sozio-kulturellen Relevanz des Instruments. Beispielhaft sei an dieser Stelle auf Thorsten Hindrichs’ Monographie *Zwischen ‚leerer Klimperey‘ und ‚wirklicher Kunst‘* (2012) verwiesen, die sich der Gitarrenmusik in Deutschland um 1800 widmete.

Axel Schöttler reiht sich mit seiner 2012 veröffentlichten Dissertation thematisch in diese jüngere Entwicklung ein, mit der er im selben Jahr an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg promoviert wurde. Die Intention des Autors ist es, die „klanglich[e] und kompositorisch[e] Realität der klassischen Gitarre und ihre diesbezügliche Entwicklung in den letzten vierhundert Jahren“ (S. 5) zu beschreiben. Erwähnenswert ist aber schon hier, dass die Darstellung einer vierhundertjährigen Instrumentengeschichte in diesem Umfang nicht geleistet wird – und vielleicht auch von vornherein zu ambitioniert war. Schöttler befasst sich stattdessen im Wesentlichen mit dem Zusammenhang von gitarrenbaulichen Bedingungen und Kompositionen im 19. Jahrhundert. Mit dieser zeitlichen Einordnung orientiert er sich an der jüngeren Forschungsgeschichte, die den Zeitraum um 1800 auf Grund von instrumentenbaulichen und musikästhetischen Veränderungen als Anhaltspunkt für historische Betrachtungen etabliert hat.

Schöttler versucht, den im Titel erwähnten Diskurs über ‚die‘ Gitarre im 19. Jahrhundert nachzuzeichnen, indem er Entwicklungen des Gitarrenbaus, überblicksartige Episoden von ihm als zentral erachteter Gitarristen und kurze Formanalysen von Stücken kombiniert. Einerseits gibt er dabei einige interessante spielpraktische Einblicke in das Gitarrenrepertoire, andererseits bleibt er auf Grund fehlender Differenzierungen sowie eines zu kleinen Quellenumfangs an der Oberfläche, was auch dem Fehlen einer räumlichen Eingrenzung geschuldet sein mag. So beginnt er das erste Kapitel mit einem sehr allgemein und kurz gehaltenen Überblick über Entwicklungen der Spielpraxis und des Instrumentenbaus seit dem 16. Jahrhundert an verschiedenen Höfen Europas, die jedoch für das eigentliche Vorhaben irrelevant erscheinen und im weiteren Verlauf keine weitere Erwähnung finden. Eine Verortung der eigenen Untersuchung in der Forschungsgeschichte findet kaum statt. Zwar gelingt es dem Autor, anhand einiger weniger Texte u. a. von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Johann Friedrich Reichardt und François-Joseph Fétis zu zeigen, dass sich negative Kritiken der Gitarre vor allem an das Instrument selbst wegen seiner geringen Lautstärke richteten und sich nicht auf die konzertierenden Musiker bezogen. Allerdings wäre diese Erkenntnis in einen übergeordneten Kontext, einen Diskurs, einzuordnen gewesen, der sowohl das Reden über Musik der Zeit differenzierter betrachtet als auch den Strömungen des gesellschaftlichen Wandels im 19. Jahrhundert Rechnung trägt.

Das zweite Kapitel schließt mit einer wiederum überblicksartigen Schilderung diverser Versuche des 19. und frühen 20. Jahrhunderts an, die Lautstärke des Instruments zu erhöhen, deren Effektivität mit dem Aufleben einer Blütezeit bis ca. 1840 korreliere, die aber mit parallelen instrumentalen Entwicklungen, z. B. des Klaviers, nicht Schritt halten könne. Detailliertere Ausführungen zu dieser Beziehung wären sehr aufschlussreich gewesen, z. B. im Hinblick auf die Rolle, die das Instrument jenseits eines traditionellen Konzertbetriebs in anderen Ausprägungen musikalischer und gesellschaftlicher Praxis einnahm (vgl. S. 41). Weiterhin hätte eine stärkere Nutzung von Quellennachweisen Schöttlers Gedankengang transparenter werden lassen.

Das dritte Kapitel befasst sich mit der „Dynamik des Gitarrenklangs“ (S. 61), mit dem Ziel, die vorherrschende Meinung, die Gitarre könne sich gegen andere Instrumente und in bestimmten Umgebungen nicht durchsetzen, zu objektivieren. Der Mehrwert der eigenen Lautstärkemessungen von modernen Instrumenten im *pp* und *ff* bleibt allerdings unklar, da nicht die eigenen Ergebnisse, sondern bereits bestehende Messungen für die Interpretation des Dynamikumfangs und für den Vergleich mit anderen Instrumenten herangezogen

werden (vgl. S. 73). Dass es sich außerdem bei den Dynamikzeichen eher um Klangfarben und relative Angaben als um absolute Bezeichnungen handelt, bleibt unbeachtet. Unter Rückgriff auf neurobiologische Erkenntnisse, die sich mit der emotionalen Effektivität verschiedener musikalischer Parameter und Satzmodelle beschäftigen, wird dennoch die Behauptung gewagt, eine „gewisse Unzufriedenheit nach dem Hören eines Gitarrenkonzertes“ (S. 74) lasse sich damit begründen, dass musikalische Ereignisse auf der Gitarre nicht laut genug dargeboten würden, um ein Publikum in gleichem Maße anzusprechen wie andere Instrumente es könnten – eine These, deren universeller Geltungsanspruch zu hinterfragen wäre (vgl. S. 77).

Im vierten und längsten Kapitel wendet Schöttler sich dem Repertoire der Gitarrenmusik des 19. Jahrhunderts zu und öffnet mit einer kurzen Kanondiskussion: Der Grund für das weitestgehende Fehlen von Gitarrenkompositionen in ‚dem‘ Kanon liege entweder darin, dass die Gitarre nicht zu „universalen Kompositionen“ (S. 79) befähige oder die Stücke zu „dilettantisch“ (ebd.) seien. Außerdem habe die Ablösung der Tabulatur durch die allgemeine Notationspraxis die Gitarrenmusik ihrer kompositorischen Tradition beraubt, an die im 19. Jahrhundert nicht angeknüpft werden konnte. Dass die Einführung einer neuen Notation die Rezeption des Gitarrenrepertoires der Zeit erweiterte, indem sie Gitarrenkompositionen einem breiteren Publikum jenseits von Liebhaberkreisen zugänglich, kritisierbar und kontrollierbar machte, wird in der Arbeit nicht thematisiert (vgl. auch Thorsten Hindrichs, *Zwischen ‚leerer Klimpererei‘ und ‚wirklicher Kunst‘. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800*, Münster 2012, S. 187).

Die Untersuchung des Repertoires vollzieht sich in einer katalogartigen Auflistung einiger Stücke u.a. von Alois Franz Simon Molitor, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Václav Tomáš Matějka und Joaquín Rodrigo, deren Formabläufe grob nachgezeichnet und im Hinblick auf den Umgang mit Artikulationszeichen untersucht werden. Während der Autor einige editorische Entscheidungen neuer Ausgaben in dieser Hinsicht kritisch hinterfragt, vernachlässigt er kompositorische Eigenheiten, die einen Zusammenhang zum Gitarrenbau aufweisen. Auch im Hinblick auf die Verwendung des Kanonbegriffes wäre eine tiefergehende Betrachtungsweise wünschenswert gewesen, die sich nicht in der Analyse von musikalischen Formen als nahezu einzigem Indikator für die „musikalische Substanz“ (S. 117, vgl. auch S. 79) erschöpft und die sich nicht auf einige wenige Komponisten konzentriert. Ein schlüssigeres Analyseverfahren bietet der Autor jedoch selbst im Hinblick auf die Untersuchung von Rodrigos *Concierto d'Aranjuez* an. An einem Beispiel zeigt er, wie der Komponist mit der klanglichen Gegebenheit der Gitarre umgeht, indem er das Problem der kurzen Ausklingzeit

von Tönen mittels virtuos-ornamentierender Phrasen löst (vgl. S. 90).

Dass sich diese Arbeit dem Gitarrenrepertoire widmet, ist außerordentlich zu begrüßen. Die Überblicksdarstellungen in Schöttlers Studie stellen zentrale instrumentenbauliche Entwicklungen, Formabläufe und artikulatorische Eigenheiten einiger Kompositionen übersichtlich zusammen, die aus spielpraktischer Perspektive interessant sind. Leider mangelt es Schöttlers Studie trotz einiger berechtigter kritischer Beobachtungen an mehreren Stellen an Stringenz, seine Argumentation hätte etwas konsequenter geführt werden können, da manche Exkurse unerwartet von der eigentlich interessanten Fragestellung ablenken. Eine umfangreichere Literaturarbeit hätte ein vollständigeres Bild der beabsichtigten Darstellung ermöglicht. So drückt sich das Fehlen einer umfassenden quellenfundierten Basis insbesondere dadurch aus, dass der Autor teilweise Thesen und Wertungen nicht belegt und daher Teile der Untersuchung schlecht nachzuvollziehen sind. Eine detailliertere Beleuchtung der gesellschaftlichen Relevanz der Gitarre im 19. Jahrhundert sowie ein reflektierterer Umgang mit einer ansetzenden Kanondiskussion unter Einbeziehung von instrumentenbaulichen Entwicklungen hätte der Ausarbeitung des „historischen Diskurs[es] über die Gitarre“ (Titel des besprochenen Bandes) mehr Tiefe verleihen können.