ZEIT AKADEMIE

Musik

Die Vielfalt der Klassik neu entdecken und verstehen

Klassikseminar mit Prof. Dr. Melanie Unseld

8 Lektionen: online • DVD • Buch

DVD VIDEO

ZEIT AKADEMIE

ZEIT AKADEMIE

Musik
Die Vielfalt der Klassik neu entdecken und verstehen

Impressum

Autor: Prof. Dr. Melanie Unseld
Wissenschaftliche Leitung: Matthias Naß
Redaktion: Christine Lemke-Matwey

Grafische Konzeption Buch: Ingrid Wernitz
Umsetzung: Anja Kallendorf, Simone Detlefsen
Bildbearbeitung: Andrea Drewes
Korrektorat: Mechthild Warmbier (verantwortlich)
Satz und Reproduktion: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG
Druck und Bindung: optimal media GmbH, Röbel

© ZEIT Akademie GmbH, Hamburg
www.zeitakademie.de

ZEIT Akademie GmbH

Vorwort

Muss man Musik »verstehen«, um sie genießen zu können? Nein. Jeder von uns hat schon einmal im Konzert, in der Oper oder in einer Passion ergreifende, ja überwältigende Momente erlebt, ohne erklären zu können, was ihn ergriffen oder überwältigt hat.

Aber wie beglückend ist es, wenn man dann doch begreift, warum einen die eine Aufführung fasziniert, die andere vielleicht irritiert. Wenn wir den Aufbau einer Sinfonie oder einer Klaviersonate verstehen. Wenn wir zwischen Tonalität und Atonalität unterscheiden können. Wenn wir wissen, was Zwölftonmusik ist.

Die Musikwissenschaft hilft uns, ein wenig kundiger im Konzertsaal Platz zu nehmen. Weil wir etwas erfahren über frühere und heutige Aufführungspraxis, von kompositorischer Tradition und Avantgarde, von Werktreue und vom Spielraum der Interpretationen.

Viele Menschen, auch ich, können sich ein Leben ohne Musik nicht vorstellen. Es gibt Konzerte, die uns von den Stühlen reißen und uns zu Tränen rühren. Nichts Schöneres, als in diesem Reich der Klänge immer wieder Neues zu entdecken.

Dabei kann uns Melanie Unseld helfen, die an der Universität Oldenburg Kulturgeschichte der Musik lehrt. Gemeinsam mit ihr schärfen uns in dieser Vorlesungsreihe der ZEIT Akademie der Dirigent Ingo Metzmacher, die Geigerin Carolin Widmann, der Pianist Herbert Schuch und Christoph Lieben-Seutter, der Intendant der Hamburger Elbphilharmonie, im Gespräch mit ZEIT-Redakteurin Christine Lemke-Matwey die Sinne für die wohl schönste aller Künste.

Ich heiße Sie bei der ZEIT Akademie herzlich willkommen.

Ihr

Matthias Naß
Wissenschaftlicher Leiter der ZEIT Akademie

C. BECHSTEIN
BERLIN.

C. BECHSTEIN
BERLIN.

Inhalt

1

Lektion 1 — Was ist Musik? 17
I. Musik braucht Menschen 17
II. Musik schafft Identität 22

Lektion 2 — Im Konzertsaal 26
Die Sinfonie und ihre Räume
I. Das Sinfoniekonzert 26
II. Geschichte und Kunst der Sinfonik 32

2

Lektion 3 — Interpretation 39
Warum die gleichen Stücke immer anders klingen
I. Die Rolle des Interpreten 39
II. Freiheiten der Interpretation 42

Lektion 4 — Neue Musik 47
Schwierig, anders oder zeitgemäß
I. Was macht Neue Musik aus? 47
II. Widerstände gegen das Neue 50

3

Lektion 5 — Kammermusik
Nur für Kenner? 59
I. Virtuose Unterhaltung 59
II. Ist Kammermusik besonder kompliziert? 63

Lektion 6 — Das Klavier
Solist unter den Instrumenten 68
I. Die Vielfalt der Tasteninstrumente 68
II. Von Klavierseuchen und Tastentitanen 72

4

Lektion 7 — Die Oper 79
Ein multimediales Vergnügen
I. Wer »macht« Oper? 81
II. Was die Oper im Innersten zusammenhält 84
III. Oper als Identitätsraum 86

Anhang

Lebensläufe 90
Bild-, Musik- und Videonachweise 94

Lektionen 1–2

Lektion 1

Was ist Musik?

I. Musik braucht Menschen

Die Frage »Was ist Musik?« ist scheinbar ganz einfach zu beantworten. Der eine denkt dabei möglicherweise an ein Konzerterlebnis, der andere an eine Komposition, ein musikalisches Werk. Man könnte sagen: Die Noten sind Musik. Oder aber: Musik ist das Gefühl, den Rhythmus im Bauch spüren zu können. Eine andere Antwort wiederum könnte sein: Musik ist Klang, und Klang sind physikalisch messbare Schwingungen, die unser Trommelfell in Bewegung setzen. Diese periodischen Schwingungen wiederum sind für jeden Klang so spezifisch, dass wir Klänge hörend voneinander unterscheiden können. Befragt man Menschen aus anderen Regionen der Welt, was für sie Musik sei, oder könnten wir Menschen aus der Vergangenheit fragen, würden wir nochmals andere Antworten erhalten. Im Mittelalter beispielsweise war Musik – neben Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie – eine der tragenden Säulen des Grundlagenwissens, der *septem artes liberales,* die sehr klar abgegrenzt wurden von den *artes mechanicae,* den praktischen Künsten. Zugleich war Musik im Mittelalter göttliche Vision, wie etwa für Hildegard von Bingen, oder auch das Handwerk der fahrenden Musikanten und Minnesänger. Die Tatsache aber, dass jedem auf die scheinbar einfache Frage eine andere Antwort einfallen würde, lässt aufmerken.

Eine Definition, was Musik sei, ist damit im Grunde unmöglich. Was darunter verstanden werden kann, ist wiederum stark regional abhängig, differiert je nachdem, aus welchem Interesse heraus gefragt wird – aus physikalischem, philologischem, ästhetischem oder anderem Interesse –, und ist nicht zuletzt historisch ungemein wandelbar. Das heißt, die Antworten spiegeln vor allem das jeweilige Weltverständnis wider. Eine übergreifende, gar allgemeingültige Definition, was Musik ist, gibt es nicht.

Abb. 01 Die Musik (»musica«, 3. v.r.) unter den septem artes liberales. Darstellung aus dem Tübinger Hausbuch (15. Jahrhundert).

Selbstverständlich aber geben viele Dinge Aufschluss darüber, woraus Musik entsteht, wie sie sich konkret materialisiert und was alles mit ihr zusammenhängt: Musikinstrumente, die nicht nur Klangerzeuger sind, sondern auch die Kennzeichen jener Musikkultur tragen, in der sie gespielt werden. Um das Beispiel der Violine als Vertreter der Saiteninstrumente herauszugreifen: Das Instrument ist – mit wenigen baulichen Veränderungen – seit dem 17. Jahrhundert fester und weit verbreiteter Bestandteil der europäischen Musikkultur, sowohl als virtuoses Solo- und Orchesterinstrument als auch in vielen Volksmusikkulturen. Der birmesische Gong wiederum steht exemplarisch für Schlaginstrumente und zugleich für die intensiven Migrationsphänomene, die der Musikkultur seit je eigen sind. Um diesen Gong in Europa hören zu können, war der Transport aus Asien notwendig – ganz praktisch, aber auch im übertragenen Sinne: hörbare Begegnungen mit asiatischen Schlaginstrumenten fanden in Europa unter anderem auf den Weltausstellungen statt, etwa der von 1889 in Paris, wo der Klang eines Gamelanorchesters europäische Komponisten faszinierte.

Zu den Dingen, die Aufschluss über Musik geben, gehören auch Noten. Mithilfe der Notenschrift lassen sich kompositorische Ideen und Hinweise auf deren klangliche Realisierung (die Interpretation) festhalten. Notation ist im Übrigen historisch ebenfalls sehr wandelbar: Die mittelalterliche Notation ist mit der heute gängigen kaum zu vergleichen, und die grafische Notation von Musik in der zeitgenössischen Musik geht wiederum über die bekannte Notenschrift auf fünf Notenlinien weit hinaus. Der konkrete Umgang mit Noten kann ebenfalls sehr variabel sein. Noten können gespielt, gelesen oder auch analysiert werden, das heißt eine klangliche Realisierung ist nicht notwendigerweise die einzige Art, Noten als Phänomen der Musik zu begreifen.

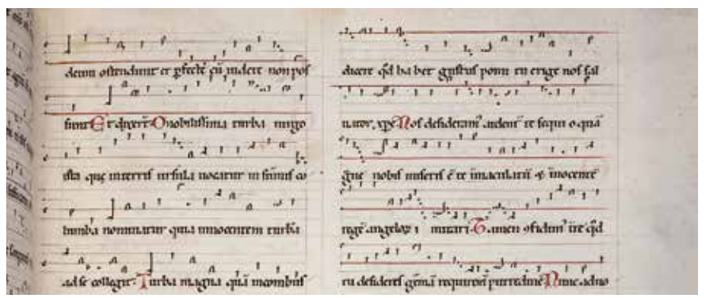

Abb. 02 Ordo virtutum. Ein Beispiel für mittelalterliche Notation aus dem Riesencodex der Hildegard von Bingen.

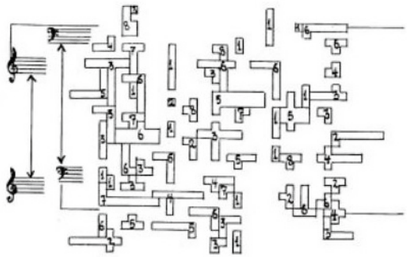

Abb. 03 Graphische Notation im 20. Jahrhundert: Eine Partiturseite aus dem Concert for Piano and Orchestra von John Cage (1958)

Weitere Dinge, die Aufschluss über Musik geben, sind Tonträger, wobei auch hier ein enormer historischer Wandel sichtbar wird: Bereits im 19. Jahrhundert experimentierte man vielfach mit Tonaufzeichnungssystemen, von der Walze für einen Edison-Phonographen und den Notenrollen für selbst spielende Klaviere bis hin zum Grammofon, dessen Klangqualität im Roman *Der Zauberberg* von Thomas Mann die Zuhörenden faszinierte. Mit der technischen Weiterentwicklung der Tonaufzeichnungssysteme veränderten sich auch die Medien, zu reinen Audiosystemen (Schallplatte, CD, MP3 et cetera) kamen audiovisuelle Medien (Film, DVD et cetera) hinzu. So unterschiedlich die Art (und Tonqualität) der Tonträger sein mag: Sie alle konservieren Klangereignisse. Mit Tonträgern ist ein einmaliges Klangereignis vielfach und immer wieder reproduzierbar. Aber es ist stets dasselbe Klangereignis, darüber hinaus nur im Rahmen der technischen Möglichkeiten in seiner ursprünglichen Klangfülle aufgezeichnet.

Auch Gegenstände, Bilder und Schrift können die materiale Dimension von Musikkultur darstellen. Eine Medaille etwa, die 1905 eine französische Pianistin im Rahmen eines Klavierwettbewerbs gewann, steht für zwei zentrale Elemente der Musikkultur: für Ausbildung und Wettbewerb. Eine Eintrittskarte zu einem »Wohltätigkeitskränzchen« aus dem Jahr 1888 wiederum gibt nicht nur über das musikalische Abendprogramm Auskunft, sondern auch darüber, dass die Einnahmen des Abends »zu Gunsten verarmter Familienväter [...] aus den Kaffeehaus-Gehilfen Wiens« bestimmt seien. Und der englische Druck einer Karikatur von James Gillray dokumentiert, dass Musik und Musikausübung Bestandteil gesellschaftlichen Umgangs und dabei hochgradig habituell ausgeformt sind. Fehlt noch das Schreiben über Musik: in Musikgeschichten, Biografien, Reiseberichten, Memoiren, Lexika, Analysen oder im Musik-Feuilleton wird über gehörte, gelesene oder gespielte Musik nachgedacht und geschrieben. Damit gehört auch das Medium Schrift zu dem dazu, was auf dem langen Weg zur Beantwortung der Frage, was Musik ist, berücksichtigt werden sollte.

Abb. 04 Drei Beispiele für die Materialität von Musikgeschichte v.l.n.r.:
- James Gillray: »A country concert« , Lithografie aus dem Jahr 1798.
- Auszeichnung, die für das Studienjahr 1905/1906 am Pariser Conservatoire vergeben wurde.
- Eintrittskarte zu einer Wiener Musikveranstaltung, 1888.

Betrachtet man die Menschen, die sich Musik ausdenken, sie herstellen, zum Klingen bringen, hören und rezipieren, befasst man sich mit deren musikkulturellem Handeln. Man fokussiert zum Beispiel Instrumentenbauer und ihren Ideenreichtum, neue Instrumente zu entwickeln oder alte Bauweisen zu verbessern, man analysiert die Strategien von Verlegern, die die Entscheidung treffen müssen, ob sie Gesamtausgaben sogenannter »großer« Komponisten oder eine Fülle von Gebrauchsmusik drucken. Man fragt nach den Strategien, mit denen eine Salonniere Musik fördert, oder schaut sich die Interaktionen zwischen Sängern, Librettisten und Komponisten an, wenn sie eine Oper für einen bestimmten Anlass konzipieren. Diese Vielfalt an musikspezifischen Tätigkeiten und Berufen ist es, die das musikkulturelle Handeln ausmacht. Man spricht dabei auch von einem praxeologischen Ansatz. Dabei geht man davon aus, dass sich alles Handeln gewissermaßen zwischen zwei »Leitplanken« abspielt: die eine Leitplanke stellen die kulturell geformten Muster, Regelungen, Ordnungen dar, mithin kulturelle »Spielregeln«. Die andere Leitplanke ist die Freiheit des Einzelnen, diese Ordnungen in der jeweiligen Situation, im Hier und Jetzt, zu befolgen, sie individuell auszugestalten – oder auch zu missachten. Diese Ambivalenz zwischen kulturellem Geformtsein, den »Spielregeln« und einer jeweils aktuellen Einpassung oder auch dem bewussten Heraustreten aus diesem Geformtsein, ist allem musikkulturellen Handeln eigen.

Das Faszinierende am praxeologischen Ansatz ist, dass sich das Phänomen Musik damit in seiner Breite annähernd ermessen lässt und dass es damit nicht zuletzt auch gelingen kann, bekannte wie unbekannte Musik neugieriger

wahrzunehmen. Ein Beispiel dafür ist die Wiener Klaviermusik um 1800, die einerseits die ästhetischen »Spielregeln«, die instrumentenbaulichen Rahmenbedingungen und die Aufführungsusancen der Zeit kennt, andererseits aber viele individuelle Ausformungen erlebt: Komponisten, die mit Instrumentenbauern über bautechnische Veränderungen diskutieren, Pianisten, die selbstverständlich noch die Praxis des freien Fantasierens am Klavier beherrschen und damit nicht zuletzt auch die Kontingenz des Augenblicks mit in ihr Spiel aufnehmen. Im Spannungsfeld zwischen kulturellem Geformtsein und aktueller Einpassung entstanden die Klavierkompositionen von Ludwig van Beethoven, Leopold Koželuh, Franz Schubert, Katharina Cibbini und vielen anderen. Jene beiden »Leitplanken« aber gehören so eng zu den Klavierkompositionen der Zeit um 1800, weil das Notierte in genau diesem Spannungsfeld entstand und in keinem anderen. So waren sie zum Beispiel für die aktuellen Pianoforte-Instrumente konzipiert, nicht für unsere modernen Konzertflügel. Faszinierend auch, dass damit der Sockel, auf den wir Beethoven zu stellen pflegen, zerbricht und er in die Musikkultur seiner Zeit zurückversetzt wird. Die Innovationskraft seiner kompositorischen Ideen mag dabei außer Frage stehen, viel interessanter aber scheint doch die Frage, wie ein Komponist auf die Idee kommt, Klavierklang anders zu denken? Dieses gesamte Kräftefeld zu betrachten, zwischen den zwei Leitplanken von kulturellen Mustern und individuellem Handeln, ist faszinierend, weil auf diese Weise Musik in ihren vielfältigen Dimensionen erkennbar wird.

II. Musik schafft Identität

Man kann sich der Frage, was Musik ist, auch von einer anderen Seite her nähern. Verständigt man sich darauf, dass Musik ein Klangereignis ist, das von Menschen gemacht und über eine Vielfalt von Medien erzeugt und materialisiert werden kann, wäre auch zu fragen, wo die Grenzen dieses Musikbegriffs sind, etwa die Grenze zum Geräusch oder zur Sprache. Gibt es diese Grenzen? Und: Brauchen wir sie zur Definition von Musik? Viele gegenwärtige Komponistinnen und Komponisten würden dem widersprechen. Und auch weltweit bekannte Phänomene von epischer Rezitation sprechen dafür, die Grenze zwischen Musik und Sprache zumindest als permeable Membran zu verstehen. Anders gesagt: Wenn wir diese Grenzen ziehen, sagt das mehr über unser Verständnis von Musik als Kunstform aus als über die Musik selbst.

Aber ist Musik grundsätzlich Kunst? Gibt es nicht auch das einfache Kinderlied, die Improvisation eines Straßenmusikers auf einem Didgeridoo, die Tanzmusik, die Musik in der Warteschleife in der Telefonhotline und vieles mehr? Ist dies

keine Musik? Sie mag in unseren Ohren zu schräg, zu fremd, zu laut oder zu anstrengend klingen. Aber es ist Musik.

Wenn wir über Musik nachdenken, tun wir also gut daran, von einer großen Breite des Musikbegriffs auszugehen. Diese Breite denkt unter anderen folgende Parameter mit:

- Globalität – wobei »fremde Musiken« nicht immer nur eine Frage einer räumlichen Distanz sind und andererseits sich die Globalität auch vor unserer Haustür abspielen kann, etwa wenn in Hamburg-Altona Saz-Spieler zu einem Konzert einladen.
- Historizität – die sich übrigens nicht nur in der sogenannten Kunstmusik findet, sondern in allen Musiken, inklusive den Retro- und Revival-Phänomenen der Popmusik.
- Funktionalität – die sich sowohl in Phänomenen wie Marschmusik, Filmmusik oder Tanzmusik finden, aber selbstverständlich ist auch die Musik für eine Oper funktional auf genau ihren jeweiligen Bühnenzusammenhang hin geschrieben.
- Ästhetik – deren Breite wohl beim Blick in die Vielfalt von Klangereignissen unmittelbar einleuchtet.

In dieser Breite findet jede und jeder von uns einen individuellen Zugang zur eigenen Vorstellung von Musik. Ausgehend von einer musikalischen Sozialisation, bildet sich ein Musikgeschmack, der sich in der Begegnung mit Musiken konkretisieren, verfestigen, aber auch verändern kann. Dass Musik aber wesentlicher Bestandteil unserer Identität ist, macht sich an vielen Stellen bemerkbar, erkennbar etwa im Zusammenhang mit Jugendmusikkulturen, über die sich Jugendliche definieren und gegen andere abgrenzen, im Zusammenhang mit Fußballfangesängen, die zur Identifikation mit dem eigenen Verein einladen, oder im Zusammenhang mit dem Phänomen der Nationalmusiken, wenn über die musikalische Identität die Idee einer politischen Identität entwickelt und vermittelt wird. Auch im Zusammenhang mit dem Phänomen »Ohrwurm« spielen Musik und Identität eine wichtige Rolle: Ein Lieblingslied kann sich so tief ins Gedächtnis einprägen, dass der Lieblingsschlager häufig zu den letzten erinnerbaren Eindrücken von Demenzkranken gehört.

Die Musikwissenschaft ermöglicht es, Musik in ihrer vielfältigen Art und Weise so zu betrachten, dass wir verstehen, warum wir von ihr fasziniert oder auch

irritiert sind, warum wir zu ihr tanzen wollen, warum wir bei einer »schönen Stelle« zu Tränen gerührt sein können, wie es ist, Teil einer Musikproduktion zu sein – als Dirigent, als Sängerin oder bloß als Notenkopist. Wir verstehen, warum Menschen seit Jahrhunderten unendlich viel Energie in das Erlernen von Musikinstrumenten stecken – nur für den einen Moment, in dem sie auf der Bühne stehen. Ein Moment übrigens, im dem sie mehr Lampenfieber plagt, als wir im Publikum es uns je vorstellen können. Warum? Weil Musik affiziert. Musik affiziert diejenigen, die sie machen, und diejenigen, die sie hören. Und wer von Musik affiziert ist, will mehr über sie wissen. Und die Musikwissenschaft ist diejenige Disziplin, die Sie einlädt, mehr über Musik zu erfahren. Auf dass Sie zukünftig noch neugieriger Musik hören und erleben, als Sie es jetzt schon tun.

Die folgenden Lektionen begleiten Sie auf Ihrem Gang durch die Musikkultur und ihre Geschichte: Wir gehen von konkreten, heute erlebbaren Musikereignissen aus und befragen diese Ereignisse nach ihren ästhetischen, historischen und musikalisch-praktischen Hintergründen. Diese können wir gewissermaßen ausleuchten, um in unserem Musik-Erleben neue Eindrücke zu erhalten und die Prozesse der Musikkultur besser zu verstehen. Es geht mir darum, gegenwärtiges Musik-Erleben in seiner historischen Tiefendimension zu erkennen und damit auch den Blick darauf zu richten, warum die heutigen Musikereignisse so sind, wie wir sie erleben, nicht zuletzt auch, um zu registrieren, dass sie in ihrem Sosein veränderbar sind. Dass jedes konkrete Ereignis in jenen drei Dimensionen – ästhetisch, historisch und musikpraktisch – noch weiteres Vertiefungspotenzial bereithalten würde, braucht kaum betont zu werden. Die Musik wäre andernfalls kaum ein so großes Faszinosum.

Als Orte des Musik-Erlebens wurden gewissermaßen »klassische« Orte ausgewählt, Orte, die lange Zeit mit den Begriffen von »Kunstmusik« beziehungsweise »Hochkultur« behaftet waren: der große Konzertsaal, die kleinere Bühne für Kammermusik, das Opernhaus. Die Fragen, die an diese Orte und ihre Musikereignisse gestellt werden, gehen aber weit über die Etikettierung »Kunstmusik« hinaus. Es geht um eine Analyse des Musikereignisses, wie es ist und wie es so wurde, wie es heute ist – nicht zuletzt auch, um die Frage an die Zukunft stellen zu können: Wie soll es in Zukunft sein? Daher sind diese Orte in ihrer besonderen Beschaffenheit und in den mit ihnen verknüpften Ritualen der Musikkultur interessant.

Literaturhinweise

- Calella, Michele; Urbanek, Nikolaus (Hg.): Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven. Stuttgart: J. B. Metzler 2013.
- Bauer, Elisabeth Eleonore: Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos. Stuttgart: J. B. Metzler 1992.
- Kaden, Christian: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess. Kassel: Bärenreiter 1993.
- Kopiez, Reinhard; Brink, Guido: Fussball-Fangesänge. Eine Fanomenologie. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

Klicken:

www.vifamusik.de
www.miz.org

Auf den Punkt

Musik als flüchtige Zeitkunst braucht, um nicht im Moment des Erklingens sofort wieder zu verschwinden, ein Trägermedium: Notenschrift, die eine Codierung dessen ist, was sich der Komponist oder die Komponistin vorgestellt hat, Tonträger, die ein Klangereignis konservieren, Texte, die über Musikerfahrungen Auskunft geben, Instrumente, die, wenn sie zum Klingen gebracht werden, Klang erzeugen können, oder andere Gegenstände, die als materialisierte Musikkultur von ebendieser erzählen können.

Musik ist ein weiter Begriff, der globale, historische, funktionale und ästhetische Breite mit zu berücksichtigen hat.

Innerhalb dieser Breite ist die eigene Vorstellung von Musik für jeden Menschen konstitutiv. Diese eigene Vorstellung wird durch musikalische Sozialisation herausgebildet, geformt und bildet unseren individuellen Musikgeschmack.

Musik schafft Identität. Sie kann über das gemeinsam Gehörte, gemeinsam Favorisierte und auch das gemeinsam Nicht-Gemochte Menschen Identifikationsangebote machen, sie in einer jeweiligen Gruppe zusammenführen: zur Fangruppe einer Newcomer-Band, zur Gruppe der Jazz-Liebhaber, zur Gruppe der Bayreuth-Besucher oder zur Gruppe der Besucher von Festivals für Neue Musik.

Lektion 2

Im Konzertsaal
Die Sinfonie und ihre Räume

I. Das Sinfoniekonzert

Die Rituale des gegenwärtigen Konzertbetriebes sind uns sehr vertraut: das Stillsitzen während des Konzerts im abgedunkelten Saal, der Applaus, der gesamte Ablauf. Diese Rituale sind jedoch keineswegs selbstverständlich, sondern vielmehr eine Übereinkunft, die sich im Laufe der Geschichte des Konzertwesens erst langsam und durchaus mühsam entwickelt hat. Um zu verstehen, wie es zu diesen Ritualen kam und wie die Konzertform entstand, wie wir sie heute kennen, lohnt ein Blick in die Geschichte: Wer hatte Zugang und wie wurde der Zugang zu öffentlichen Konzerten geregelt? Wer trat mit welchem Programm auf? Wie verhielt sich das Publikum während des Konzerts? Und wo fand dieses überhaupt statt?

Das öffentliche Konzertwesen hat seine Anfänge etwa um 1700, freilich ohne dass es eine einheitliche Vorstellung im heutigen Sinne gab, was unter einem Konzert überhaupt zu verstehen sei. Weder war eine einheitliche Bezeichnung üblich (im deutschsprachigen Raum etwa nannte man diese Art der Veranstaltung häufig auch »Akademie«), noch war der Ablauf standardisiert. Auch das Selbstverständnis der beteiligten Musiker (professionelle wie nicht professionelle) und des (exklusiven oder nicht exklusiven) Publikums war unterschiedlich. Und ein funktional eindeutiger Raum – etwa in Form eines Konzertsaals – war in den seltensten Fällen gegeben, zumal der Begriff »öffentlich« im 18. Jahrhundert eine andere Bedeutung hatte als heute. In der Forschung ist es daher umstritten, ob eine Grenze zwischen öffentlich und privat im heutigen Sinne zeitübergreifend gezogen werden kann und wenn ja, wo diese verlief: Sollte man die Bürgerhäuser und Adelspalais, in denen zahllose Konzerte veranstaltet wurden, als »öffentlichen Raum« bezeichnen? Wohl kaum, denn der Zugang war keineswegs über

Abb. 05 Die Hanover Square Rooms in London, in denen in den 1770er Jahren die Bach-Abel-Concerts stattfanden. Zeichnung aus den 1830er Jahren.

käuflich zu erwerbende Eintrittskarten geregelt. Zuhören konnte nur derjenige, der geladen war.

Dazu ein Beispiel aus Wien aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert, der Bericht stammt aus den *Vertrauten Briefen* von Johann Friedrich Reichardt und gibt einen Einblick in das Haus des Klavierbauer-Ehepaars Andreas und Nannette Streicher: »Frau von Pereira und Fräulein von Kurzbeck hatten mir und einigen anderen echten Musikfreunden einen ausnehmend großen Genuß bereitet. Ihr jetziger Klavierlehrer, der vortreffliche Instrumentenmacher Streicher, der die würdige Tochter des genialen Augsburger Stein, auch eine brave Klavierspielerin, zur Frau hat, und dessen Äußeres schon den denkenden und fühlenden Künstler

Anhang

Lebensläufe

Prof. Dr. Melanie Unseld

1990–1996	Studium der Historischen Musikwissenschaft, Philosophie, Neueren deutschen Literatur und Angewandten Kulturwissenschaft an den Universitäten Karlsruhe und Hamburg
1999	Promotion an der Universität Hamburg
2002–2004	Stipendiatin des Lise-Meitner-Habilitationsprogramms
2005–2008	Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hannover
seit 2008	Professorin für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
2011–2012	Professurvertretung Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover
2013	Habilitation an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover
seit 2015	Dekanin der Fakultät III für Sprach- und Kulturwissenschaften an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Veröffentlichungen: Bücher: Melanie Unseld: Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie (= Biographik. Theorie, Kritik, Praxis 3), Köln/Wien/Weimar: Böhlau 2014.

Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld (Hg.): Lexikon Musik und Gender, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler 2010.

Melanie Unseld (Hg.): Reclams Komponistenlexikon, Stuttgart: Reclam 2009.

Ingo Metzmacher

1980–1985	Studium Musiktheorie, Klavier und Dirigieren an den Musikhochschulen von Hannover, Köln und Salzburg
ab 1981	Pianist beim Ensemble Modern in Frankfurt
ab 1985	Dirigent beim Ensemble Modern in Frankfurt
1985–1987	Korrepetitor und Assistent an der Frankfurter Oper in der Ära von Michael Gielen
1988	Beginn einer internationalen Karriere mit »Der ferne Klang« von Franz Schrecker an der Brüsseler Oper in der Ära von Gerard Mortier
1997–2005	Generalmusikdirektor der Hamburgischen Staatsoper
2005–2008	Chefdirigent der Niederländischen Nationaloper
2007–2010	Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin
seit 2010	Freischaffender Dirigent. Zahlreiche Konzerte und Projekte mit international führenden Orchestern, Festivals und Opernhäusern
Ab 2016	Intendant der KunstFestSpiele Herrenhausen

Auszeichnungen: Niedersachsenpreis (1999), Praetorius Musikpreis Niedersachsen (2009)

Veröffentlichungen: Bücher: »Keine Angst vor neuen Tönen«; Rowohlt, 2005, »Vorhang Auf! Oper entdecken und erleben«; Rowohlt, 2009

DVDs: »Fierrabras« von Franz Schubert, Unitel Classica; »Die Soldaten« von Bernd Alois Zimmermann, Unitel Classica; »Dionysos« von Wolfgang Rihm, Unitel Classica; »Saint François d'Assise« von Olivier Messiaen, Opus Arte; »Königskinder« von Engelbert Humperdinck, Decca u.a.

CDs: Gesamtaufnahme der Sinfonien von Karl Amadeus Hartmann, EMI; »Von deutscher Seele« von Hans Pfitzner, Edition Phoenix; »Éclairs sur l'Au-delà…« von Olivier Messiaen, KAIROS; Sinfonie Nr. 9 von Hans Werner Henze, EMI; u.a.

Lebensläufe

Christine Lemke-Matwey

1981–1987	Studium der Theater- und Musikwissenschaften, Germanistik und Philosophie in Köln und München, Abschluss mit Magister Artium
1987–1992	praktische Theaterarbeit in Bonn, Köln, Bregenz, Hamburg, Wien und Chur/CH
1992–1994	wissenschaftliche Assistentin an der Ludwig-Maximilians-Universität München
seit 1995	freischaffende Musikjournalistin hauptsächlich für die Süddeutsche Zeitung, BR, WDR sowie DIE ZEIT
2000–2012	verantwortliche Musikredakteurin beim Tagesspiegel, Berlin
seit 2012	Musikredakteurin im Feuilleton der ZEIT

Veröffentlichungen: 2003 inszenierte sie am Tiroler Landestheater Innsbruck mit »Malins Heimkehr« ihre erste Oper (für die sie auch das Libretto schrieb), 2004 schrieb sie für Charlotte Seithers »One Woman Opera« das Libretto

Lehrtätigkeiten an der UdK Berlin, der Bayerischen Theaterakademie und der Universität Zürich

2012 erschien bei C.H. Beck, von ihr mitverfasst, »Mein Leben mit Wagner« von Christian Thielemann

Christoph Lieben-Seutter

1988–1993	Tätigkeit am Wiener Konzerthaus als Direktionsassistent und später Betriebsdirektor
1993–1996	Referent des Intendanten am Opernhaus Zürich
1996– 2007	Intendant des Wiener Konzerthauses und Leiter des Festivals Wien Modern
seit 2007	Generalintendant der Laeiszhalle und der Elbphilharmonie in Hamburg

Carolin Widmann

Studium bei Igor Ozim in Köln, Michèle Auclair in Boston und David Takeno in London

Professur für Geige an der Hochshcule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig

Gastauftritte beim Philharmonia Orchestra London, Tonhalle Orchester Zürich, Radiosinfonieorchester Berlin, Orchestre National de France unter der Leitung von Sir Simon Rattle, Sir Roger Norrington, Riccardo Chailly, Vladimir Jurowski, Christoph von Dohnányi u.v.m

2013 wurde sie zum »Artist of the Year« der International Classical Music Awards gekürt.

Herbert Schuch

1997-2008	Studium Prof. Karl-Heinz Kämmerling in Salzburg Besondere Prägung in der Begegnung und Arbeit mit Alfred Brendel

Zusammenarbeit mit dem London Philharmonic Orchestra, dem Residentie Orkest Den Haag, den Bamberger Symphonikern u.v.m.

Engagement in der Organisation »Rhapsody in School«, welche sich für die Vermittlung von Klassik in Schulen einsetzt

Zwei Jahre in Folge erhielt er einen ECHO Klassik, 2012 in der Kategorie »Kammermusikeinspielung des Jahres« sowie 2013 für die »Konzerteinspielung des Jahres«