

DE GRUYTER

*Saskia Jaszoltowski*

**ERINNERUNGSORTE  
IN DER MUSIK**

Saskia Jaszoltowski  
**Erinnerungsorte in der Musik**



Saskia Jaszoltowski

# **Erinnerungsorte in der Musik**

—

**DE GRUYTER**

Open Access publiziert mit Unterstützung der Universität Graz.

ISBN 978-3-11-076379-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-076748-3

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-076751-3

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110767483>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind. Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

**Library of Congress Control Number: 2022943820**

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2022 bei der Autorin, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.  
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Einbandabbildung: petekarici / iStock / Getty Images Plus

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhalt

## Vorwort — IX

### Kapitel 1

#### Zugänge zum Begriff des Erinnerungsortes — 1

- 1.1 Erinnerung und Geschichte — 1
- 1.2 Der Begriff in der Geschichtswissenschaft — 3
  - 1.2.1 Pierre Noras *Lieux de mémoire* — 5
  - 1.2.2 Adaption des Begriffs für die Erinnerungskultur in Deutschland — 9
  - 1.2.3 Annäherung an das kulturelle Gedächtnis Österreichs — 10
  - 1.2.4 Kaleidoskop der europäischen Erinnerungsorte — 11
- 1.3 Der Begriff in der Kulturwissenschaft — 13
  - 1.3.1 Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungsraum — 14
  - 1.3.2 Gedächtnisort — 18
  - 1.3.3 Memory Studies — 19
- 1.4 Der Begriff in der Musikwissenschaft — 21
- 1.5 Parameter eines Erinnerungsortes in der Musik — 26
  - 1.5.1 Zur Bedingung — 27
  - 1.5.2 Zum Inhalt — 28
  - 1.5.3 Zur Form — 28
  - 1.5.4 Zum Ergebnis — 29
  - 1.5.5 Zur Definition — 30

### Kapitel 2

#### Beethovens neunte Symphonie — 32

- 2.1 Lokalisierung — 34
  - 2.1.1 Partiturotograph — 35
  - 2.1.2 Ort der Uraufführung: Kärntnertheater — 38
  - 2.1.3 Ort des Komponierens: Ungargasse 5 — 38
  - 2.1.4 Wohnstätte Pasqualati-Haus — 40
  - 2.1.5 Offizielle Gedenkorte: Beethoven-Denkmäler — 42
  - 2.1.6 Aufführungen und Aufnahmen der neunten Symphonie — 47
- 2.2 Höreffekte — 50
  - 2.2.1 Zwischen Individualität und Kollektivität — 50
  - 2.2.2 Von der Bedeutungsvielfalt zum Besitzanspruch — 55
- 2.3 Mythos und Medien — 62
  - 2.3.1 Mythos Uraufführung — 65

- 2.3.2 Instrumentales Finale und eine zehnte Symphonie — 70
- 2.3.3 Hürde und Maßstab — 71
- 2.3.4 Dokumente der Zeitgeschichte in Ton und Bild — 73
- 2.3.5 Filmadaptionen — 76
- 2.4 Bildhaftigkeit, Metapher und Symbol — 78
  - 2.4.1 Humanitätsgedanke — 81
  - 2.4.2 Freiheit — 81
  - 2.4.3 Utopie — 83
- 2.5 Geschichte — 84

### **Kapitel 3**

#### **Rock and Roll Hall of Fame and Museum — 88**

- 3.1 Ritual: Induction Ceremonies — 91
  - 3.1.1 Aufnahmekategorien zur Ordnung von Geschichte — 92
  - 3.1.2 Entscheidungsträger als Autoren der Geschichte — 95
  - 3.1.3 Zur Bedeutung des Zeitraums einer Generation — 96
  - 3.1.4 Zugehörigkeit zu Genre oder Tradition — 98
  - 3.1.5 Zur Auswahl der Ehrenträger innerhalb einer Band — 102
  - 3.1.6 Verwandtschaften und Einflüsse im Kontext der Reden — 103
- 3.2 Verortung: Website und Museum — 107
  - 3.2.1 Online Lexikon als virtuelles Archiv der Mitglieder — 108
  - 3.2.2 Konservieren und Darstellen von Geschichte im Museum — 111
- 3.3 Funktion: Zwischen Archivierung und Kanonisierung — 117
  - 3.3.1 Vom Erbe zum Archiv — 118
  - 3.3.2 Vom Erbe zum Kanon — 120
  - 3.3.3 Historiographie durch Archiv und Kanon — 123
  - 3.3.4 Erinnerung — 124
  - 3.3.5 Mythos — 126

### **Kapitel 4**

#### **Mozart und Graz — 130**

- 4.1 Mozart-Büsten — 133
  - 4.1.1 Die Bronzestatue im Stadtpark — 133
  - 4.1.2 Die Büste im Freimaurerhaus — 138
  - 4.1.3 Die Büste in Mariagrün — 150
  - 4.1.4 Weitere Büsten — 153
- 4.2 Mozarts Tempel — 154
  - 4.2.1 Graz im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert — 155
  - 4.2.2 Franz Deyerkauf — 157

- 4.2.3 Der Besuch von Constanze Mozart in Graz — **158**
- 4.2.4 Der Besuch des Sohnes Franz Xaver Wolfgang Mozart in Graz — **161**
- 4.2.5 Zur Beschreibung der Fresken — **162**
- 4.2.6 Vom Lusthaus zum Geräteschuppen — **167**
- 4.2.7 Erinnerungsrui­nen — **170**
- 4.3 Gemälde im Meerscheinschlössl — **171**
- 4.4 Gedenkfeiern — **172**

## **Kapitel 5**

### **Genre Hip­hop — 177**

- 5.1 Ursprünge und Ge­nese des Genres — **180**
  - 5.1.1 Geburtsort und Gründungs­väter — **181**
  - 5.1.2 Verbreitung — **186**
- 5.2 Identität der Akteure — **191**
  - 5.2.1 Biographie und Street Credibility — **192**
  - 5.2.2 Kollektiv, Milieu, Ghetto Authenticity — **196**
- 5.3 Quellen der Komposition — **199**
  - 5.3.1 Kompositorische Praxis des Looping und Sampling — **200**
  - 5.3.2 Soziologische Praxis — **201**
  - 5.3.3 Historiographische Praxis — **202**
- 5.4 Reflexion und Historisierung im Hip­hop — **206**
  - 5.4.1 Verortung – geographisch und musikalisch — **206**
  - 5.4.2 Kanonisierung durch Selbstreflexion — **207**
  - 5.4.3 Konsolidierung des Kanons — **210**
  - 5.4.4 Historisierung im Film — **213**
  - 5.4.5 Gemeinschaften — **218**
- 5.5 Genre der Kontraste — **219**

## **Kapitel 6**

### **Scharouns Philharmonie und Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin — 225**

- 6.1 Stadt – Architektur – Musik — **226**
- 6.2 Von der Notwendigkeit des Raums zum Ort der Erfahrung — **228**
  - 6.2.1 Raum und Fassade — **229**
  - 6.2.2 Topographie — **235**
  - 6.2.3 Erfahrung — **240**
- 6.3 Konzepte und Kontexte — **240**
  - 6.3.1 Libeskind's Bezug zur Musik — **241**
  - 6.3.2 Inspirationsquellen für das Jüdische Museum — **242**

- 6.3.3 Arnold Schönbergs *Moses und Aron* als musikalische Dimension — **244**
- 6.3.4 Das Nicht-Darstellbare und das Nicht-Endende — **246**
- 6.3.5 Musik, Biographie und Gemeinschaft — **248**
- 6.3.6 Libeskind – Schönberg – Scharoun — **250**
- 6.3.7 Musik und Mensch im Mittelpunkt bei Scharoun — **252**
- 6.3.8 Akustik und Optik im Einklang mit Funktion und Gestaltung — **254**
- 6.3.9 Scharouns Bezug zur Musik — **255**
- 6.3.10 Die Philharmonie als Symbol der Freiheit? — **257**
- 6.3.11 Musikalische Erfahrung wider das Vergessen — **260**
- 6.4 Orte der Erfahrung von Musik und Geschichte — **260**

## **Kapitel 7**

### **Geschichte und Gegenwart in der Gemeinschaft — 264**

- 7.1 Zeit und Ort – Jetzt und Hier — **265**
- 7.2 Prozesse — **267**
  - 7.2.1 Politik, Performativität, Partizipation — **267**
  - 7.2.2 Ritual und Aktualisierung, Tradition und Veränderung — **269**
  - 7.2.3 Identität von Individuum und Gemeinschaft — **270**
- 7.3 Medialität — **271**
  - 7.3.1 Intermedialität: Musik und andere Medien — **275**
  - 7.3.2 Erinnerungsorte in ihrer Medialität — **277**
- 7.4 Musikwissenschaft und der Elefant im Raum — **279**

### **Quellenverzeichnis — 285**

- Forschungsliteratur — **285**
- Unveröffentlichte Dokumente aus Archiven — **305**
- Websites — **305**
- Filme & audiovisuelle Dokumente — **307**

### **Abbildungen — 308**

### **Index — 310**

# Vorwort

Und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt. So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muß daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muß, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene ändern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.<sup>1</sup>

Der Ausschnitt aus Walter Benjamins Denkfigur über das „Ausgraben und Erinnern“ liefert zum einen den inspiratorischen Ausgangspunkt der vorliegenden Habilitationsschrift zu Erinnerungsorten in der Musik. Zum anderen wird die Gültigkeit seiner Forderungen in den folgenden Kapiteln nicht nur auf die Probe gestellt, vielmehr werden auch die daraus resultierenden Konsequenzen für die Wahrnehmung und den Stellenwert von Musik in Geschichte, Gegenwart, Gesellschaft, Alltag, Wirtschaft, Wissenschaft und Politik kritisch hinterfragt. Versteht man Benjamins Betonung der Wichtigkeit des Fundortes bei archäologischen Ausgrabungen metaphorisch, ist darin die notwendige Verortung des Gedächtnisses und ein ortsgebundenes, kontextbezogenes Erinnern des Menschen impliziert. So wie die ausgegrabenen Funde unbedingt im Zusammenhang mit ihrem Fundort zu interpretieren sind, so sind auch Erinnerungen (als Grabungen im Gedächtnis) mit Örtlichkeiten verbunden. Es ist kaum zu bestreiten, dass bestimmte Orte Erinnerungen evozieren können und dass sie eine Aura ausstrahlen, die nur dort an diesen Orten erfahrbar wird. In Zeiten der Pandemie lernt man die in physischer Präsenz an einem Ort gemeinsam erlebte Erfahrung neu zu schätzen, da diese aufgrund von Ansteckungsgefahr zur Seltenheit geworden ist. Genauso aber lernt man aufgrund der pandemiebedingten Einschränkungen der Mobilität mit einem virtuellen Substitut von Präsenz umzugehen, im Rahmen dessen zeitgleich, aber ortsunabhängig ein Teilhaben an etwas Gemeinschaftlichem ermöglicht wird. Interessanterweise verliert der Ort – d. h. die räumliche Umgebung, die ausschnittsweise auf den Bildschirmgeräten sichtbar wird – keineswegs an Bedeutung, sondern gewinnt an Gewicht, indem er inszeniert und ihm Aufmerksamkeit geschenkt wird.

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, „Ausgraben und Erinnern“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4.1: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 400 f., hier S. 400 f.

Den Ort, an dem die Forschenden der Musik habhaft wurden, um Benjamins Aussage paraphrasierend zu adaptieren, oder anders formuliert, die tatsächlichen, metaphorischen und imaginierten Verortungen von Musik und ihrer Geschichte zu untersuchen, ist der Gegenstand der vorliegenden Studie. Dass die folgende Auseinandersetzung über das Bezeichnen der Orte, das von Benjamin verlangt wird, hinausgeht und auch berichtend verfährt, darf vorweggenommen werden. Seine Bemerkung, dass der gegenwärtige Ort der Ausgrabungen genauso wichtig ist wie die Schichten, die dabei durchstoßen werden, bildet die Grundlage der hier entwickelten Herangehensweise an Musikgeschichte. Dabei wird auch Benjamins These unterstützt werden, dass Grabende, Forschende und Erinnernde unbedingt in das Bild der in der Gegenwart bloßgelegten Vergangenheit gehören. Denn die Forschenden bleiben einem Ort verhaftet, insofern sie von ihrem Standpunkt aus die Dinge bezeichnen und aus ihrer Perspektive über die Dinge berichten, gemäß ihrer Sozialisierung also das eine erinnern und das andere vergessen.

Inwiefern Erinnerungen als wahrhaft zu bezeichnen sind, wie Benjamin es tut, bedarf der Relativierung. Anzuzweifeln ist jedenfalls, Erinnerungen generell in die Kategorien richtig oder falsch einzuordnen, da sie aufgrund ihrer bloßen Existenz einen Anspruch auf Wahrheit erheben, deren Überprüfbarkeit unmöglich ist. Zwar kann der Inhalt der Erinnerung mit den verifizierbaren Fakten (Zeitpunkt, Ort etc.) abgeglichen werden, doch ihre Wahrhaftigkeit für den erinnernden Menschen mag davon unberührt bleiben. Erinnerungen sind immer subjektiv und bleiben für die Person, die sich erinnert, wahrhaft. Wird nun allerdings eine subjektive Erinnerung unter dem Deckmantel wissenschaftlicher Autorität zur objektiven Wahrheit auserkoren, wird es prekär. Werden Erinnerungen hingegen an einen bestimmten Ort gebunden und Narrative daran verdichtet, kann sich eine allgemeingültige, institutionell gefestigte, kollektive Erinnerung als eine dominante Lesart der Vergangenheit herauskristalisieren, die Anspruch auf Wahrhaftigkeit oder Wahrheit erhebt. Diesen Prozess nachzuzeichnen, zu durchleuchten, zu hinterfragen und gegebenenfalls zu entlarven, ist das Ziel dieser Studie.

Ein Buch über Erinnerungsorte in der Musik zu schreiben, ist ein endloses Unterfangen – ganz gleich wo die Ausgrabungen stattfinden, mit jedem Spatenstich würde ein potentieller Fund zu Tage befördert werden. Es bedarf daher zwangsläufig einer Auswahl, die in diesem Fall auf die neunte Symphonie von Beethoven, auf die Rock and Roll Hall of Fame, auf Mozart und Graz, auf das Genre Hiphop sowie auf Scharouns Philharmonie und Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin fiel, weil sie erlaubt und sicherstellt, dass die Autorin bei den Ausgrabungen der musikalischen Funde mit im Bild ist, und gleichzeitig die Breite und Mehrdimensionalität des Begriffs Erinnerungsort zum Ausdruck bringt. Eine

andere Autorschaft wäre zu einer anderen Auswahl gekommen, die gleichermaßen legitim gewesen und als eine lohnende weiterführende Anwendung des Konzepts zu begrüßen wäre. Auch ein späterer Zeitpunkt der Auseinandersetzung mit Erinnerungsorten in der Musik hätte wohl zu einer anderen inhaltlichen Ausrichtung geführt. Da diese einleitenden Bemerkungen im Herbst 2020 geschrieben wurden – in einer Zeit, in der eine Pandemie die gesamte Weltbevölkerung erschüttert, den Alltag lahmgelegt, das Miteinander herausgefordert, schmerzhafterweise manches Leben verkürzt und bei vielen Ungewissheit genährt hat –, der Hauptkorpus der Arbeit aber in den vorangegangenen rund fünf Jahren entstand, versteht sich dieses Vorwort eher als ein reflektierendes Nachwort, das daran erinnert, dass Musik einer Gemeinschaft bedarf, um existieren zu können.

Mein Dank gilt jenen, die mich auf dem Weg zur Habilitation begleitet, unterstützt und herausgefordert haben: Meinen Kolleg:innen am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz, die meine Arbeit kritisch beäugt, interessiert verfolgt und humorvoll kommentiert haben; meinen Student:innen, die mit meinem Verständnis von forschungsgeleiteter Lehre konfrontiert wurden; den Forscher:innen des DFG-Netzwerks „Americana“, die meine Aufmerksamkeit für angrenzende Diskurse geschärft haben; den Mitarbeiter:innen des Steiermärkischen Landesarchivs, des Kulturamtes der Stadt Graz und des Universitätsarchivs der Kunstuniversität Graz. Von Herzen gedankt sei meinen persönlichen Weggefähr:innen, die mich gelehrt haben, die Gegenwärtigkeit von Erinnerungen wertzuschätzen und genauso ihre Vergänglichkeit zu akzeptieren, unter ihnen vor allem meiner treuesten Gefährtin, die mir auf meinen Exkursionen zu den Erinnerungsorten in der Musik mit jugendlicher Neugier assistierte und mich daran erinnerte, die Zukunft nicht zu vergessen.

Graz, im Dezember 2020

Saskia Jaszoltowski

Hinweis zur Verwendung einer genderneutralen Sprache: Der Autorin ist die Wichtigkeit bewusst, Gendergerechtigkeit nicht nur zu denken, sondern auch sprachlich abzubilden. Ihr ist ebenso bewusst, dass das Einfügen eines Hinweises wie hier keineswegs ausreicht, um der Diversität jenseits binärer Geschlechterzuschreibungen gerecht zu werden. Dennoch wird in den folgenden Kapiteln allein aus Gründen der Lesbarkeit das generische Maskulin verwendet, das ausdrücklich alle Genderidentitäten einschließt.



# Kapitel 1

## Zugänge zum Begriff des Erinnerungsortes

Erinnerungsorte in der Musik existieren in vielfältiger Form. Sie treten als symbolisch aufgeladene Konzepte in Erscheinung, die topographisch verankert oder in Narrativen lokalisiert werden können. Denkmäler, Konzerthäuser, Archive, Museen, Institutionen, Aufführungen, Noten, Instrumente, Aufnahmen, Filme, Biographien, Memoiren, Assoziationen, Anekdoten, Fakten und Fiktionen können potentiell zu Erinnerungsorten werden. Sie verbreiten ihre Geschichten, die bedeutsam für eine kulturelle Gemeinschaft sind. Der Begriff dient als alternative Methode der Historiographie und erlaubt gleichzeitig, die Mechanismen und Prozesse der Sedimentierung von Geschichte kritisch zu reflektieren. Untersucht werden höchst unterschiedliche Erinnerungsorte, die sowohl aus verschiedenen Epochen und Genres stammen als auch in diversen materiellen und immateriellen Formen existieren. Neben einer quellenkritischen und gegenwartsbezogenen Analyse der Orte führt vor allem die konzeptionelle Gesamtschau auf die Beispiele zu einem Erkenntnisgewinn, der über die singuläre Betrachtung exemplarischer Fälle hinausgeht. Durch diese methodische Herangehensweise, die sich traditionellen Kategorisierungen der Musikwissenschaft querstellt, wird deutlich, welche Rolle Musik und ihre Geschichte in der Manifestation kultureller Gemeinschaften in der Gegenwart spielt und welche Akteure daran beteiligt sind. Außerdem werden mit jedem untersuchten Erinnerungsort die Parallelen jener Prozesse sichtbarer, die dazu führen, wie und welche Musikgeschichte kolportiert bzw. adaptiert wird. Mag am Ende dieses ersten Kapitels noch eine vorsichtige und allgemein formulierte Definition des Konzepts stehen, so wird sie sich immer klarer herauskristalisieren, um im letzten, resümierenden Kapitel die Tragweite und den Erkenntniszuwachs der Perspektivierung schließlich zu bündeln. Zunächst ist jedoch die Klärung des Zusammenhangs von Erinnern und Geschichtsschreibung sowie ein Überblick über die wissenschaftlichen Kontexte, in denen der Begriff Erinnerungsort und ähnliche Konzepte genutzt werden, erforderlich.

### 1.1 Erinnerung und Geschichte

Im Allgemeinen ist bei der Dokumentation von Musikgeschichte der Fokus auf Personen gerichtet. Die Namen derer, die im sprichwörtlichen Sinn Musikgeschichte geschrieben haben, bleiben in Erinnerung. Denn mehr als den dokumentierenden Akteuren, die im wörtlichen Sinn am Schreiben beteiligt waren, gilt

das Erinnern hauptsächlich jenen, die in der metaphorischen Dimension der Redewendung als Protagonisten auf der Bühne der Musik agiert haben. Erinnert werden die Künstler, die Interpreten, die Komponisten, die Produzenten, indem ihre Namen Eingang in die Musikgeschichtsschreibung erhalten. Den Beobachtern und Zeitzeugen, den Historikern und Archivaren obliegt eine dokumentarische Funktion, die darin besteht, das Bedeutsame des Ereignisses zu erkennen und festzuhalten. Gleichzeitig interpretieren sie die Umstände aus ihrer persönlichen Perspektive, mit ihrer individuellen Intention und aus ihrer eigenen Zeit heraus. Begleitet werden die Namen der tatsächlich agierenden Protagonisten von der Benennung der Orte, an denen sich die Ereignisse abgespielt haben, sowie von einer zeitlichen Einordnung.

Zwischen dem subjektiv konnotierten Erinnern und einer objektiv orientierten Historiographie eröffnet sich die Bandbreite der Musikgeschichtsschreibung. Aus der Retrospektive mag sich die Geschichte einigermaßen linear und teleologisch entwickelt haben, doch in den vielzähligen Perspektiven der Erinnernden gestaltet sie sich divers, diffus und ambivalent. Der Anspruch einer objektiv geschriebenen Musikgeschichte würde voraussetzen, dass sich der Wissenschaftler von seiner persönlichen Befangenheit gänzlich lösen könnte, was daran scheitert, dass er immer bis zu einem gewissen Grad in seiner Subjektivität, seiner Zeit und seinem Ort verhaftet bleibt. Traditionell tendiert die Historiographie dazu, die Gegenwart und den Standpunkt des Autors zu minimieren oder zu verdrängen. Das Erinnern hingegen erfolgt in der Gegenwart aus einer persönlichen Perspektive, bezieht sich auf Momente in der Vergangenheit und ist somit doppelt ortsgebunden. In beiden Fällen findet zwischen dem Musikgeschichte schreibenden Ereignis und dem Musikgeschichte aufschreibenden Akt eine Art von Übersetzung statt, bei der die Ereignisse dokumentiert, interpretiert oder transformiert werden. Ersteres, das Dokumentieren, mag darauf abzielen, die Geschehnisse möglichst genau und nüchtern abzubilden sowie sorgfältig die Fakten zu archivieren, während Letzteres, das Transformieren, eine kreative und selektierende Leistung impliziert, die von einem persönlicheren Zugang geprägt ist.

Das Erinnern ist tendenziell affektiv konnotiert und emotional aufgeladen. Der Erinnernde agiert introspektiv und ist körperlich involviert, wobei die Erinnerung sowohl bewusst gesteuert als auch unwillentlich ausgelöst werden kann. Erinnert wird etwas Vergangenes, das nicht mehr hergeholt werden kann, das aber in einer spezifisch erinnerten Form präsent ist. Diese Form ist nicht mit dem Vergangenen identisch, sondern verweist als Zeichen darauf. Ebenso kann dieses Zeichen in die Zukunft gerichtet sein, indem es etwas bedeutet, das nachfolgenden Erinnernden verständlich bleiben soll. Durch das Aufbewahren wird aus dem Erinnern ein Speichern, aus dem Gedächtnis ein Archiv. Das darin gesammelte Material dient der Dokumentation und einem potentiellen Gedenken. Erinnern

geht jedoch immer auch mit einem Vergessen oder Verdrängen einher, da nur bestimmte Dinge aus der Vergangenheit selektiert werden, um ihre Unvergänglichkeit zu bewahren. Das Verhindern von Vergänglichkeit bedarf eines bewussten Erinnerns, das umso besser funktioniert, je affektiver der Erinnernde involviert ist. Findet das Erinnern außerdem in einer Gemeinschaft statt, festigt sich der Inhalt des Erinnerten nachhaltig im Kollektiv der Erinnernden, wie es beispielsweise auf Gedenkfeiern oder während Begräbnisritualen der Fall ist. Diese Ereignisse sind Orte der Erinnerung par excellence, weil sie

- einen Initiationsakt darstellen,
- soziale Verankerung bieten,
- affektiv aufgeladen sind,
- sich im Laufe der Zeit transformieren können
- und von einem körperlich partizipierenden Kollektiv durch Tanz, Gesang, Musik, Gebet etc. gestaltet werden.

Ein Gedenken an verstorbene Künstler geht darüber hinaus mit der Erinnerung an ihr künstlerisches Schaffen einher, dessen Unvergänglichkeit betont wird. Huldigungen dieser Art können zu Heroisierung oder Mythologisierung tendieren. Sie generieren Narrative, die in Erinnerung bleiben sollen, und verdrängen Details, die möglicherweise nicht in das intendierte Narrativ passen. Solche Rituale und Feiern sind dazu bestimmt, Vergangenes zu würdigen, Bleibendes zu sichern und Zukünftiges zu inspirieren. Musik ist dabei ein fester Bestandteil, nicht nur wenn es um verstorbene Persönlichkeiten des musikalischen Lebens geht. Sie kann selbst, wie in der Analyse der Fallbeispiele deutlich werden wird, zu einem Erinnerungsort werden.

## 1.2 Der Begriff in der Geschichtswissenschaft

Als „lieu de mémoire“ hat der Begriff des Erinnerungsortes durch Pierre Nora in den 1980er und 1990er Jahren zunächst Eingang in die Geschichtswissenschaft und von dort im neuen Jahrtausend auch in den allgemeinen Sprachgebrauch gefunden.<sup>1</sup> Noras Geschichtsanthologie über die Erinnerungsorte Frankreichs wurde zum Vorbild unter anderem für die mehrbändigen Publikationen zu deutschen und europäischen Erinnerungsorten mit ähnlichen, aber auch diver-

---

1 Vgl. Pierre Nora (Hg.), *Les lieux de mémoire*, 3 Teile in 7 Bänden, Paris: Gallimard 1984–1992.

gierenden Ansätzen und Zielrichtungen.<sup>2</sup> Gemeinsam ist ihnen, dass sie auf einer (pan-)nationalen Ebene identitätsstiftende Ereignisse, Artefakte und Narrative oder andere wichtige Konstrukte in der Geschichte einer Gesellschaft behandeln. Bei der Suche nach einer Definition von Erinnerungsorten in der Musik wird dieser Aspekt allerdings wenig Beachtung finden, da es nicht um eine nationale Geschichte einer Musik gehen soll, sondern, wenn überhaupt, um eine internationale, in Ansätzen globale bzw. eine lokal verankerte, aber global verfügbare Musik.

Nora beruft sich in der Einleitung zu seiner Anthologie auf Maurice Halbwachs, der das Konzept des Erinnerungsortes bereits Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts aus anthropologischer Sicht gebrauchte.<sup>3</sup> Andere, die das Konzept übernommen haben, gehen noch weiter in die Geschichte zurück und verankern die Ursprünge zum einen in der griechisch-antiken Darstellung der Mnemosyne, d. h. der Personifizierung der Erinnerung als Mutter der neun Musen, und zum anderen in der Memorierungstechnik aus der Rhetorik, die als Gedächtniskunst den Fortgang der Rede mithilfe bildlicher Vorstellung speichert.<sup>4</sup> In dem Verweis auf diese Ursprünge wird der Zusammenhang des Erinnerns mit künstlerischer Praxis und archivierendem Speichern deutlich. Außerdem wird das Konzept in die Nähe von Strategien der Narrativierung und Visualisierung gebracht: die bildlich-plastische Darstellung der Musen und ihrer Mutter, die räumlich-visuelle Vor-

---

2 Vgl. Etienne François und Hagen Schulze (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, 3 Bde., München: C. H. Beck 2001; Pim den Boer, Heinz Durchardt, Georg Kreis und Wolfgang Schmale (Hgg.), *Europäische Erinnerungsorte*, 3 Bde., München: Oldenbourg 2012; neben weiteren nationalen Unternehmungen wären für den deutschsprachigen Raum noch die Herausgabe der österreichischen Erinnerungsorte zu nennen, vgl. Emil Brix, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl (Hgg.), *Memoria Austriae*, 3 Bde., Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004.

3 Vgl. Pierre Nora, „Entre mémoire et histoire“, in: ders. (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Teil 1: *La république*, Paris: Gallimard 1984, S. XVII–XLII, hier S. XIX; dieser Aufsatz dient als Einleitung und Einführung in die Thematik; vgl. auch Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Librairie Félix Alcan 1925; dt.: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übers. von Lutz Geldsetzer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>2</sup>2006 [1985].

4 Vgl. Nora in seinem Vorwort zur deutschen Übersetzung seines Aufsatzes „Entre mémoire et histoire“, in: ders., *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, übers. von Wolfgang Kaiser, Berlin: Wagenbach 1990, S. 7–9, hier S. 7; auch die Herausgeber der *Deutschen Erinnerungsorte* beziehen sich in ihrer Einleitung auf die antike Mnemotechnik, vgl. Etienne François und Hagen Schulze, „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München: C. H. Beck <sup>3</sup>2002 [2001], S. 9–24, hier S. 17; ebenso Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C. H. Beck 1992, S. 29–31, der den Unterschied zwischen der Gedächtniskunst und der Erinnerungskultur erklärt; vgl. dazu auch Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck <sup>3</sup>2006 [1999], S. 27 f.

stellungskraft der Gedächtniskunst und der überzeugenden Rede. Diese Merkmale werden im Folgenden bei der Analyse von Erinnerungsorten in der Musik deutlich hervortreten. Denn über die einzelnen Fallbeispiele hinweg wird es darum gehen, wie musikalische Praktiken und Produkte samt ihren Geschichten archiviert, narrativiert, verortet und in visuell wahrnehmbaren Formen manifestiert werden.

### 1.2.1 Pierre Noras *Lieux de mémoire*

Als Pierre Nora 1984 sein Vorhaben, die *Lieux de mémoire* zu versammeln, mit der Veröffentlichung des ersten Teils vorstellt, beabsichtigt er vor allem, eine alternative Methode zur linearen Geschichtsschreibung Frankreichs vorzulegen. Ausgelöst durch seine persönliche, aus der Zeit heraus entstandene Beobachtung eines merklichen Verlusts von Geschichte, d.h. seine Feststellung, dass der französischen Gesellschaft der Bezug zur eigenen Nationalgeschichte verloren gegangen sei, sieht er eine Notwendigkeit in der Arbeit der Historiker darin, diesen Bezug wieder herzustellen, indem eine in die Tiefe greifende Analyse jener Manifestationen bereitgestellt wird, die Nora als „lieux de mémoire“ bezeichnet.<sup>5</sup> Selbstreflexiv verweisen diese Erinnerungsorte auf ihre eigene Geschichte und bergen das Potential einer affektiven Wiederbelebung im Bewusstsein jener, die sich einer nationalen Gemeinschaft zugehörig fühlen wollen.

In seiner Einleitung zum ersten Teil unter dem Titel „Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux“ beschreibt Nora die Orte in der Gegenüberstellung von Erinnerung und Geschichte:

Das Gedächtnis [besser: die Erinnerung] ist das Leben: stets wird es von lebendigen Gruppen getragen [...]. Das Gedächtnis [die Erinnerung] ist ein stets aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung [...]. Die Geschichte ist die stets problematische und unvollständige Rekonstruktion dessen, was nicht mehr ist. [...] die Geschichte [ist] eine Repräsentation der Vergangenheit.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 7; ders., „Entre mémoire et histoire“, S. XVII f. und XXXI f. Genauer geht er darauf ein in der Einleitung zum dritten Teil, vgl. Pierre Nora, „Comment écrire l’histoire de France?“, in: ders. (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Teil 3: *Les France*, Paris: Gallimard 1992, S. 11–32, hier S. 31.

<sup>6</sup> Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 12 f., bzw. ders., „Entre mémoire et histoire“, S. XIX. In der deutschen Ausgabe wird „mémoire“ irreführenderweise mit Gedächtnis übersetzt. In diesen Fällen wird in eckigen Klammern der Begriff Erinnerung von der Autorin hinzugefügt. Da jede Übersetzung auch immer eine Interpretation darstellt, erscheint es hier besonders not-

Nora betont, dass die Erinnerung „am Konkreten, im Raum, an der Geste, am Bild und Gegenstand“<sup>7</sup> hafte. Im Wechselspiel zwischen der affektiv konnotierten „mémoire“ und der analytisch vorgehenden „histoire“ entstehe der Erinnerungsort:

Die Zeit der Orte ist dieser genau umschriebene Augenblick, in dem ein ungeheures Kapital verschwindet, das wir in der Intimität eines Gedächtnisses [einer Erinnerung] erlebten, und das nur noch unter dem Blick einer rekonstruierten Geschichte lebt. Auf der einen Seite eine entscheidende Vertiefung im Werk der Geschichte, auf der anderen Aufkunft eines für gesichert geltenden Erbes.<sup>8</sup>

An diesen Erinnerungsorten wird Geschichte fixiert und gleichzeitig in der Gegenwart lebendig gehalten, greifbar gemacht und veranschaulicht. Nora erklärt, dass Erinnerungsorte auf „die symbolträchtigen Objekte“<sup>9</sup> der Erinnerung verweisen und damit auf die Bewahrung ihres Inhaltes abzielen. Erinnerungsorte seien „Ewigkeitsillusionen“,<sup>10</sup> die mit Nostalgie, Pathos und Ehrfurcht einhergehen, die Institutionalisierung erfahren und eine sentimentale Verbundenheit gewährleisten.<sup>11</sup> Ihre Ambivalenz zeige sich darin, dass sie „einfach und vielschichtig, natürlich und künstlich [sind], der sinnlichsten Erfahrung unmittelbar gegeben und gleichzeitig Produkt eines höchst abstrakten Gedankenwerks“. <sup>12</sup> Sie existieren Nora zufolge in materieller Form, d. h., sie sind als archivierte Material greifbar, oder in symbolischer Form, wobei ihre äußere Gestalt semiotisch auf ihren Inhalt verweist, oder in funktionaler Form, indem sie zur kollektiven Identität einer Gemeinschaft beitragen.<sup>13</sup> Gleichwohl sie dazu bestimmt sind, „die Zeit anzuhalten, der Arbeit des Vergessens Einhalt zu gebieten, einen bestimmten

---

wendig, auf die entsprechenden Stellen der französischen Originalausgabe zu verweisen und gegebenenfalls den ursprünglichen Wortlaut zu zitieren.

**7** Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 13; ders., „Entre mémoire et histoire“, S. XIX.

**8** Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 16; im Original werden die beiden Seiten folgendermaßen beschrieben: „Approfondissement décisif du travail de l'histoire, d'un côté, avènement d'un héritage consolidé, de l'autre.“ Nora, „Entre mémoire et histoire“, S. XXIII.

**9** Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 17; im Original ist noch affirmativer von „objets les plus symboliques de notre mémoire“ die Rede; Nora, „Entre mémoire et histoire“, S. XXIII.

**10** Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 17; ders., „Entre mémoire et histoire“, S. XXIV.

**11** Vgl. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 18; ders., „Entre mémoire et histoire“, S. XXV.

**12** Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 26; im Original heißt es: „immédiatement offerts à l'expérience la plus sensible et, en même temps, relevant de l'élaboration la plus abstraite.“ Nora, „Entre mémoire et histoire“, S. XXXIV.

**13** Vgl. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 26; ders., „Entre mémoire et histoire“, S. XXXIV.

Stand der Dinge festzuhalten, den Tod unsterblich zu machen“,<sup>14</sup> können sie nur bestehen, wenn sie in ihren Bedeutungszuschreibungen beweglich und wandelbar bleiben. Die genannten Aspekte lassen sich auf den Bereich der Musik übertragen und werden im Folgenden anhand konkreter Beispiele diskutiert.

Nora zielt weniger auf eine exakte Definition als vielmehr darauf ab, die notwendigen Voraussetzungen aufzuzeigen, unter denen ein Objekt zu einem Erinnerungsort wird. Dem Verdacht, dass eine Historiographie, die sich an solchen Erinnerungsorten entlanghangelt, Gefahr läuft, eine willkürliche Sammlung von Objekten zu präsentieren, hält Nora entgegen, dass auch und gerade jene Dinge, die augenscheinlich in keiner Verbindung zueinander stehen, mit einem unsichtbaren Faden zusammengehalten werden, indem sie eben aus der Perspektive des Erinnerungsortes analysiert werden<sup>15</sup> (darauf wird im Schlusskapitel dieses Bandes zurückzukommen sein; s.u., Kap. 7.4). Die argumentative und analytische Verankerung eines Objekts in das Feld der Erinnerungsorte obliege dem Historiker, „der im Unterschied zu seinen Vorgängern bereit ist, die enge, intime und persönliche Verbindung, die er mit seinem Gegenstand unterhält, zuzugeben“.<sup>16</sup>

Dass dieser zusammenhaltende Faden tatsächlich im Verhältnis der Erinnerungsorte zur eigenen Nationalgeschichte liegt, wird schließlich in der zirka acht Jahre später verfassten Einleitung zum dritten und umfangreichsten Teil der *Lieux de mémoire* deutlich, der bereits mit dem Titel *Les Frances* der Diversität und Pluralität der Beispiele gerecht werden will. In der Einleitung mit der Überschrift „Comment écrire l’histoire de France?“ kommt Nora außerdem nochmals auf die Aufgabe des Historikers als „Interpret und Vermittler“<sup>17</sup> zurück und betont, dass dieser den Bezug zur eigenen Nationalgeschichte herstellen müsse. Spätestens an diesem Punkt ist es offensichtlich, dass es Nora weniger um eine kritische Reflexion der Geschichte als vielmehr um eine Involvierung in und Identifikation mit einer kollektiven französischen Nationalgeschichte in der Gegenwart geht:

Diese [Geschichtsbetrachtung] untersucht nicht mehr die Determinanten, sondern deren Auswirkungen; nicht mehr die Aktionen, die in Erinnerung bleiben oder deren sogar gedacht

---

**14** Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 27; ders., „Entre mémoire et histoire“, S. XXXV.

**15** Vgl. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 32; ders., „Entre mémoire et histoire“, S. XLI.

**16** Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 25; ders., „Entre mémoire et histoire“, S. XXXIII.

**17** Pierre Nora, „Wie läßt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben?“, übers. von Michael Bayer, in: ders. (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: C. H. Beck 2005, S. 15–23, hier S. 23; ders., „Comment écrire l’histoire de France?“, S. 32. Die deutsche Übersetzung gibt allerdings den Originaltext lediglich in einer gekürzten Fassung wieder, weshalb hier auf beide Fassungen verwiesen wird.

wird, sondern die Spuren dieser Aktionen und die Spielregeln dieser Formen des Gedenkens; nicht mehr die Ereignisse an sich, sondern deren Konstruktion in der Zeit, das Verschwinden und Wiederaufleben ihrer Bedeutung; nicht die Vergangenheit, so wie sie eigentlich gewesen ist, sondern ihre ständige Wiederverwendung, ihr Gebrauch und Mißbrauch sowie ihr Bedeutungsgehalt für die Art und Weise, wie diese geschaffen und weitergegeben wird. Kurz: Es geht weder um Wiederauferstehung noch um Rekonstruktion, nicht einmal um Darstellung, sondern um *Wiedererinnerung*, wobei Erinnerung nicht einen einfachen Rückruf der Vergangenheit, sondern deren Einfügung in die Gegenwart meint.<sup>18</sup>

Der Begriff des Erinnerungsortes wird schließlich mit kollektivem Erbe („notre héritage collectif“), nationalem Gedächtnis („la mémoire nationale“) und einer umfangreichen Topologie französischer Symbolik („une vaste topologie de la symbolique française“) in Zusammenhang gebracht.<sup>19</sup> Die Frage nach der kollektiven Identität muss bei der Analyse der Erinnerungsorte in der Musik zwar auch gestellt werden, jedoch weniger aus einer nationalen Perspektive heraus, als vielmehr auf der Basis einer allgemeineren Idee von kultureller Gemeinschaft.

In seinem abschließenden Aufsatz „L'ère de la commémoration“ am Ende des dritten Teils kritisiert Nora den Überfluss an Gedenkfeiern und das gesteigerte Bedürfnis nach Identitätsangeboten, wobei er sich selbst und sein Vorhaben zur Verantwortung zieht.<sup>20</sup> Denn aus der Absicht, das Konzept der Erinnerungsorte zur Objektivierung der Nationalgeschichte zu nutzen, sei am Ende ein Produkt geworden, das selbst das Gedenken beinhalte: „Und kaum war der Ausdruck ‚Erinnerungsort‘ geprägt, ist mit ihm ein Werkzeug, das zur Schaffung von kritischer Distanz geschmiedet worden war, zum Instrument des Gedenkens par excellence geworden.“<sup>21</sup> Indem Nora bemerkt, dass die Vergangenheit „ihren organischen, feststehenden und zwingenden Charakter verloren“ habe und sie aus dem bestehe, „was wir in sie hineinlegen“,<sup>22</sup> wird deutlich, dass durch diese Herangehensweise die Geschichte Gefahr läuft, in die Nähe von Fiktion zu rücken, in der die individuellen Schicksale bzw. die individuellen Erinnerungen an die

---

**18** Nora, „Wie läßt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben?“, S. 16; ders., „Comment écrire l'histoire de France?“, S. 24 f.

**19** Vgl. Nora, „Comment écrire l'histoire de France?“, S. 11 f. Diese Textstelle ist in der deutschen Übersetzung nicht enthalten.

**20** Vgl. Pierre Nora, „L'ère de la commémoration“, in: ders. (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Teil 3: *Les France*, Paris: Gallimard 1992, S. 977–1012, bes. S. 977 f. und S. 986–988.

**21** Pierre Nora, „Das Zeitalter des Gedenkens“, übers. von Enrico Heinemann, in: ders. (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: C. H. Beck 2005, S. 543–575, hier S. 543; Nora, „L'ère de la commémoration“, S. 977.

**22** Nora, *Das Zeitalter des Gedenkens*, S. 553; ders., „L'ère de la commémoration“, S. 988.

Geschichte ein Übergewicht erhalten. Die politisch motivierte Verwendung des Begriffs des kollektiven Gedächtnisses im Sinne eines nationalen Erbes mag durch Noras *Lieux de mémoire* mitentfacht worden sein.

So sind die damit aufgeworfenen Fragen nach Gruppenzugehörigkeit, Identität und Integration aktueller denn je. Die Problematik und Virulenz der Idee kollektiver, national motivierter Identitäten zeigen sich in aktuellen internationalen und globalen Konflikten, die sich in Terroranschlägen, Krieg, Vertreibung, Flucht, Diskriminierung und Rassismus niederschlagen. Noras Anthologie verdeutlicht, dass die Erinnerungsorte in der jeweiligen Gegenwart „einen Halt gebenden Anker“<sup>23</sup> bereitstellen können – im positiven wie auch im negativen Sinne. Musik als Erinnerungsort kann beispielsweise die Verbindung der Menschen im Exil zu ihrer Heimat stärken und Trost spenden. Sie kann aber auch dazu genutzt werden, eine Ideologie von Heimat heraufzubeschwören, die auf Ausgrenzung und Vertreibung abzielt.

### 1.2.2 Adaption des Begriffs für die Erinnerungskultur in Deutschland

Der Aspekt der Gegenwärtigkeit von Geschichte wird im Vorwort der deutschen Übersetzung einzelner Kapitel aus Noras *Lieux de mémoire* betont, ebenso wie der Umstand, dass damit ein Vorbild für eine neue Art der Geschichtsschreibung geschaffen wurde,<sup>24</sup> dem sich die Herausgeber der 2001 erschienenen *Deutschen Erinnerungsorte* verpflichtet haben. Auch in Deutschland sei eine „Häufung des Gedenkens“<sup>25</sup> und ein „Bedürfnis nach Sinnstiftung“<sup>26</sup> anzutreffen, wobei der Aspekt der Identitätsstiftung deutlicher in Erscheinung tritt als noch bei Nora, wenn die Herausgeber zu folgender Definition der Erinnerungsorte kommen:

Es handelt sich um langlebige, Generationen überdauernde Kristallisationspunkte kollektiver Erinnerung und Identität, die in gesellschaftliche, kulturelle und politische Übellichkeiten eingebunden sind und die sich in dem Maße verändern, in dem sich die Weise ihrer Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung verändert. [...] Wir sprechen von

---

<sup>23</sup> Nora, *Das Zeitalter des Gedenkens*, S. 575. Im französischen Original findet man allerdings eine vagere Formulierung: „[...] la reprise par le mémorial est un renouement de continuité.“ Nora, „L'ère de la commémoration“, S. 1012.

<sup>24</sup> Vgl. Etienne François, „Pierre Nora und die ‚Lieux de mémoire‘“, in: Pierre Nora (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: C. H. Beck 2005, S. 7–14, hier S. 12.

<sup>25</sup> François und Schulze, „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, S. 10.

<sup>26</sup> Ebd., S. 13.

einem Ort, der seine Bedeutung und seinen Sinn erst durch seine Bezüge und seine Stellung inmitten sich immer neu formierender Konstellationen und Beziehungen erhält.<sup>27</sup>

Dass es dabei um ein „Deutschland in seinen europäischen Verknüpfungen“ geht, schmälert keineswegs das nationale Unterfangen, sondern schürt zunächst eher den Verdacht eines unterdrückten Sendungsbewusstseins, der sich allerdings aufgrund der Vielfalt der Orte sogleich wieder zerstreut. Während sich der Begriff des Erinnerungsortes bei Nora noch im Prozess der Entwicklung befand, wird er bei seiner Übertragung in den deutschen Kontext genau definiert. Jedoch zeugt die Diversität der behandelten Orte von einem tendenziell offenen Konzept, wodurch potentiell auch weniger präsenste Orte berücksichtigt werden können. Im Nachwort bemerkt Nora, dass das Konzept der Erinnerungsorte „einem Bedürfnis nach einer anderen Sicht der Vergangenheit und der Identifizierung ihrer symbolischen Konstanten“<sup>28</sup> gerecht werde. Er konstatiert eine Verschiedenheit der Erinnerungskulturen in Frankreich und Deutschland und sieht gerade in der vergleichenden Perspektive eine Möglichkeit, den nationalen Horizont zu erweitern,<sup>29</sup> was sich zweifellos durch Berücksichtigung weiterer, national ausgerichteter Unternehmungen solcher Art bestätigen ließe.

### 1.2.3 Annäherung an das kulturelle Gedächtnis Österreichs

Ein Vergleich mit den 2004 erschienenen *Memoria Austriae* zeigt eine andere Herangehensweise an das Konzept der Erinnerungsorte. Dort wird bereits im Vorwort festgestellt, dass das Ziel der Anthologie in der „Untersuchung von Bausteinen der nationalen Identität Österreichs“<sup>30</sup> liege. Es geht also weder um eine Reflexion der Historiographie durch Erinnerungsorte noch um ihre Definition, sondern um ihre Anwendung als Werkzeug zur Bestimmung des „kulturelle[n] Gedächtnis[ses] Österreichs“,<sup>31</sup> wie die Überschrift der Einleitung vermittelt. Um herauszufinden, was Teil jenes Gedächtnisses ist (was darin erinnert wird und was vergessen wurde), und um einer Willkür bei der Ansammlung der „Baustei-

<sup>27</sup> Ebd., S. 18.

<sup>28</sup> Pierre Nora, „Nachwort“, übers. von Reinhard Tiffert, in: Etienne François und Hagen Schulze (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München: C. H. Beck 2001, S. 681–686, hier S. 681.

<sup>29</sup> Ebd., S. 684 f.

<sup>30</sup> Emil Brix, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl, „Vorwort“, in: dies. (Hgg.), *Memoria Austriae*, Bd. 1, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004, S. 7 f., hier S. 7.

<sup>31</sup> Emil Brix, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl, „Das kulturelle Gedächtnis Österreichs“, in: dies. (Hgg.), *Memoria Austriae*, S. 9–22, hier S. 9.

ne“ vorzubeugen, wurde die Auswahl nach dem Ergebnis einer empirischen Studie vorgenommen, bei der 1000 Probanden mit offenen Fragen nach ihren Assoziationen zur österreichischen Nation konfrontiert wurden.<sup>32</sup> (Dass die Repräsentativität bei einer Bevölkerung von mehr als acht Millionen Menschen zumindest fragwürdig erscheint und dass die genannten Assoziationen nicht unbedingt eine Identifizierung der Probanden mit jenen Orten voraussetzt, lässt an der methodischen Rechtfertigung der Studie zweifeln.)

Das zugrunde liegende Ziel der Umfrage und des Vorhabens, einen „typisch österreichischen Stil der Beziehung zur Vergangenheit“<sup>33</sup> auszumachen, führte durch die Antworten der Probanden letzten Endes zu der Erkenntnis, dass „das historische Bewusstsein im Allgemeinen offenbar weder tief noch sehr elaboriert“<sup>34</sup> sei, so die Herausgeber, die ihren Mitmenschen eine „erstaunliche[ ] Gegenwartsbezogenheit“<sup>35</sup> bescheinigen. Mit dieser ins Positive gewendeten – und möglicherweise eine ironische Dimension implizierenden – Umformulierung dessen, was man unter Geschichtsvergessenheit zu verstehen pflegt, wird versucht, bei der Untersuchung einer Vielzahl von Erinnerungsorten entgegenzuwirken. Abgesehen von der vermeintlich empirisch gesicherten Methodik bleibt außerdem der offenkundige Zweck unreflektiert, der in der „Wiederbelebung alter bzw. [in der] Schaffung neuer ‚Erinnerungsfiguren‘“ liegt, die „Geschlossenheit, Kontinuität und ein verstärktes Bewusstsein von Gemeinsamkeit sichern [sollen]“.<sup>36</sup>

#### 1.2.4 Kaleidoskop der europäischen Erinnerungsorte

Diese Absicht könnte auch hinter der Publikation der *Europäischen Erinnerungsorte* aus dem Jahr 2012 vermutet werden, was die Herausgeber in der Einleitung zunächst zu zerstreuen versuchen, wenn sie bemerken, dass es nicht darum gehe, die Identifizierung mit der Europäischen Union voranzutreiben oder ein Gemeinschaftsgefühl ihrer Bürger zu stärken, da ein bestimmter Erinnerungsort nur für eine bestimmte Gruppe als Teil einer europäischen Identität verbindlich gelten könne.<sup>37</sup> Am Ende der Einleitung stellen sie allerdings fest, dass der Sammelband

<sup>32</sup> Vgl. Brix et al., „Vorwort“, S. 7; und dies., „Das kulturelle Gedächtnis Österreichs“, S. 12.

<sup>33</sup> Brix et al., „Das kulturelle Gedächtnis Österreichs“, S. 11.

<sup>34</sup> Ebd., S. 14.

<sup>35</sup> Ebd., S. 22.

<sup>36</sup> Ebd., S. 19.

<sup>37</sup> Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis und Wolfgang Schmale, „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 1, München: Oldenbourg 2012, S. 7–12, hier S. 7 f.

doch „zur europäischen Identitätssuche und -pflege“ beitragen solle wie auch dazu, „das Bewusstsein [...] zu stärken [...], dass der Europäisierungsprozess nicht etwas künstlich Aufoktroiertes ist, sondern ein gewachsenes Konstrukt, das in den gemeinsamen ‚Erinnerungsorten‘ gut gegründet ist.“<sup>38</sup> Die europäischen Erinnerungsorte werden definiert als „Phänomene [...], denen bereits in der Zeit ihrer Genese das Bewusstsein der Zeitgenossen innewohnte, europäisch dimensioniert zu sein“ und die „europäisch vermittelt worden war[en]“.<sup>39</sup> Zudem sind sie

nur als Konstrukte vorstellbar, die einen breiten rezeptionsgeschichtlichen Ansatz mit dem verbinden, was das Wesen dieses Konstrukts ausmacht: ein Punkt im Ablauf der Geschichte, an dem sich positiv oder negativ besetzte Erinnerung breiterer, nicht nur elitärer Schichten kristallin verfestigt und eine Idee von etwas Gemeinsamem – einem gemeinsamen Erbe – entstehen lässt.<sup>40</sup>

An die Stelle einer Reflexion von Geschichte ist die Konstruktion von kollektiven Identitäten getreten.

Die an nationaler Geschichtsschreibung orientierten Unternehmungen variieren zwischen dem Portraitieren vermeintlich national-kultureller Eigentümlichkeiten und dem Etablieren erstrebenswerter Selbstbildnisse. Allzu leicht ließen sich Stereotypen des kollektiven Erinnerns der jeweiligen Nationalität überzeichnen: Nach Pierre Nora mag die französische Erinnerungskultur im Spannungsfeld zwischen dem Verlust der zentralistischen, nationalstaatlichen Macht und dem Gedenken an die Revolution zu verankern sein, während das Erinnern an die nationale Vergangenheit in Deutschland immer von den Verbrechen der beiden Weltkriege und des Holocausts geprägt bleiben wird. Die österreichische Identität hingegen, so wird vermutet, sei von einem Vergessen und einem Verdrängen vergangener Ereignisse der eigenen Nationalgeschichte gekennzeichnet.<sup>41</sup> Erinnerungsorte aus dem Bereich der Musik werden freilich in allen Projekten mit unterschiedlichem Ausmaß besprochen. Bei Nora wird die *Marseillaise* als einziger explizit musikalischer Erinnerungsort erläutert, während in den deutschen Publikationen neben der Nationalhymne eine Vielzahl weiterer musikbezogener

---

38 Ebd., S. 12.

39 Ebd., S. 9.

40 Ebd., S. 10.

41 So z. B. Stephan Eglau, „Zur ‚Kanon‘- und ‚Code‘-Problematik der österreichischen Nationalhymne als musikalischem Symbol österreichischer Identität“, in: Moritz Csáky und Peter Stachel (Hgg.), *Die Verortung von Gedächtnis*, Wien: Passagen 2001, S. 67–106, hier S. 97: „Österreich verfügt über eine Identität des Vergessens.“

Orte (z. B. der Schlager, Richard Wagner, Ludwig van Beethovens neunte Symphonie) besprochen werden. Aus österreichischer Perspektive werden Wolfgang Amadeus Mozart und dem Mythos Musik in der Zweiten Republik eigene Kapitel gewidmet, während die europäischen Erinnerungsorte die Hymne der Europäischen Union, wiederum Beethovens Neunte, Giuseppe Verdis *Aida* und das Chanson umfassen. Auf die in Umfang und Tiefe variierenden Aufsätze wird an entsprechender Stelle in den jeweiligen Kapiteln verwiesen (s. u., Kap. 2.2.2 und 4.4).

### 1.3 Der Begriff in der Kulturwissenschaft

In verschiedenen Ausprägungen wurde das Konzept des Erinnerungsortes von der Kulturwissenschaft übernommen und adaptiert. Unterschiedliche Nuancierungen und substituierende Wortneuschöpfungen machen die Definition dessen, was ein Erinnerungsort ist, allerdings diffus.<sup>42</sup> Eingang in die Kulturwissenschaft erhielt das Konzept durch Jan und Aleida Assmann, wobei Ersterer mit dem Begriff „kulturelles Gedächtnis“, Letztere mit „Erinnerungsraum“ ihre Konzepte des (kollektiven) Erinnerens wechselseitig ergänzen. Da hier die gesamte Breite der kulturwissenschaftlichen Konzepte nicht abzubilden ist, werden dominierende Tendenzen übersichtlich erläutert. Zu bedenken ist dabei, dass sich die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Erinnerung und Gedächtnis von ihrem Vorbild aus der Geschichtswissenschaft emanzipiert hat, wodurch (mindestens) zwei parallellaufende, sich teils überlappende, teils aber auch voneinander differenzierende Strömungen entstanden sind, die in ihren Thesen und Argumenten nicht selten miteinander konkurrieren. Im angloamerikanischen Raum schlägt sich diese Diversifizierung in der Unterscheidung zwischen Memory Studies und Heritage Studies nieder, wobei eine genauere Abgrenzung aussteht.<sup>43</sup> Das Feld der Erinnerungsforschung expandiert und bietet ebenso vielfältige Möglichkeiten für einen musikwissenschaftlichen Zugang.

---

<sup>42</sup> Eine komprimierte Übersicht der Konzepte liefert Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler <sup>3</sup>2017 [2005], S. 11–83. Erll beobachtet eine „Obsession mit dem Gedächtnis“ (ebd., S. 2) und eine „Vielzahl von Begriffen und Konzepten“, bei denen „Gemeinsamkeiten und Unterschiede keinesfalls klar sind“ (ebd., S. 4); s. auch unten, Kap. 1.3.3.

<sup>43</sup> Exemplarisch sei auf die Gründung des *International Journal of Heritage Studies* (1994) und andernorts die Zeitschrift *Memory Studies* (2008) verwiesen sowie auf die Frankfurt Memory Studies Plattform (seit 2011), online: <https://www.memorystudies-frankfurt.com> [9.11.2021]; s. ausführlicher zu Letzterem Kap. 1.3.3.

### 1.3.1 Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungsraum

Statt Erinnerungsort benutzt Jan Assmann den Begriff „Erinnerungsfiguren“, die als „Fixpunkte“ des kulturellen Gedächtnisses einer sozialen Gruppe „schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit“ darstellen, an die regelmäßig in institutionalisierter Form erinnert wird.<sup>44</sup> Als in Raum und Zeit determinierte „Kristallisationspunkte“ dienen sie der Orientierung.<sup>45</sup> „Vergangenheit gerinnt [an diesen Fixpunkten] zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet.“<sup>46</sup> Dabei werde nicht die faktische Geschichte nacherzählt, vielmehr sei es eine erinnerte Geschichte, die das kulturelle Gedächtnis konstituiere:<sup>47</sup>

Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümliche Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren „Pflege“ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.<sup>48</sup>

In der Erinnerung an ihre Geschichte und in der Vergegenwärtigung der fundierenden Erinnerungsfikturen vergewissert sich eine Gruppe ihrer Identität.<sup>49</sup>

Das kulturelle Gedächtnis – im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis, das im gegenwärtigen Alltag verankert sei und nicht weiter als vier Generationen bzw. 80 bis 100 Jahre zurückreiche<sup>50</sup> – formt also einen spezifischen, in die Geschichte zurückgreifenden Erinnerungsraum, durch den die Identität einer Gruppe in der Gegenwart stabilisiert wird. Doch dieser „Raum der Erinnerung“, so Assmann andernorts, könne solch eine „feste Konsistenz“ erlangen, dass er mit der Gegenwart in Widerspruch gerate.<sup>51</sup> Dem Zusammenhang zwischen Erinnern, Identität und „kulturelle[r] Kontinuierung“<sup>52</sup> geht Assmann in Bezug auf die Bedeutung der Schrift in frühen Hochkulturen nach und betont dabei die Rekonstruktion der Vergangenheit durch Erinnerung,<sup>53</sup> die er als „Akt der Semiotisie-

---

<sup>44</sup> Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: ders. und Tonio Hölscher (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 9–19, hier S. 12.

<sup>45</sup> Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 38.

<sup>46</sup> Ebd., S. 52.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, S. 15.

<sup>49</sup> Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 53.

<sup>50</sup> Vgl. Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, S. 10 f.

<sup>51</sup> Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 24.

<sup>52</sup> Ebd., S. 16.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 31.

nung<sup>54</sup> verstanden wissen will: „Nur *bedeutsame* Vergangenheit wird erinnert, nur *erinnerte* Vergangenheit wird bedeutsam.“<sup>55</sup> Das kulturelle Gedächtnis erschließe diese Erinnerungsräume, deren Existenz erst durch die Schrift ermöglicht worden sei.<sup>56</sup> Unklar in ihrer Abgrenzung werden die Begriffe „Erinnerungsraum“, „Erinnerungsfigur“, „Gedächtnisort“ und „Fixpunkte des kulturellen Gedächtnisses“ verwendet. Wünschenswert wäre entweder eine genauere Differenzierung der einzelnen Begriffe oder eine deutlichere Bestätigung ihrer synonymen Bedeutung. Festzuhalten ist, dass die Unterscheidung zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis bei der Analyse der Erinnerungsorte in der Musik noch genauer diskutiert werden muss, insbesondere wenn es um Formen der populären Musik geht (s. u., Kap. 3.1.3 sowie die Einleitung zu Kap. 5).

In ähnlicher Weise wie Jan Assmann stellt auch Aleida Assmann fest, dass „das Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen“ nach drei bis vier Generationen in „ein kulturelles Gedächtnis der Nachwelt übersetzt“ werde, wobei der „Übergang vom lebendigen individuellen zum künstlichen kulturellen Gedächtnis [...] problematisch“ sei, „weil er die Gefahr der Verzerrung, der Reduktion, der Instrumentalisierung von Erinnerung mit sich bringt“.<sup>57</sup> Dieser Übergang bedürfe außerdem der Aufzeichnungs- und Verbreitungsmedien,<sup>58</sup> worauf bei den hier zu besprechenden Erinnerungsorten in der Musik noch näher einzugehen sein wird. Darüber hinaus bemüht sich Aleida Assmann um eine Differenzierung von Erinnerung und Gedächtnis. Ersteres sei ein „aktuelle[r] Vorgang des Einprägens und Rückrufens spezifischer Inhalte“, Letzteres sei als „virtuelle Fähigkeit und organisches Substrat“ zu verstehen, wobei es sich um „komplementäre Aspekte eines Zusammenhangs“ handle.<sup>59</sup> So definiert sie zwei sich aufeinander beziehende Modi des Erinnerns, nämlich das „bewohnte“ und das „unbewohnte“ Gedächtnis bzw. das „Funktionsgedächtnis“ und das „Speichergedächtnis“.<sup>60</sup> Letzteres habe den Bezug zur Gegenwart verloren, enthalte das „fremd Gewordene [und] neutrale [...] Sachwissen“ und diene als „Reservoir“ für das daraus selektierende Funktionsgedächtnis, das zukunftsorientiert, sinn- und identitätsstiftend

---

54 Ebd., S. 77.

55 Ebd.

56 Vgl. Jan Assmann, „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis“, in: Moritz Csáky und Peter Stachel (Hgg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*, Bd. 1, Wien: Passagen 2000, S. 199–213, hier S. 206 und S. 211.

57 Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 15.

58 Vgl. Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C. H. Beck 2006, S. 243.

59 Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 150 f.

60 Ebd., S. 134.

sei.<sup>61</sup> Zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis herrsche ein Dynamik, die jener zwischen Vergessen und Erinnern ähnele.<sup>62</sup> Während das Erinnern aus der Gegenwart heraus „grundsätzlich rekonstruktiv“ verfare, was „zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten“ führe,<sup>63</sup> sei beim Speichern das eingelagerte Material immer identisch mit dem zurückgeholt.<sup>64</sup> Letzteres wäre zu relativieren. Denn auch wenn sich das gespeicherte Material an sich zwar kaum verändern mag, die Perspektive darauf – die Erinnerung daran – ist jedenfalls gewissen Veränderungen im Laufe der Zeit ausgesetzt, wodurch auch das, was gespeichert wird, in seiner Bedeutung transformiert wird. Inwiefern die Dynamik zwischen Erinnern und Speichern konstituierend für Erinnerungsorte in der musikalischen Praxis ist, wird in den jeweiligen Analysen zu zeigen sein.

Das Erinnern verändere sich nicht nur abhängig von der jeweiligen Identität, die es zu konstruieren gilt,<sup>65</sup> sondern auch von dem jeweiligen Medium, das den Prozess von Erinnern und Speichern begleitet, was Aleida Assmann anhand der Schrift, des Bildes, des Körpers und des Ortes verdeutlicht.<sup>66</sup> Im Vergleich zur Schrift könne ein Bild viel besser in Erinnerung bleiben, jedoch sei seine Wirkungskraft schwerer zu kanalisieren.<sup>67</sup> Die affektive Dimension des Einprägens und Erinnerns ist beim Körper offensichtlich und beim Medium Ort manifestiert sie sich als stabile lokale Verankerung, wobei die damit verbundene körperliche Erfahrung stärker wirke als es beim Lesen der Fall sei.<sup>68</sup> Konkrete Gedenkorte seien

zersprengte Fragmente [...], an denen eine bestimmte Geschichte gerade nicht weitergegangen [ist], sondern mehr oder weniger gewaltsam abgebrochen [wurde] [...]. Das Abgebrochene ist in Überresten erstarrt und steht beziehungslos zum örtlichen Leben der Gegenwart [...].<sup>69</sup>

---

61 Ebd., S. 134–140, Zitate S. 137 und S. 140.

62 Vgl. Assmann, *Der lange Schatten*, S. 55.

63 Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 29.

64 Vgl. Aleida Assmann, „Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon“, in: Moritz Csáky und Peter Stachel (Hgg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*, Bd. 2, Wien: Passagen 2000, S. 15–29, hier S. 15.

65 Vgl. Assmann, *Der lange Schatten*, S. 152.

66 Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 149–338.

67 Vgl. ebd., S. 227.

68 Vgl. ebd., S. 299.

69 Ebd., S. 309.

Die Überreste bedürfen der sprachlichen Erklärung, um die darin enthaltene Erinnerung zu reaktivieren und dadurch zu Erinnerungsorten zu werden, die die Geschichte stabilisieren und durch die sie umgekehrt stabilisiert werden.<sup>70</sup> Die (auch und vor allem metaphorisch gemeinten) „Erinnerungsräume“ entstehen dann also durch eine „partielle Ausleuchtung von Vergangenheit“, indem „von einer bestimmten Gegenwart aus [...] ein Ausschnitt der Vergangenheit auf eine Weise beleuchtet [wird], daß er einen Zukunftshorizont freigibt“.<sup>71</sup> Abgesehen von der Bedingung der Reaktivierung, die je nach Zeithorizont zu relativieren wäre, lässt sich diese Beobachtung auf die Veränderlichkeit von Erinnerungsorten in der Musik übertragen, und es gilt zu zeigen, dass gerade in dieser Adaptabilität paradoxerweise die Beständigkeit der Orte liegt.

Anders als Pierre Nora sieht Aleida Assmann keinen Gegensatz zwischen Gedächtnis und Geschichte, sondern betont das Potential einer ergänzenden und korrigierenden Wechselseitigkeit zwischen der wissenschaftlichen Distanz eines Historikers und der subjektiven Erinnerung eines Zeitzeugen.<sup>72</sup> Sie kommt, nun in Anlehnung an Nora, auf die Definition von Ort und Raum der Erinnerung zurück: Die Aufgabe von „Gedächtnisorten“ sieht Assmann darin, „eine bestimmte Vergangenheit in die Gegenwart hereinzuholen“, sodass das „kollektive und kulturelle Gedächtnis über Generationen hinweg zum Gegenstand individueller Erfahrung und Erinnerung werden“ könne, und möchte die Kategorie der „lieux de

---

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 329 und S. 338.

<sup>71</sup> Ebd., S. 408. Aufbauend auf dieser Idee des partiellen Ausleuchtens gebraucht Aleida Assmann die Metapher des „lange[n] Schatten[s] der Vergangenheit“, wenn sie „die Dynamik individueller und kollektiver Erinnerung“ in der deutschen Nachkriegsgeschichte untersucht; Assmann, *Der lange Schatten*, S. 17. Dabei entwickelt sie ein theoretisches Modell, das die Unterscheidung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis durch vier Horizonte ersetzt: das Gedächtnis des Individuums, das der sozialen Gruppe, das des politischen Kollektivs einer Nation und das der Kultur (ebd., S. 23). In Ergänzung dazu differenziert sie drei miteinander interagierende Dimensionen des menschlichen Gedächtnisses, nämlich neuronal, sozial und kulturell (ebd., S. 31). Schließlich unterscheidet sie zwischen der Verarbeitung und der Vermittlung der jeweiligen Gedächtnisinhalte: Biologisch vermittelt werden das individuelle sowie das soziale Gedächtnis, wobei Ersteres neuronal, Letzteres kommunikativ verarbeite; symbolisch vermittelt hingegen werden das politische sowie das kulturelle Gedächtnis, wobei Ersteres kollektiv, Letzteres aber individuell verarbeite (ebd., S. 36). Zu weiteren Auseinandersetzungen mit dem Thema Nachkriegsgeschichte vgl. dies., *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz: Konstanz University Press 2012; dies., *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, München: C. H. Beck 2013; dies., *Ist die Zeit aus den Fugen?*, München: Hanser 2013; dies., *Formen des Vergessens*, Göttingen: Wallstein 2016. Für ihre Arbeiten wurde sie zusammen mit Jan Assmann 2018 mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels ausgezeichnet.

<sup>72</sup> Vgl. Assmann, *Der lange Schatten*, S. 51.

mémoire“ um die individuelleren „lieux de souvenir“ ergänzt wissen.<sup>73</sup> Diese Orte definiert Assmann als „Kontaktzone zwischen Gegenwart und Vergangenheit“, „menschliche Schicksale, Erfahrungen, Erinnerungen“ haften an ihnen und weisen in die Vergangenheit, wohingegen ein Raum in die Zukunft weist, weil er mit Bedeutung noch gefüllt werden müsse.<sup>74</sup> Ein Erinnerungsort im Sinne Noras – und wie er hier für den Bereich der Musik Anwendung findet – beinhaltet hingegen sowohl das in die Vergangenheit Zurückreichende als auch das in die Zukunft Weisende im Spannungsverhältnis zwischen individuellem und kollektivem Erinnern. Hinsichtlich der zu diskutierenden Erinnerungsorte in der Musik wird außerdem noch genauer zu hinterfragen sein, inwiefern die Massenmedien als „Gedächtniszerstörer“<sup>75</sup> zu bewerten sind und inwiefern das Internet aufgrund seiner mangelnden Beständigkeit und fehlenden Zensur die Gefahr einer „Entleerung“<sup>76</sup> von Erinnerung birgt.

### 1.3.2 Gedächtnisort

Als Versuch der Abgrenzung von den auf eine Konstruktion einer nationalen Identität ausgerichteten Unternehmungen möchte sich das Forschungsprogramm „Orte des Gedächtnisses“ an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften verstanden wissen. Die Leiter Moritz Csáky und Peter Stachel verdeutlichen ihren Ansatz in den Vorworten zu den Veröffentlichungen von Konferenzbeiträgen, die im Rahmen des Projekts entstanden sind. An den Gedächtnisorten manifestiere sich „die Erinnerung einer Gesellschaft“ in einem „Kommunikationssystem“ durch

das ritualisierte Tradieren (*Sich-Erinnern*) von sinnstiftenden Mythen, durch das kontinuierliche, deutende Festhalten von geschichtlichen Ereignissen in Feiern oder Festen oder durch das Weitererzählen von (kollektiven) Erlebnissen in der Schule.<sup>77</sup>

Darüber hinaus verstehen die Herausgeber den Gedächtnisort sowohl als einen geographischen als auch einen metaphorischen und imaginierten Raum, als „Konstrukte, an die sich Gedächtnis klammert, das durch Erinnerung zu Leben

---

73 Ebd., S. 217.

74 Ebd., S. 218.

75 Ebd., S. 243.

76 Ebd., S. 247.

77 Moritz Csáky und Peter Stachel, „Vorwort“, in: dies. (Hgg.), *Speicher des Gedächtnisses*, Bd. 1, S. 11–13, hier S. 11.

erwacht“.<sup>78</sup> Die Identitäten, die dadurch konstruiert werden, gelte es zu untersuchen, nicht im Raster einer ideologisch national ausgerichteten Vereinnahmung, sondern hinsichtlich ihrer Ambivalenzen.<sup>79</sup> Herausgearbeitet wird dabei ihr „offenes, dynamisches Konzept“ mit dem Ziel,

Gedächtnisorte zu *dekonstruieren*, das heißt einem analytischen Verfahren zu unterziehen, durch das die Mehrdeutigkeit von Gedächtnisorten und die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnerung insgesamt deutlich gemacht werden kann.<sup>80</sup>

Dynamik und Ambivalenz spielen, so ließe sich für die Erinnerungsorte im Bereich der Musik hinzufügen, eine wichtige Rolle, da sie dort gleichermaßen als Herausforderung wie als Chance für eine historiographische Dekonstruktion von Zeitzeugenberichten, Heroengeschichten oder Mythen dienen. Eine Differenzierung zwischen Erinnerung und Gedächtnis bleibt in den genannten Sammelbänden trotz (oder gerade wegen) der Fülle der Beiträge zu den „Orten des Gedächtnisses“ unscharf. Die Wahl des Gedächtnis-Begriffs im Projekttitel mag der Absicht geschuldet sein, sich von dem durch Nora initiierten vagen Konzept des Erinnerungsortes abzuheben. Doch wird, wie bereits erwähnt, in der deutschen Fassung „*mémoire*“ irreführenderweise mit Gedächtnis übersetzt. Die notwendige begriffliche Differenzierung zwischen Gedächtnis(ort) und Erinnerung(sort) bleibt in den unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Perspektiven aus, so auch bei Aleida und Jan Assmann. Indem hier für den Bereich der Musik der Begriff des Erinnerungsortes bevorzugt wird, soll die Verbindung zu Noras historiographischer Verwendung betont werden.

### 1.3.3 Memory Studies

Weg von den Bestrebungen nach Verortung und hin zu einem Versuch, das Feld der Beschäftigung mit kulturellem Gedächtnis und individuelleren Formen des Erinnerns in seiner Interdisziplinarität zu erfassen, orientiert sich die Studiengruppe Gedächtnisforschung am Forschungszentrum historische Geisteswissenschaft der Goethe-Universität in Frankfurt am Main bzw. die daraus entstandene

---

<sup>78</sup> Moritz Csáky und Peter Stachel, „Vorwort“, in: dies. (Hgg.), *Die Verortung von Gedächtnis*, S. 11–13, hier S. 11.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>80</sup> Moritz Csáky und Peter Stachel, „Vorwort“, in: dies. (Hgg.), *Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnern*, Wien: Passagen 2003, S. 11–13, hier S. 12.

Frankfurt Memory Studies Platform.<sup>81</sup> Im Vorwort und in der Einleitung des aus diesem Kontext entstandenen Handbuches *A Companion to Cultural Memory Studies* wird das Streben nach einer theoretischen Fundierung des Forschungsfeldes deutlich gemacht, für das die Herausgeber einen Boom seit Ende der 1980er Jahre verzeichnen, der sich von der Geschichtswissenschaft über die Geisteswissenschaften erstreckte und ebenso Soziologie, Psychologie und Neurowissenschaft erfasse,<sup>82</sup> wobei auf „the interplay of present and past in socio-cultural contexts“<sup>83</sup> fokussiert werde. Auch hier birgt der Begriff des kulturellen Gedächtnisses (cultural memory) eine Flexibilität in seiner Definition, Anwendung und methodologischen Vielfalt. Als Modell wird eine Differenzierung von zwei Ebenen des kulturellen Gedächtnisses vorgeschlagen, wobei die des individuellen und kognitiven mit der des institutionalisierten und medialen Erinnerns interagieren.<sup>84</sup>

Hinsichtlich der Untersuchung von Erinnerungsorten in der Musik ist der Bezug zur Medialität von besonderem Interesse. So konstatiert Astrid Erll: „Cultural memory hinges on the notion of the medial, because it is only via medial externalization [...] that individual memories, cultural knowledge, and versions of history can be shared.“<sup>85</sup> Konsequenterweise betont sie andernorts, dass das kollektive Gedächtnis „stets medial vermittelt bzw. [...] oftmals überhaupt erst medial konstituiert“ werde.<sup>86</sup> Erinnerungsorte in der Musik, so wird in den Ana-

---

**81** Vgl. die Website: <https://www.memorystudies-frankfurt.com> [9.11.2021].

**82** Vgl. Astrid Erll, „Cultural Memory Studies: An Introduction“, in: dies. und Ansgar Nünning (Hgg.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin und New York: De Gruyter 2010, S. 1–18, hier S. 5: Als geisteswissenschaftliche Disziplinen werden Philosophie, Theologie, Medien- und Literaturwissenschaft genannt, wobei die Musikwissenschaft bemerkenswerterweise fehlt. Dieser Sammelband ist eine Neuauflage von Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hgg.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook (= Media and Cultural Memory 8)*, Berlin und New York: De Gruyter 2008.

**83** Ebd., S. 2.

**84** Vgl. ebd., S. 5. An anderer Stelle werden für die Unterscheidung die Begriffe von „collected memory“ und „collective memory“ bemüht; vgl. dies., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 95. Außerdem wird der Fokus auf die Interaktion von sozialen, medialen und kognitiven Prozessen gelegt; vgl. wieder dies., „Cultural Memory Studies“, S. 6.

**85** Erll, „Cultural Memory Studies“, S. 12 f.

**86** Astrid Erll, „Medium des kollektiven Gedächtnisses. Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff“, in: dies. und Ansgar Nünning (Hgg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität (= Media and Cultural Memory 1)*, Berlin und New York: De Gruyter 2004, S. 3–24, hier S. 4; hier wird ein Mehrebenen-Modell vorgestellt, das den Bezug zwischen Medium und kollektivem Gedächtnis verdeutlichen soll; vgl. ebd., S. 11–13. Als einziger Aufsatz darin mit einem Bezug zur Musik vgl. Béatrice Hendrich, „Im Monat Muharrem weint meine Laute! – Die alevitische Langhalslaute als Medium der Erinnerung“, S. 159–176.

lysen deutlich werden, basieren auf (inter-)medialen Allianzen, worauf im abschließenden Kapitel näher einzugehen sein wird (s.u., Kap. 7.3).

Erlf fokussiert bei der medialen Bedingtheit von Erinnerungskulturen auf die Literatur und entwickelt ein kultursemiotisches Modell, bei dem die Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, d. h. die Schwelle von 80 bis 100 Jahren, durch eine zeitlich flexiblere Unterteilung in ein kulturautobiographisches, ein kultursemantisches und ein kulturprozedurales Gedächtnis ersetzt wird.<sup>87</sup> Sie betont dabei die Prozesshaftigkeit des Erinnerns und die Funktionen der Medien zu „Speicherung, Zirkulation, Abruf“<sup>88</sup> der Gedächtnisinhalte sowie deren „Remediation“.<sup>89</sup>

Erinnerung als einen dynamischen Prozess zu begreifen, bedeutet, die Aufmerksamkeit auf ihre Veränderung durch die Zeit hindurch zu lenken.<sup>90</sup>

Wiederholte Darstellung in unterschiedlichen Medien, über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg, scheint genau das zu sein, was einen machtvollen Erinnerungsort oder Gegenstand des kollektiven Gedächtnisses auszeichnet.<sup>91</sup>

Diese Beobachtungen lassen sich auf Erinnerungsorte in der Musik übertragen, denn auch dort führen Prozesse von Sedimentierung und Aktualisierung der Inhalte sowie Adaptionen der medialen Verbindungen zur spezifischen Ausprägung der jeweiligen Konstruktionen.

## 1.4 Der Begriff in der Musikwissenschaft

Abgesehen von den oben vorgestellten (pan-)national ausgerichteten Sammelbänden, die den einen oder anderen Erinnerungsort aus dem Bereich der Musik umfassen, begegnet man den Begriffen Erinnerungsort und kulturelles Gedächtnis bzw. den ihnen verwandten Konzepten in unterschiedlichen Kontexten, die auf divergierenden theoretischen Grundlagen basieren und diverse Zielsetzungen verfolgen. So sind beispielsweise kulturwissenschaftliche, medientheoretische, rezeptionsgeschichtliche, biographische, historiographische, kulturpolitische und empirische Ansätze im keineswegs fest umrissenen Feld der musikwissen-

---

<sup>87</sup> Vgl. Erlf, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 102–114.

<sup>88</sup> Ebd., S. 147, vgl. das Schaubild auf S. 149.

<sup>89</sup> Ebd., S. 163.

<sup>90</sup> Ebd., S. 160.

<sup>91</sup> Ebd., S. 161.

schaftlich orientierten Erinnerungsforschung zu identifizieren.<sup>92</sup> Auffällig dabei ist, dass sich das Feld deutlich in zwei Teile aufteilt, wobei sich auf der einen Seite eine traditionelle Musikwissenschaft mit der sogenannten Hochkultur befasst und auf der anderen die Popular Music Studies zu situieren wären. Ein Grund für die Verschärfung dieses Dilemmas, das ohnehin in der Geschichte der Disziplin selbst zu verankern ist, könnte Jan Assmanns einflussreiche Abgrenzung des kulturellen vom kommunikativen Gedächtnis sein (s. o., Kap. 1.3.1), wobei Ersteres dazu bestimmt zu sein scheint, ausschließlich das langfristig und institutionell zu bewahrende Erbe der sogenannten Hochkultur zu beinhalten. Die populäre Kultur hingegen wäre dieser Unterscheidung zufolge aufgrund ihrer Alltagsnähe und Gegenwartsbezogenheit nicht im kulturellen, sondern lediglich im kommunikativen Gedächtnis anzusiedeln. Mit dem vorliegenden Band über Erinnerungsorte in der Musik soll dieser hierarchischen Diskrepanz entgegengewirkt werden, indem die Fallbeispiele aus beiden Bereichen stammen und unter der gleichen Perspektivierung behandelt werden. Der folgende Überblick über die Ansätze in der Musikwissenschaft macht bereits deutlich, dass zwar nicht die gleichen, aber doch ähnliche Aspekte von beiden Seiten thematisiert werden.

Wie sehr der Begriff des kulturellen Gedächtnisses mit einer traditionellen Musikwissenschaft verbunden ist, macht Ludwig Finscher bereits Ende der 1980er Jahre deutlich. Denn im Umkreis von Jan Assmanns ersten Veröffentlichungen lokalisiert Finscher die „musikkulturelle Gedächtnisarbeit“ ausschließlich im Bereich der Kanonisierung, in der Werk und Gattung als „Träger kulturellen Gedächtnisses“ bzw. als „Organisationsformen des musikkulturellen Gedächtnisses“ gelten, und die sich insbesondere in der Symphonie und im Streichquartett abbilde.<sup>93</sup> Auch Assmann selbst betont die Verbindung von Repertoire und Kanon mit kulturellem Gedächtnis, wenn er am Beispiel des *Sacre du printemps* von Igor Strawinsky drei Beziehungen zwischen Musik und Gedächtnis herausarbeitet: „(1) Die Rolle der Erinnerung in der Organisation des musikalischen Kunstwerks, (2) seine Formen des Verweisens auf Vergangenheit außerhalb

---

<sup>92</sup> Einen knappen, interdisziplinär ausgerichteten und auf Musik fokussierenden Überblick über die theoretischen Grundlagen der Erinnerungsforschung aus musikwissenschaftlicher Perspektive liefern Christofer Jost und Gerd Sebald (Hgg.), *Musik – Kultur – Gedächtnis. Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen*, Wiesbaden: Springer VS 2020.

<sup>93</sup> Ludwig Finscher, „Werk und Gattung in der Musik als Träger kulturellen Gedächtnisses“, in: Assmann und Hölscher (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, S. 293–310, Zitate S. 293 und S. 299.

seiner und (3) sein Nachleben im kulturellen Gedächtnis.<sup>94</sup> Kritik an einer Musikwissenschaft, die Kanonisierung und Huldigungen eines festgefahrenen Repertoires an Komponisten und Werken betreibt, äußert Helga de la Motte-Haber: „Die Musikwissenschaft i. e. S. hat eine ausgeprägte Erinnerungskultur, von der aber mehr und mehr zweifelhaft wird, ob sie dem kulturellen Gedächtnis nützt.“<sup>95</sup> Skepsis gegenüber Assmanns Definition wird ebenso aus der Perspektive der populären Musik laut. Nils Grosch bemerkt, dass populäre Kultur aufgrund ihrer massenmedialen, gegenwartsbezogenen und marktgesteuerten Verbreitung gerade das beinhalte, „was im Hinblick auf Identitätskonstruktionen errichtete Erinnerungskulturen ausschließen wollen“, und plädiert dafür, nicht nur das Klangmaterial, sondern den sozialen Kontext und die kulturelle Praxis des Gesammelten zu archivieren.<sup>96</sup>

Damit werden die Modi der Archivierung sowie die identitätsstiftende Funktion populärer Musik in den Fokus gerückt.<sup>97</sup> Nicht nur für die individuelle, sondern auch für die kollektive Identität einer sozialen Gruppe erhalten Lieder und Songs aus der populären Musik eine zentrale Bedeutung.<sup>98</sup> Deutlich wird dies vor allem, wenn es um die Identifizierung einer Generation mit bestimmten Liedern geht, wobei hier der von Assmann vorgegebene zeitliche Horizont des kulturellen Gedächtnisses sinnvollerweise stark verkürzt und somit für den Bereich der populären Musik adaptiert wird.<sup>99</sup> Dass die Etablierung kollektiver Identitäten durch Musik eine lange Tradition in der Musikgeschichte hat, wird von Federico Celestini deutlich gemacht, der diese Verbindung stichprobenhaft bis in die griechische Antike zurückverfolgt und dabei konstitutive Aspekte wie „Vergegenwärtigung von Vergangenheit“, „kommunikative[r] Raum“ und „rituelle[ ]

---

94 Jan Assmann, „Das kulturelle Gedächtnis des *Sacre du printemps*: Über Archaik und Moderne“, in: Lena Nieper und Julian Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 81–102, hier S. 93.

95 Helga de la Motte-Haber, „Musik über Musik, Erinnerung und musikalisches Gedächtnis“, in: Nieper und Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung*, S. 63–78, hier S. 69.

96 Nils Grosch, „Populäre Musik als kulturelles Gedächtnis und als Archiv“, in: Martin Pfeleiderer (Hg.), *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis*, Köln et al.: Böhlau 2011, S. 83–91, hier S. 83.

97 Vgl. die anderen Aufsätze in Pfeleiderer (Hg.), *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis*.

98 Vgl. Michael Fischer und Tobias Widmaier (Hgg.), *Lieder/Songs als Medien des Erinnerns*, Münster und New York: Waxmann 2014; Lauren Istvandy, *The Lifetime Soundtrack. Music and Autobiographical Memory*, Bristol: Equinox 2019.

99 Vgl. Barbara Stambolis und Jürgen Reulecke (Hgg.), *Good-Bye Memories. Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, Essen: Klartext 2007; Andy Bennett, „Popular Music and the ‚Problem‘ of Heritage“, in: Sara Cohen, Robert Knifton und Marion Leonard (Hgg.), *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, New York und London: Routledge 2015, S. 15–27.

Performanz“ diskutiert.<sup>100</sup> Inwiefern die Herausbildung kollektiver Identitäten von politischen und institutionellen Entscheidungsträgern abhängt, wird in einer Ausgabe des *International Journal of Heritage Studies* unter dem Titel *Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity* anhand von Fallbeispielen erörtert.<sup>101</sup> Darin werden die Mechanismen und Prozesse untersucht, die zur Entstehung von kollektiven Identitäten führen, wobei zum einen offiziell sanktionierte Verfahren und zum anderen niedrigschwellige, gegenkulturelle Aktionen eine Rolle spielen.<sup>102</sup>

Dass die Entscheidungsprozesse um ein kulturelles Erbe sowie das Aufstellen von Denkmälern und die Installation von Gedenkortern eine höchst brisante politische Dimension implizieren, zeigen beispielhaft die Rezeptionsgeschichte von Felix Mendelssohn Bartholdy und die Debatte um sein Denkmal.<sup>103</sup> An einer Vielzahl weiterer, tatsächlich begehbarer Orte ließe sich erörtern, wie darin das Erinnern an und Vergessen von Musikgeschichte politisch und gesellschaftlich gesteuert werden, was sich beispielsweise sowohl auf einzelne Aufführungsstätten als auch auf das topographische Gesamtbild einer Stadt beziehen kann.<sup>104</sup>

---

**100** Federico Celestini, „Musik und kollektive Identitäten“, in: Michele Caella und Nikolaus Urbanek (Hgg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2013, S. 318–337, hier S. 334.

**101** Vgl. *International Journal of Heritage Studies* 20/3 (2014), hg. von Amanda Brandellero, Susanne Janssen, Sara Cohen und Les Roberts.

**102** Vgl. darin insbesondere den Aufsatz von Les Roberts und Sara Cohen, „Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework“, in: *International Journal of Heritage Studies* 20/3 (2014), S. 241–261; vgl. ebenso die Sonderausgabe der Zeitschrift *Popular Music and Society* 39/1 (2016), hg. von Andy Bennett und Susanne Janssen, die sich *Popular Music, Cultural Memory, and Heritage* widmet. Auf diese Publikationen wird in den Kap. 3.2.2 und 3.3.1 näher eingegangen.

**103** Vgl. Yvonne Wasserloos, „Die Erinnerungskultur für Felix Mendelssohn Bartholdy – Leipzig und Düsseldorf 1892 bis 2012“, in: *Mendelssohn-Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte* 19 (2015), S. 277–293; dies., „Auf immerdar unlösbar verknüpft? Erinnerungsorte für Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf im 20. und 21. Jahrhundert“, in: *Geschichte im Westen – Zeitschrift für Landes- und Zeitgeschichte* 24 (2009), S. 201–231; dies., „Damnatio memoriae. Die städtische Kulturpolitik und die Demontage des Mendelssohn-Denkmal in Leipzig“, in: Sabine Mecking und Andreas Wirsching (Hgg.), *Stadtverwaltung im Nationalsozialismus. Systemstabilisierende Dimensionen kommunaler Herrschaft*, Paderborn et al.: Ferdinand Schöningh 2005, S. 139–179.

**104** Vgl. bspw. Julia Ackermann und Melanie Unseld (Hgg.), *Beethoven.An.Denken. Das Theater an der Wien als Erinnerungsort*, Wien et al.: Böhlau 2020; Nada Bezić, „The Musical Memory of Cities: Stories from Croatia“, in: Christian Glanz und Anita Mayer-Hirzberger (Hgg.), *Musik und Erinnern. Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Wien: Hollitzer 2014, S. 157–169, bzw. zu den musikalischen Topographien in Zagreb: Nada Bezić, *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010. Prostori muziciranja i spomen-obilježja*, Zagreb: HMD 2012.

Diese Steuerung oder Manipulation von Musikgeschichte ist nicht nur für die Rezeptionsforschung ein relevanter Faktor, auch bei der Untersuchung von Kanonisierungsprozessen und auf dem Gebiet der Biographik rückt das Politische stärker in den Fokus.<sup>105</sup> Eine kritische Reflexion dessen, wie Historiographie in dieser Hinsicht funktioniert, kann im Bereich der populären Musik aufgrund ihrer ausgeprägten Gegenwartsbezogenheit und ihres Nahhorizonts auf ideale Weise nachvollzogen werden, wozu der *Routledge Companion to Popular Music History and Heritage* einen umfangreichen Überblick bietet.<sup>106</sup> Der Sammelband ist ein Zeichen dafür, wie wichtig der Begriff des kulturellen Erbes auch für die Geschichtsschreibung in der populären Musik ist, womit möglicherweise auf einen Legitimierungsprozess des Populären abgezielt wird, der dabei Konzepte von Erinnerung und Identität verhandelt:

If history is a record of the past, heritage is those aspects of the past that are important in creating a sense of identity among a particular group of people, whether a nation, a city or a neighbourhood. Heritage is, therefore, highly contested and always changing [...]. In comparison to history, memory is often conceived of as being more ephemeral, and belonging more to the minds of individuals or the stories that are passed between them.<sup>107</sup>

In dieser Hinsicht scheint Musikhistoriographie unabhängig vom Gegenstand – sei es die populäre oder die sogenannte Hochkultur – ähnlich zu funktionieren.

Das betrifft ebenso den Faktor der Medialität, der auf mehreren Ebenen ein konstitutives Merkmal von Erinnerungsorten in der Musik ist. Er geht über jene Rollen hinaus, die der Musik im Sammelband *Musik als Medium der Erinnerung* zugeschrieben werden (ihre Begleitfunktion bei Ereignissen des Gedenkens, ihre erinnerungsauslösende Kraft sowie ihre Materialität in Form speichernder Ton-

---

**105** Vgl. das Kaleidoskop der anderen Aufsätze in Glanz und Mayer-Hirzberger (Hgg.), *Musik und Erinnern*, die sich mit musikalischen Zitaten, Biographien, Institutionen, Symbolen nationaler Identitäten, Kanonisierung und Geschichtsschreibung auseinandersetzen. Speziell zur Kanonisierung vgl. Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann (Hgg.), *Der Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: Edition Text + Kritik 2013; zur Biographik vgl. Melanie Unsel, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln et al.: Böhlau 2014; Daniel Ender, Martin Eybl und Melanie Unsel (Hgg.), *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, Wien: Universal Edition 2018.

**106** Vgl. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandity und Zelmarie Cantillon (Hgg.), *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, London und New York: Routledge 2018.

**107** Zelmarie Cantillon, Catherine Strong, Lauren Istvandity und Sarah Baker, „Framing the Field of Popular Music History and Heritage Studies“, in: Baker et al. (Hgg.), *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, S. 1–10, hier S. 5.

träger).<sup>108</sup> Darin werden die Begriffe Gedächtnis und Erinnerung mehr oder weniger synonym verwendet und als „unterschiedliche Arten der Erinnerung im Medium der Historiographie“ definiert.<sup>109</sup> Daraus ergibt sich eine Unschärfe hinsichtlich der Definition dessen, was überhaupt unter Medium zu verstehen ist. Musik wird zum einen als „komplexes Zeichensystem“ aufgefasst, durch das emotionale Reaktionen, Erfahrungen und Identitäten gespeichert werden, und zum anderen als „Medium [...], um Erinnerungen zu re-aktivieren“.<sup>110</sup> Außerdem könne Musik erst durch ihre materielle Transformation in ein anderes Medium erinnert werden<sup>111</sup> – eine diskussionswürdige These, deren allgemeiner Anspruch zunächst einer Definition von Musik und Medium bedürfte. Denn je nachdem, was man unter Musik verstehen und unter Medium subsumieren würde, fiele die Argumentation unterschiedlich aus.

Ohne diese Frage letztgültig beantworten zu wollen, steht in den folgenden Kapiteln des vorliegenden Buches im Vordergrund, die Medialität individuell in Bezug auf die jeweiligen Erinnerungsorte zu analysieren, um im abschließenden Kapitel zusammenfassend darauf einzugehen. Ebenso wird der Aspekt diskutiert, wie sich beim Dokumentieren, Bewahren und Reflektieren von Musikgeschichte zwischen individuellen und kollektiven Identitätskonstruktionen hin und her bewegt wird. Die Untersuchung dieser Dynamik scheint ein Desiderat zu sein, dem mithilfe des Konzepts des Erinnerungsortes begegnet werden kann. Dabei geht es vor allem um eine quellenkritische Reflexion der Historiographie jenseits hierarchischer Einteilungen und um die Frage, welche Geschichte an jenen Erinnerungsorten – zunächst in aller Offenheit des Begriffs – bedeutsam wird und warum.

## 1.5 Parameter eines Erinnerungsortes in der Musik

Auf der Grundlage der zuvor diskutierten vielfältigen Konzepte zu Erinnern und Gedächtnis, Speicher und Archiv, Geschichte und Identität werden im Folgenden jene Faktoren herausgearbeitet, die an der Konstituierung möglicher Erinnerungsorte in der Musik beteiligt sind. Die einzelnen Parameter sind bei der Aus-

---

**108** Vgl. Astrid Erll, „Vorwort“, in: Nieper und Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung*, S. 1–10, hier S. 9 f.

**109** So die Herausgeber Nieper und Schmitz im „Intro: Musik und kulturelle Erinnerung“ zu ihrem Band *Musik als Medium der Erinnerung*, S. 11–25, hier S. 13 f.

**110** Ebd., S. 15 und S. 23 f.

**111** Vgl. Melanie Unseld, „Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Vorüberlegungen“, in: Nieper und Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung*, S. 29–38, hier S. 35.

prägung eines Erinnerungsortes in unterschiedlichem Maße präsent und variieren in ihrer Dominanz sowohl bei der Definition des Ortes als auch bei der Art und Weise des Erinnerns. Der Gefahr der Beliebigkeit bei der Bestimmung eines musikalischen Phänomens zum Erinnerungsort kann nur bedingt, aber vor allem durch eine auf dem historischen Bewusstsein fußende, musikbezogene Argumentation entgegengewirkt werden, deren quantitative Stichhaltigkeit durch empirische Untersuchungen belegt werden könnte. Ziel ist es aber keineswegs, darüber zu entscheiden, was ein Erinnerungsort ist und was nicht, sondern durch die Anwendung des Konzepts zu neuen Erkenntnissen hinsichtlich der Musik, ihrer Geschichten, ihrer Institutionen, ihrer Mythen, ihrer Identitäten und ihrer Bedeutungen zu gelangen.

### 1.5.1 Zur Bedingung

Die Entstehung eines Erinnerungsortes setzt voraus, dass sich Menschen in der Gegenwart an etwas Vergangenes aus der Musikgeschichte erinnern, das dabei eine Aktualisierung erfährt. Somit wird durch den Erinnerungsort ein Zeitraum eröffnet, der von der Gegenwart bis in die Vergangenheit reicht. Diese Ausdehnung von Raum und Zeit ist für das Erinnern konstitutiv und verankert den Akt der Handlung in der Gegenwart, auch wenn das Objekt des Gedenkens in der Vergangenheit angesiedelt ist. Inwiefern die Aktualisierung oder das Vergangene dominiert, ist von Ort zu Ort unterschiedlich, ebenso wie die Anzahl der sich erinnernden Menschen flexibel ist, deren Erinnerungen als individuelles und/oder kollektives Phänomen in Erscheinung treten kann, beispielsweise in Form eines privaten und persönlichen Zurückdenkens an die eigene Biographie, in der ein Lied mit einem bestimmten Lebensabschnitt assoziiert wird, oder in Form eines institutionell gesteuerten Gedenkens an ein neuralgisches Ereignis der Nationalgeschichte, für das ein Musikstück symbolisch aufgeladen wird. Dementsprechend plural bzw. divers gestalten sich die Inhalte ein und desselben bzw. des einen im Vergleich zu einem anderen Erinnerungsort.

Der Akt des Erinnerns geht mit einer introspektiven Haltung einher und ist je nach persönlichem Bezug zum Inhalt unterschiedlich stark affektiv geprägt, aber auch in seiner institutionalisierten Form wird die emotionale Bindung zum Erinnerten betont. Körperliche Partizipation, wiederholte Erfahrung und Eigeninitiative, sei es durch bewusstes Handeln oder einen unwillentlich ausgelösten Moment, sind Voraussetzungen für die Etablierung von Erinnerungsorten. Dort wird das Innen in ein Außen transformiert.

### 1.5.2 Zum Inhalt

Der Erinnerungsort verweist semiotisch auf das Erinnerte. Denn erinnert wird kaum das Objekt in seiner Originalgestalt – was auch immer darunter zu verstehen wäre –, sondern Facetten davon aus einer spezifisch interpretierenden Perspektive. Die zugeschriebenen Bedeutungen sind von Flexibilität und Veränderlichkeit geprägt. Sie können je nach Zeitpunkt der Erinnerung und je nach sozialer Gruppe der Erinnernden voneinander abweichen, bergen aber einen stabilen Kern. Das Spektrum des Bezeichneten reicht von realer Präsenz zur idealen Vorstellung, manifestiert sich aber immer zumindest teilweise in der Imagination. Das Bezeichnende hingegen basiert auf Bildhaftigkeit und Räumlichkeit, was erheblich zur Konstitution der Bedeutung von Erinnerungsorten in der Musik beiträgt, die im Grunde genommen als immaterielles Phänomen existiert.

Unabhängig davon, ob die Bedeutungen normativ, institutionell, persönlich oder individuell an einen Erinnerungsort gebunden werden, geht der erinnerte Inhalt mit einer Funktionalität für den Erinnernden einher. Der Vergangenheit wird ein Sinn gegeben, der die Gegenwart bestimmt und für die Zukunft richtungsweisend ist. Mit der Sinnstiftung entsteht die Möglichkeit, einen Teil der Identität des Erinnernden zu definieren und zu festigen oder hinsichtlich eines Kollektivs zu konstruieren und abzugrenzen. Die Bedeutungen sind affektiv aufgeladen: Sie lösen Emotionen beim Erinnernden aus und beinhalten weniger nüchterne Fakten als vielmehr die damit assoziierten Gefühlszustände und Memorabilia. Der Erinnerungsort basiert auf der Intention, dass eine bestimmte Idee oder Sache aus der Vergangenheit nicht dem Vergessen anheimfallen, sondern aufbewahrt werden soll, entweder als Andenken für sich selbst oder als Nachlass für die Nachwelt. Ersteres führt dazu, die eigene Identität biographisch zu stabilisieren, Letzteres zielt darauf ab, durch den Erinnerungsort ein emotional gebundenes Identitätsangebot über Generationen hinweg zu erhalten.

### 1.5.3 Zur Form

Erinnerungsorte bedürfen der Wiederholung, d. h., sie erhalten ihre Form, indem zum einen etwas aus der Vergangenheit wiederhergeholt im Sinne von aktualisiert wird und zum anderen das Erinnern nicht nur einmal, sondern mehrmals dort stattfindet. Die Orte geben Anlass zu einem wiederkehrenden und erneuernden Erinnern. Wird die Wiederholung des Gedenkens seltener oder ihr Inhalt obsolet, so droht der Ort in Vergessenheit zu geraten, er kann aber weiterhin existieren und unter anderen Zeitumständen mit veränderter Zuschreibung wieder aufleben. Da

seine Bedeutung im Laufe der Zeit flexibel ist, kann er Schwankungen in Bekanntheit und Aktualität überdauern, während seine äußere Form stabil bleibt.

Unter Erinnerungsorten in der Musik werden nicht nur topographische Orte, nicht nur tatsächlich begehbare Räume und besichtigungswerte Plätze subsumiert. Auch nicht-reale Orte, die in der Imagination existieren, kommen in Betracht. Somit können Denkmäler, Konzerthäuser und Museen ebenso wie fiktive Welten herangezogen werden, die ein Musikwerk – sei es ein Popsong, eine Oper oder eine Filmmusik – zu kreieren imstande ist und in die sich der Hörer hineinzuversetzen vermag. Dadurch kann etwa eine Musikaufnahme als Erinnerungsort betrachtet werden, ebenso wie eine bestimmte Komposition aufgrund ihrer Aufführungsgeschichte und gesellschaftlichen Kontextualisierung zu einem solchen werden kann. Das Gegenständliche ist dabei weniger greifbar und manifestiert sich in einer unter Umständen symbolträchtigen Repräsentation. Der Erinnerungsort ist in diesen Fällen metaphorisch zu verstehen.

In der Praxis des musikalischen Zitierens kann ein Musikstück selbst auch zu einem Erinnerungsort für eine andere Komposition werden. Wenn ein bestimmter Teil einer bereits existierenden Komposition in einem neuen Werk zitiert oder paraphrasiert wird, so wird an diesen ursprünglichen Kontext erinnert. Das musikalische Exzerpt kann deutlich erklingen oder bloß angedeutet werden, es kann gesampelt oder neu arrangiert sein. In jedem Fall kommuniziert es einen bestimmten Inhalt, der sich in der Beziehung der Quelle zur neuen Komposition manifestiert. Letzteres dient je nach Bedeutungszuschreibung als Erinnerungsort für Ersteres.

Sowohl bei topographisch realen als auch bei imaginierten oder symbolisch-metaphorischen Erinnerungsorten ist nicht nur das Wissen, sondern auch die Vorstellungskraft des Menschen gefordert. Die Wirklichkeitsnähe des Erinnerten zur rein faktischen Geschichte ist variabel. In der Erinnerung wird die Vergangenheit rekonstruiert, indem ihr eine spezifische Bedeutung beigemessen wird, die an jenen Orten konserviert wird.

#### 1.5.4 Zum Ergebnis

Die Orte werden somit zu Trägern von Erinnerungen, die es herauszulesen (oder unter Umständen auch hineinzuprojizieren) gilt. Sie entstehen aus dem Prozess der wiederholten Begegnung an jenen Orten mit bestimmten Aspekten aus der Vergangenheit, die auf irgendeine Art und Weise für die Zukunft relevant sind. Sich zu erinnern bedeutet Sinnstiftung – und Geschichtsschreibung befriedigt das Bedürfnis danach. Damit einhergehend werden Archive angelegt, Museen konzipiert und Denkmäler gebaut. Ein Kanon von Kunstwerken oder die Aura einer

Aufführungsstätte resultieren daraus und werden gleichsam zu Orten des Erinnerns.

Da potentiell jegliche auf Musik bezogene Phänomene zu Erinnerungsorten werden können, wird es im Folgenden keineswegs um eine ohnehin unmögliche allumfassende Auflistung oder um eine hierarchische Ordnung ausgewählter Orte gehen. Ebenso wenig ist eine bloße Erinnerung an etablierte Akteure und bekannte Werke der Musikgeschichte intendiert. Hingegen wird mit der Suche nach und Analyse von Erinnerungsorten in der Musik eine exemplarische und zugleich breitgefächerte Perspektive eingenommen. Grundsätzliche Fragen, wie Erinnerungsorte in der Musik entstehen und wahrgenommen werden, welche Bedeutungen sie tragen und wie sie sich verändern, werden beantwortet, um einen pluralen und gegenwartsbezogenen Ansatz zur Musikgeschichte vorzulegen. Anstatt etwa die Bedeutsamkeit eines anerkannten Kunstwerks neuerlich aufzuzeigen, geht es vielmehr um das Hinterfragen der Mechanismen, die dieses zu einem solchen gemacht haben. Außerdem wird die von Schnelllebigkeit gekennzeichnete und auf Aktualität zielende populäre Musik nicht von vornherein von der Untersuchung ausgeschlossen, wie es in manchen der oben besprochenen Ansätze zum kulturellen Gedächtnis tendenziell der Fall ist. Im Gegenteil wird mit der Inklusion von Phänomenen der populären Musik die Gelegenheit wahrgenommen, an ihnen unmittelbar jene Aspekte herauszuarbeiten, die den Prozess der Etablierung von Erinnerungsorten begünstigen.

### 1.5.5 Zur Definition

Der erste Teil des Kompositums Erinnerungsort betont die Gegenwärtigkeit von Geschichte, denn das Erinnern des Menschen findet in der Gegenwart statt. Geschichte wird damit nicht als passives Wissen, sondern als aktiver Prozess gekennzeichnet. Erinnerungsorte sind umgeben von rituellen Ereignissen, an denen die Mitglieder einer Gemeinschaft partizipieren können. An jenen Kulminationspunkten im Alltag einer Gesellschaft verdichten sich Bedeutungen, indem eine bestimmte Vergangenheit in der Gegenwart aktualisiert wird, um kollektive und/oder individuelle Identitäten für die Zukunft zu etablieren.

Der zweite Teil des Begriffs betont die Präsenz von Geschichte, denn der Ort wird in seiner Performativität erlebbar. Geschichte ist demnach nicht als abstrakter Korpus von Datenmengen aufzufassen, sondern wird erfahrbar, indem sich der Ort materialisiert und sich die Ereignisse lokalisieren lassen. Die Bedeutung kann je nach Materialisierung und Verortbarkeit variieren und ist abhängig davon, inwiefern sich die Gesellschaft damit identifiziert, d. h., inwiefern sie in jene Prozesse, die zur Etablierung eines Erinnerungsortes führen und die im

Spannungsfeld von Individuum, Gemeinschaft, Elite und Institution verankert sind, eingebunden ist.

Erinnerungsorte zeichnen sich durch das Jetzt und Hier, das Gegenwärtige und das Performative, das Rituelle und das Partizipierende aus. Sie entwickeln sich in einem Prozess, der von der Masse ausgehen und ebenso von einer Elite vorgegeben werden kann bzw. im Wechsel zwischen diesen Polen stattfindet. Topographische, symbolische oder imaginierte Erinnerungsorte in der Musik zu behandeln, vernachlässigt bewusst vermeintliche Hierarchien musikalischer Gattungen, Genres und Stile, begünstigt hingegen die Untersuchung der identitätsstiftenden Wirkung von Musik und der Konstruktivität ihrer Geschichte sowie die mit ihr verbundenen Narrative und ihre Medialität. Das semiotische Modell funktioniert dabei in beide Richtungen: Einerseits kann Musik selbst zu einem Erinnerungsort für ein Ereignis, für eine Assoziation, für eine Gemeinschaft etc. werden; andererseits kann ein Denkmal, ein Museum, eine Praxis etc. zu einem Erinnerungsort für Musik werden. Der Titel der vorliegenden Studie – *Erinnerungsorte in der Musik* – sowie die Kapitelüberschriften, die als titelgebende Bezeichnungen dieser Orte dienen, sollen dieser Offenheit Rechnung tragen. Daher sind im Folgenden die Formulierungen „Beethovens neunte Symphonie“ (Kap. 2), „Rock and Roll Hall of Fame and Museum“ (Kap. 3), „Mozart und Graz“ (Kap. 4), „Genre Hiphop“ (Kap. 5) und „Scharouns Philharmonie und Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin“ (Kap. 6) in ihrer semantischen Verknappung als konzeptuelle Begrifflichkeiten zu lesen.

## Kapitel 2

# Beethovens neunte Symphonie

Bei einer Annäherung an die neunte Symphonie von Ludwig van Beethoven sind das Konvolut an Literatur und Analysen sowie die Masse an Geschichten, Anekdoten und Ansichten, die das Werk umspinnen, kaum zu ignorieren, da sie ähnlich eng mit der Identität der Komposition verbunden zu sein scheinen wie die Anordnung der Töne, die das Stück konstituieren. Eine auffällige Konstante der beinahe 200-jährigen Rezeptions- und Werkgeschichte<sup>1</sup> besteht darin, dass bis heute auf allen Ebenen – d. h. von einer populären über eine allgemeinbildende bis zu einer wissenschaftlichen – auf Superlative und Absolutismen zurückgegriffen wird, um die Musik verbal zu beschreiben. In der jüngeren Literatur wird die neunte Symphonie zum „Zentrum eines supranationalen abendländischen Kulturkanons“<sup>2</sup> auserkoren. Ihre „weltweit[e] Karriere“<sup>3</sup> wird betont und ihre Rezeption als „ein kulturgeschichtliches Phänomen von globaler Dimension“<sup>4</sup> zusammengefasst. Sie wird als „une œuvre monumentale“<sup>5</sup>, als „the most sublime of musical works“<sup>6</sup> oder als „one of the most precedent-shattering and influential compositions in the history of music“<sup>7</sup> charakterisiert. Sie genieße „eine Sonderstellung als Inbegriff für Klassische Musik“, und ihre Geschichte sei ein „gewaltige[s] musikalische[s] Phänomen“.<sup>8</sup> Am Ende des zweiten Jahrtausends wird hinsichtlich der extensiven Rezeptionsgeschichte klargestellt: „the Ninth has

---

1 Zur Unterscheidung von Rezeptionsgeschichte und Werkgeschichte und zur Problematik der Begriffe vgl. Carl Dahlhaus, „Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien“, in: Hermann Danuser (Hg.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber: Laaber 1988, S. 221–233.

2 Konrad Küster, „Die Sinfonien“, in: Sven Hiemke (Hg.), *Beethoven Handbuch*, Kassel und München: Bärenreiter/Metzler 2009, S. 57–129, hier S. 128.

3 Dieter Hildebrandt, *Die Neunte, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs*, dtv: München 2009 [Hanser: München und Wien 2005], S. 9.

4 Hans-Joachim Hinrichsen, „Seid umschlungen, Millionen! Die Beethoven-Rezeption“, in: Hiemke (Hg.), *Beethoven Handbuch*, S. 567–609, hier S. 568.

5 Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Gallimard: Paris 1999, S. 9; vgl. auch die deutsche Übersetzung, auf die im weiteren Verlauf des Kapitels zurückgegriffen wird: Esteban Buch, *Beethovens Neunte. Eine Biographie*, übers. von Silke Hass, Berlin und München: Propyläen 2000, S. 7.

6 Alexander Rehding, „Ode to Freedom: Bernstein's Ninth at the Berlin Wall“, in: *Beethoven Forum* 12/1 (2005), S. 36–49, hier S. 36.

7 Harvey Sachs, *The Ninth. Beethoven and the World in 1824*, Faber and Faber: London 2010, S. 3.

8 Frédéric Döhl, „Die neunte Sinfonie“, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Das Beethoven-Handbuch*, Bd. 1: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber 2013, S. 279–318, hier S. 279.

accumulated an incomparable interpretative legacy“<sup>9</sup>. Als „Inbegriff der perzeptiven Überforderung des Rezipienten“<sup>10</sup> bleibt ihr Ruhm auch zu Beginn des dritten Jahrtausends unbestritten. Im Œuvre Beethovens sei sie „the grandest of his symphonies and most influential of all his works [...]. [It] has become an unsurpassable model of affirmative culture, embodying as it does a mythic narrative that depicts inescapable problems of modern life and envisages a potential solution.“<sup>11</sup> Ungeachtet der Frage, wie solch eine Problemlösung durch Musik aussehen mag, scheint die Bedeutung der Symphonie für die Ewigkeit festzustehen: „Das Werk ist vielleicht die berühmteste Komposition aller Zeiten.“<sup>12</sup>

Allein die Nennung der Zahl Neun erwecke im Kontext der gegenwärtigen Musikwelt Bewunderung und Ehrfurcht vor Beethovens letzter Symphonie – eine Ehrfurcht, die sich bereits bei den nachfolgenden Komponisten des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts wenn nicht als Hemmnis, so zumindest als Herausforderung manifestiert und sich in der Nummerierung ihres eigenen symphonischen Schaffens niedergeschlagen habe – ein Umstand, der durch die Geschichtsschreibung betont, gelenkt oder auch manipuliert wurde.<sup>13</sup> Unabhängig von der Zahl, aber beschränkt auf die deutsche Musik im neunzehnten Jahrhundert, wird andernorts argumentiert, dass diese als Kommentar zu Beethoven generell zu verstehen sei.<sup>14</sup> Der Einfluss der Komposition auf nachfolgende Generationen ist also ein wiederkehrender Aspekt in der Forschungsliteratur. Darüber hinaus wird auf die Positionierung der neunten Symphonie im Gesamtwerk Beethovens selbst abgezielt, wenn sie als „crowning work of the heroic style“ bezeichnet und ihre Uraufführung als „the greatest public event of this period of his career“ beschrieben wird.<sup>15</sup> Mit gleicher Überzeugung wiederum wird der Symphonie ein Bruch mit allen Vorläufern der Gattung attestiert und

---

9 Caryl Clark, „Forging Identity: Beethoven’s ‚Ode‘ as European Anthem“, in: *Critical Inquiry* 23 (1997), S. 789 – 807, hier S. 790.

10 Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel et al.: Bärenreiter 1993, S. 10.

11 William Kinderman, *Beethoven*, Oxford et al.: Oxford University Press <sup>2</sup>2009 [1995], S. 289.

12 Wolfram Steinbeck, „Vokalsymphonien im 19. Jahrhundert“, in: Thomas Daniel Schlee (Hg.), *Beethoven, Goethe und Europa. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999*, Laaber: Laaber 1999, S. 195 – 223, hier S. 195.

13 Zu den Reaktionen auf die Zahl Neun vgl. Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 279 und S. 299 f.; Küster, „Die Sinfonien“, S. 62; zur Geschichtsschreibung im neunzehnten Jahrhundert in Bezug auf Beethoven vgl. auch Helmut Loos, *E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter*, Kassel: Bärenreiter 2017, S. 65 – 82.

14 Vgl. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 2: *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford et al.: Oxford University Press <sup>2</sup>2010 [2005], S. 686.

15 Maynard Solomon, *Beethoven*, New York: Schirmer <sup>2</sup>1998 [1977], S. 292 bzw. S. 350.

Beethovens Schaffen als Wendepunkt in der Musikgeschichte charakterisiert.<sup>16</sup> Die Komposition stehe für sich und dulde keinen Vergleich mit anderen Werken, weder zu vorangegangenen noch zu nachfolgenden.<sup>17</sup> Aufgrund seines unkonventionellen tonalen Beziehungsgeflechts spiegele Beethovens Werk die politischen Veränderungen seiner Entstehungszeit wider und sei „one of the great turning points in the history of art“.<sup>18</sup>

Mit dieser Betonung auf der Einzigartigkeit der neunten Symphonie ist eine der dominierenden Perspektiven in der Rezeptionsgeschichte benannt. Jener Aspekt (oder Mythos) der Singularität, der das Werk mithilfe von Superlativen als einen qualitativ überragenden Endpunkt darstellt, als einen chronologischen Wendepunkt, als Kulminationspunkt des Vergangenen oder Ausgangspunkt des Folgenden, erhärtet sich, wenn die Symphonie als Erinnerungsort in Erwägung gezogen wird, und bildet gleichsam die Grundlage für seine Aufnahme in die Reihe der deutschen wie auch der europäischen Erinnerungsorte, wobei in beiden Fällen auf die Internationalität des Ortes verwiesen wird.<sup>19</sup> Ungeachtet limitierender, auf die Etablierung (pan-)nationaler Identitäten ausgerichteter Vereinnahmungen (worauf später noch einzugehen sein wird) stellt sich zunächst die Frage nach einer genaueren Lokalisierung des Erinnerungsortes.

## 2.1 Lokalisierung

Naheliegender ist eine quasi-archäologische Spurensuche, die bei den Reliquien, d. h. beim überlieferten musikalischen Material, und beim Fundort, d. h. beim Ort der Entstehung, beginnt. Von dort aus kann der Suchradius zu jenem Material und jenen Orten erweitert werden, die uns heute von der Komposition und ihrem

---

**16** Vgl. Taruskin, *The Oxford History*, S. 675 und S. 689.

**17** Vgl. Richard Taruskin, „Resisting the Ninth“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 12 (1989), S. 241–256, hier S. 250.

**18** Ernest Sanders, „Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, in: *The Musical Quarterly* 50/1 (1964), S. 59–76, hier S. 76.

**19** Vgl. Esteban Buch, „Beethovens Neunte“, in: Etienne François und Hagen Schulze (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München: C. H. Beck 2001, S. 665–678; bzw. Konrad Küster, „Beethovens ‚Neunte Sinfonie‘“, in: Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis und Wolfgang Schmale (Hgg.), *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2, München: Oldenbourg 2012, S. 239–245. Auch Alexander Rehding greift auf Pierre Noras Begriff der „lieux de mémoire“ zurück, um eine Positionierung der Symphonie in der heutigen Kultur zu bestimmen und dabei die Wichtigkeit der Begriffe von Geschichte und Erinnerung zu verdeutlichen, vgl. Alexander Rehding, *Beethoven’s Symphony No. 9*, New York: Oxford University Press 2018, S. 38–40.

Komponisten erhalten geblieben sind bzw. als eine Art Aktualisierung, Bündelung oder Fixierung des erinnerten Gegenstandes begriffen werden können.

### 2.1.1 Partiturotograph

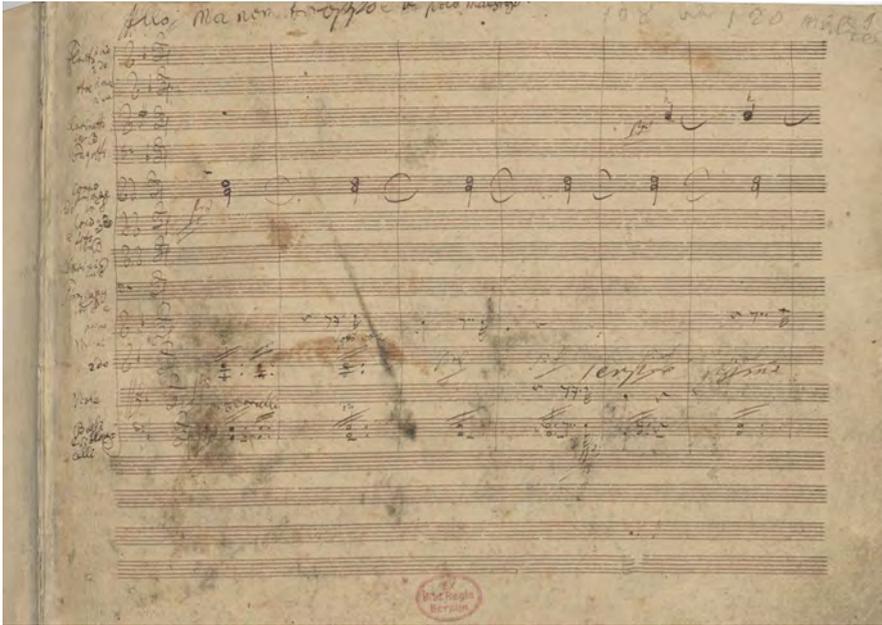
Indem die UNESCO 2001 das Partiturotograph der neunten Symphonie (s. Abb. 1) zum Weltdokumentenerbe auserkoren hat, wird eine national limitierende Lokalisierung des Erinnerungsortes zurückgedrängt und ein globaler Anspruch auf das Werk erhoben, das fortan als Bestandteil des sogenannten Memory of the World erhalten bleiben soll, welches „übergeordnet für die Menschheit“<sup>20</sup> sei. Betont wird dabei insbesondere die Bedeutung des Chorfinals, das „zu einer internationalen Hymne für Frieden und Völkerverständigung geworden“<sup>21</sup> sei. Allerdings wirft diese Auszeichnung die Frage auf, inwieweit in den Noten das, was es zu schützen und in der Zukunft zu erinnern gilt, enthalten ist, insbesondere wenn man bedenkt, dass das Autograph und die Stichvorlage für den Erstdruck noch voneinander abweichen.<sup>22</sup> Schließlich bedarf es einer performativen Reproduktion, d. h. einer Aufführung des Notenmaterials, um von jenen, die keine Noten lesen können, überhaupt als Beethovens neunte Symphonie wahrgenommen zu werden. Sofern die Speicherung der handschriftlichen Partitur im Gedächtnis der Welt also mehr als nur symbolisch zu verstehen ist, führt sie, wenn nicht ganz am Ziel vorbei, dann zumindest nur in dessen Nähe. Denn gewürdigt wird damit vor allem der Schöpfungsakt, während das tönende Ergebnis lediglich impliziert wird. Ausschlaggebend für die Qualifizierung der Symphonie als erinnerungs- und erhaltungswürdiges Dokument dürften allerdings ihre Bedeutung für und ihre Wirkung auf die Menschen sein, die die Musik hören und perzipieren. Was für zukünftige Generationen zu präservieren versucht werden sollte, ist vielmehr die aufgeführte Musik, d. h. das Resultat von Beethovens schöpferischer Leistung. Tatsächlich durch die UNESCO ausgezeichnet wurde allein das Parti-

<sup>20</sup> Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 303.

<sup>21</sup> So der Begleittext auf der Website der Deutschen UNESCO-Kommission: <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/weltdokumentenerbe/weltdokumentenerbe-deutschland/beethovens-9-sinfonie> [19.5.2017].

<sup>22</sup> Diese bzw. ähnliche Fragen stellen auch Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 303 f., und hinsichtlich der Bestimmung eines Originals Albrecht Riethmüller, „Die Hymne der Europäischen Union“, in: Den Boer et al. (Hgg.), *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2, S. 89–96, hier S. 91; bzgl. der Abweichungen vgl. Dieter Rexroth, *Ludwig van Beethoven. Sinfonie Nr. 9 d-Moll, op. 125*, Taschenpartitur mit einer Einführung und Analyse, Mainz: Schott 1979, S. 305–314.

turautograph.<sup>23</sup> Als symbolisches Kapital bewahrt dieses durch die darin enthaltenen Spuren des Schaffensprozesses und die Wahrscheinlichkeit, dass Beethoven diese Partitur auch bei der Uraufführung in Wien benutzte,<sup>24</sup> seine besondere Aura, die zu einer mythischen Überhöhung tendiert.



**Abb. 1:** Partiturautograph der neunten Symphonie Beethovens, erste Seite, Staatsbibliothek zu Berlin.

Aufgrund jener Symbolkraft lassen sich das Partiturautograph und dessen Ernennung zum Welterbe als Erinnerungsort begreifen. Mit Beethovens erster Nie-

**23** Interessanterweise wurden bei der Nominierung durch die Deutsche UNESCO-Kommission neben dem Autograph auch tatsächlich sechs Aufnahmen der neunten Symphonie aus den Jahren 1922 bis 1979 berücksichtigt, die als „Historic records“ mit dem Zusatz „to be open for additional interpretations to illustrate the world-wide reception of the symphony“ aufgelistet wurden, wodurch das Deutsche Rundfunkarchiv in Frankfurt a. M. neben dem Beethoven-Haus in Bonn und der Staatsbibliothek zu Berlin als dritter Fundort erscheint – und nicht etwa die Bibliothèque nationale de Paris, in der ebenso Teile des Autographs liegen (dabei handelt es sich allerdings um zusätzliche Takte, die erst nach der Uraufführung und der zweiten Wiener Akademie komponiert wurden), Formular abrufbar auf der internationalen Website der UNESCO – Memory of the World: <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/477> [19.5.2017]; s. dazu Kap. 2.1.6 weiter unten.

**24** Vgl. Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 303.

derschrift der Komposition, die keinesfalls als Reinschrift, sondern vielmehr als Arbeitspartitur erhalten ist, wird ein Anfangspunkt festgelegt, der auf potentielle, seinerzeit in der Zukunft liegende Aufführungen verweist. Zu diesem fixierten Ursprung in der Vergangenheit wird aus der Gegenwart mit der Auszeichnung durch die UNESCO ein Bogen gespannt, der die Vielfalt der vergangenen Aufführungen und die Diversität ihrer Bedeutungen umfasst sowie alle zukünftigen Interpretationen impliziert. Dabei können die (musikalischen wie auch literarischen oder verbalen) Interpretationen als Aktualisierungen verstanden werden, die mit einem gewissen Maß an Flexibilität immer wieder an den Schöpfungsakt und die Geschichte der Symphonie erinnern. Abhängig vom jeweiligen Kontext werden bestimmte Aspekte der Werk- und Rezeptionsgeschichten betont und Schwerpunkte bei den Bedeutungszuschreibungen gesetzt. Mit der offiziellen Ernennung zum Erbe der Menschheit geht eine Institutionalisierung einher, die darauf abzielt, in Beethovens neunter Symphonie ein bedeutsames kollektives Kulturgut bestätigt zu wissen. Es stellt sich erneut die Frage, ob das Objekt, das es zu erhalten gilt, auch durch die Stichvorlage hätte substituiert werden können, wäre das Autograph verschollen – das kultische Moment und der symbolische Gehalt sind bei Letzterem zwar weitaus präsenter, doch die Funktion eines Erinnerungsortes könnte auch die Stichvorlage oder eine äquivalente originale Quelle erfüllen.

Die tatsächlichen geographischen Orte, d.h. die Aufbewahrung des Autographs in der Staatsbibliothek zu Berlin, im Beethoven-Haus Bonn (zwei Blätter aus der Coda des Scherzo im 2. Satz) und in der Bibliothèque nationale de France in Paris (drei Blätter mit zusätzlichen Takten der Instrumentaleinleitung des Finales im 4. Satz, die nach den beiden Wiener Aufführungen komponiert wurden),<sup>25</sup> spielen eine untergeordnete Rolle. Den Institutionen kommt die archivarische Aufgabe zu, für den Erhalt und die Zugänglichkeit verantwortlich zu sein. Dass das Autograph (bis auf wenige Takte aus dem Finale) vollständig als digitalisiertes Dokument im Internet auf den jeweiligen Seiten abrufbar ist, betont die geographisch (potentielle und virtuelle) weltweite Verortung und begünstigt die intendierte grenzenlose Möglichkeit von Aneignung und Wirkung der Symphonie in Form der Partitur.

---

<sup>25</sup> Zu den Fundorten vgl. Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 284–286; Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 303–305; vgl. die Website der Staatsbibliothek zu Berlin mit ihren digitalisierten Abbildungen des Autographs: <http://beethoven.staatsbibliothek-berlin.de/digitale-abbildungen/die-einzelnen-teile-der-originalhandschrift/> [18. 5. 2017].

### 2.1.2 Ort der Uraufführung: Kärntnertheater

Wem das Internet eine zu vage Lokalisierung ist und die Partitur eine zu schwache musikalische Wirkung enthält, der mag sich auf Spurensuche an den Ort der Entstehung und Aufführung der neunten Symphonie begeben: nach Wien, wo das Werk zum ersten Mal seine Wirkung entfaltete. Als Auftragswerk für die Londoner Philharmonic Society entstanden und dort erst im März 1825 aufgeführt, dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III. in Berlin gewidmet, wurde die neunte Symphonie am 7. Mai 1824 im Wiener Kärntnertheater uraufgeführt und gute zwei Wochen später wiederholt. Da dieses Theater allerdings nach der Eröffnung der neuen k. k. Hofoper 1869 in unmittelbarer Nachbarschaft abgerissen wurde, bleibt die Stätte der Uraufführung ein Ort der Vergangenheit, der nicht mehr besucht werden kann.<sup>26</sup>

### 2.1.3 Ort des Komponierens: Ungargasse 5

Begibt man sich zur Wohnung, in der Beethoven zu jener Zeit um 1824 und davor verweilte, in die Ungargasse 5 im dritten Bezirk, wird man vor dem Eintreten in das mittlerweile dort ansässige rustikale Wirtshaus (bzw. in das Wohnhaus) mit einer Gedenktafel (s. Abb. 2) und einem Hinweisschild (s. Abb. 3) daran erinnert, dass der Komponist in diesem Haus seine neunte Symphonie vollendet habe. Die Tafel mit einem Relief von Beethovens Antlitz wurde 1924 zum Andenken an das hundertjährige Jubiläum der Uraufführung durch den Wiener Schubertbund dort angebracht, während auf dem Hinweisschild der Stadt Wien, das mit rot-weißen Fahnen eingerahmt ein paar Meter daneben mehr Aufmerksamkeit erregt, der Zusammenhang mit Europa betont wird.<sup>27</sup> Das Partiturotograph wird wohl in dieser Wohnung entstanden sein. Eine erste Notiz von Beethoven hinsichtlich

<sup>26</sup> Zu einem Überblick über die Errichtung der Hofoper, des Musikvereins und des Konzerthauses in Wien vgl. Martina Nußbaumer, *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*, Freiburg i. Br. et al.: Rombach 2007, S. 65–91.

<sup>27</sup> Darauf heißt es wörtlich: „Ludwig van Beethoven vollendete hier 1823/24 seine 9. Symphonie. Die Musik zur ‚Ode an die Freude‘ ist seit 1972 die Europäische Hymne.“ Solche und ähnliche Gedenktafeln finden sich zahlreich in Wien und Umgebung, wenngleich von den 25 Wohnungen, in denen Beethoven innerhalb Wiens wahrscheinlich lebte, lediglich fünf Häuser noch bestehen – so der Stand 1970, den Rudolf Klein im „Forschungsbericht zur Beethoven-Topographie“ auf dem Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Bonn zum 200. Geburtstag von Beethoven mitteilte, in: Carl Dahlhaus et al. (Hgg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel et al.: Bärenreiter 1971, S. 455–457; vgl. ausführlicher Rudolf Klein, *Beethovenstätten in Österreich*, Wien: Lafite 1970.

einer Idee zu Schillers Ode *An die Freude* ist bereits aus dem Jahr 1812 überliefert, als er noch im Pasqualati-Haus auf der Mölker Bastei 8 im ersten Bezirk wohnte.<sup>28</sup>



**Abb. 2:** Gedenktafel für Beethoven an der Fassade seiner Wohnstätte in der Ungargasse 5 in Wien.

<sup>28</sup> Mit Unterbrechungen wohnte Beethoven zwischen 1804 und 1814 in diesem Haus, vgl. Solomon, *Beethoven*, S. 57. Erste Skizzen, die tatsächlich in die neunte Symphonie eingegangen sind, stammen erst aus der Zeit danach. Zu den ersten Skizzen vgl. Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig: Rieter-Biedermann 1887, S. 157–192; David Benjamin Levy, *Beethoven. The Ninth Symphony*, New Haven und London: Yale University Press <sup>2</sup>2003 [1995], S. 23 f.; Nicholas Cook, *Beethoven: Symphony No. 9*, Cambridge et al.: Cambridge University Press 1993, S. 1–12; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 96 f.; Kinderman, *Beethoven*, S. 291 f.; Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 318–324; Sieghard Brandenburg, „Die Skizzen zur Neunten Symphonie“, in: Harry Goldschmidt (Hg.), *Zu Beethoven 2. Aufsätze und Dokumente*, Berlin: Verlag Neue Musik 1984, S. 81–129; Peter Cahn, „Beethovens Entwürfe einer d-Moll-Symphonie von 1812“, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 123–129.



Abb. 3: Hinweisschild der Stadt Wien am gleichen Haus.

#### 2.1.4 Wohnstätte Pasqualati-Haus

Der Gedenkort in diesem Haus hat eine ebenso denkwürdige wie verdrängte Entstehungsgeschichte, die zeigt, wie Erinnern und Vergessen bei der Etablierung von Erinnerungsorten Hand in Hand gehen. Er zeugt auch davon, wie nachhaltig ein Ort mit dem Attribut von vermeintlicher Echtheit aufgeladen werden kann.

Denn in der Wohnung, in der das Museum installiert ist, hatte Beethoven gar nicht gelebt, sondern in einem Teil des Pasqualati-Hauses, das bereits im neunzehnten Jahrhundert abgerissen wurde. Auf dieses Detail wird der Museumsbesucher zwar aufmerksam gemacht, die Wohnung wird aber dennoch von der Stadt Wien als Beethovens Wohn- und Werkstätte angepriesen und mit der Aura von Echtheit aufgeladen. Verschwiegen wird allerdings ein erschütternder Aspekt, der die Umstände der Gründung des Museums betrifft: Es bleibt unerwähnt, dass das Museum 1941 durch die Nationalsozialisten gegründet und dafür eine Wohnung ausgewählt wurde, in der drei Jahre zuvor noch eine jüdische Familie gelebt hatte, die dann zur Delogierung gezwungen worden war.<sup>29</sup> Dass an die Familie Eckstein, an die Ermordung der Eltern Josef und Josefine im Konzentrationslager Auschwitz sowie an das Exil der Kinder Hedwig und Clara nirgendwo im Museum bzw. in dessen Informationsmaterial erinnert wird, ist ein besonders trauriges Zeichen von Verdrängung und intentionellem Vergessen, das die Schattenseite der Erinnerungsorte bildet.

Die Konzeption der Ausstellungsstücke im Museum zielt auf die Installation eines Huldigungsortes ab und integriert gleichzeitig Alltägliches. Ausgestellt werden unter anderem ein Flügel, ein Set Salz- und Pfefferstreuer, Briefe, Porträts und eine der ersten Büsten des Komponisten (nach einer Lebendmaske angefertigt von Franz Klein 1812<sup>30</sup>), was mit Hörstationen zu den dort entstandenen Werken (vor allem die *Leonore* und die fünfte Symphonie) ergänzt wird. Aus subjektiver Perspektive erweist sich ein Besuch des Museums als eigentümlich: Der Eingang ist nicht leicht zu finden, und man wird erst nach Betätigung der Türklingel hineingelassen, um über eine enge, steinerne Wendeltreppe zur Wohnung im vierten Stock zu gelangen. Beim Eintreten hat man den Eindruck, eine quasi-religiöse Stätte zu betreten, die von der gegenwärtigen Außenwelt abgeschirmt bleiben will. Der Ort lädt weder zur Partizipation ein noch scheint er als Pilgerort angenommen zu werden.<sup>31</sup> Solch ein Pilgerort mag vielmehr das

---

**29** Diese Informationen stammen aus der Recherche von Fritz Trümpi, „Beethovens Wiener Orte. Eine ambivalente Geschichte der Wiener Beethoven-Erinnerung“, in: *Der Standard*, 17. Dezember 2020 (Blog der Österreichischen Mediathek), online: <https://www.derstandard.at/story/2000122125578/beethovens-wiener-orte> [9.11.2021].

**30** Vgl. Silke Bettermann, „Erhaben, kurios oder modern. Beethoven-Denkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts“, auf der Website des Beethoven-Hauses Bonn: <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php/31558> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 15.5.2017]; Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*, Santa Fe: Sunstone Press<sup>2</sup>2008, S. 33 f.

**31** Dieser Eindruck erhärtete sich während des Besuchs der Verfasserin im März 2017 insbesondere durch das Verhalten der beiden Museumsmitarbeiter. Von einem der beiden wurde man durch die Ausstellung verfolgt, wodurch vermutlich sichergestellt werden soll, dass man sich der

Ehrenggrab mit dem unübersehbaren Obelisken auf dem Wiener Zentralfriedhof darstellen, das allerdings nicht die ursprüngliche letzte Ruhestätte des Komponisten war, sondern erst 1888 dorthin transferiert wurde. An prominenter Stelle dient es als touristische Attraktion, die an verstorbene Komponisten einer vergangenen Musiktradition der Wiener Stadtgeschichte erinnert. So wird die ursprüngliche Faktenlage sowohl hinsichtlich der letzten Ruhestätte als auch der Wohnung im Pasqualati-Haus zugunsten touristischer Praktikabilität gebeugt.

### 2.1.5 Offizielle Gedenkorte: Beethoven-Denkmäler

Unweit des 1870 eröffneten Musikvereins und schräg gegenüber des 1913 fertiggestellten Konzerthauses erhielt Beethoven 1880 seinen wohl markantesten Gedenkort in Wien durch das 1871 von der Gesellschaft der Musikfreunde initiierte und von Caspar von Zumbusch entworfene Denkmal (s. Abb. 4). In Bronze gegossen verewigt es den Komponisten, der sitzend auf seine Betrachter herabblickt und über den Figuren von Prometheus, Victoria und der neun Putten thront.<sup>32</sup> Jede seiner Symphonien wird durch eine der Putten symbolisiert, wobei die genaue Zuordnung dem Betrachter weitgehend verborgen bleibt. Betont werden das symphonische Werk sowie der Geniekult zwischen einem Leidenden und Heilsbringenden auf der einen und einem Siegreichen auf der anderen Seite. Ein Stück abseits der viel befahrenen Lothringerstraße platziert und einen Häuserblock südöstlich der Ringstraße gelegen, wirkt das Denkmal alt und düster, jedenfalls weniger einladend als der gegenüberliegende Wiener Eislaufverein, von dem in der Wintersaison Popmusik herüberschallt.

Deutlicher ist der neunten Symphonie ein anderes Kunstwerk gewidmet, das in der knapp einen Kilometer westlich entfernten Wiener Secession ausgestellt ist. 1902 wurde Gustav Klimts Fries zusammen mit Max Klingers antik-heroischer Skulptur des Komponisten, die sich mittlerweile in Leipzig befindet (wobei eine Reduktion dessen noch im Schloss Belvedere zu finden ist, s. Abb. 5), im Rahmen eines von Gustav Mahler dirigierten Konzerts zum ersten Mal der Öffentlichkeit

---

kunstreligiösen Umgebung entsprechend verhält. Er sowie sein Kreuzworträtsel lösender und Radio hörender Kollege schienen erleichtert zu sein, als man den Gedenkort wieder verließ. Dass der Besuch von dem Song *Rosanna* von Toto (1982) begleitet wurde, der im Radio lief, verlieh der Situation und den Ausstellungsstücken, die sich unter anderem um das Rätsel von Beethovens Geliebte dreht, einen ganz eigenen Kontrapunkt.

<sup>32</sup> Zu dem Vorhaben und zur Ausführung des Denkmals vgl. Nußbaumer, *Musikstadt Wien*, S. 101–110; vgl. ausführlicher Comini, *The Changing Image*, S. 341–378.



**Abb. 4:** Beethoven-Denkmal von Caspar von Zumbusch auf dem Beethovenplatz in Wien.

gezeigt.<sup>33</sup> Im 1901 entstandenen Bildzyklus stellt Klimt mithilfe allegorischer Figuren Geistes- und Gefühlszustände dar, von denen (vor allem in der Romantik) angenommen wurde, sie würden in der neunten Symphonie zum Ausdruck kommen. Interpretation und Übersetzung prägen diesen Ort, an dem versucht wurde, die Musik in Bildern darzustellen. Hier wurde die romantische Rezeption von Beethovens Werk zusammengefasst und ebenso ein Anfangspunkt moderner Kunst der fünf Jahre zuvor gegründeten Künstlergruppe um Klimt gesetzt. Erinnert wird an eine hermeneutische Lesart der Symphonie, an eine kunstreligiöse Annäherung an das Werk und, insbesondere durch Klingers Skulptur, an eine Anbetung des gottgleichen Komponisten. Der Fries heute kann als Erinnerungsort für jenen im neunzehnten Jahrhundert herangewachsenen Bedeutungskontext der Symphonie betrachtet werden, der um 1900 dominant war, wenngleich die damalige Reaktion auf die Ausstellung gespalten ausfiel.

Bereits 1845 bei der Einweihung des ersten Beethoven-Denkmal in Bonn, gestaltet von Ernst Julius Hähnel, wurde der neunten Symphonie neben der *Missa Solemnis* eine tragende Rolle zugeordnet: Im Zuge eines tagelangen, von Franz Liszt federführend organisierten Gedenkfestes zu Ehren des Komponisten, dessen Geburtstag sich zum 75. Mal jährte, wurden in den Sockel der Standfigur Kopien der Partituren der beiden Werke eingemauert.<sup>34</sup> Auf dem Programm des Eröffnungskonzerts standen ebenso diese beiden Werke, die von Louis Spohr dirigiert wurden.<sup>35</sup> Ein zweites Denkmal in Bonn wurde fast ein Jahrhundert später 1938 mit Unterstützung Adolf Hitlers errichtet, die nicht nur finanzieller Natur war.<sup>36</sup> Ursprünglich, d. h. im 100. Todesjahr Beethovens, war die sitzende, blockartige

---

**33** Mahler dirigierte eine Bearbeitung des vierten Satzes der neunten Symphonie für Blasorchester und einen kleinen Chor, vgl. Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 44; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 214; ausführlich zu den beteiligten Künstlern Klinger, Klimt und Mahler vgl. Comini, *The Changing Image*, S. 388–415.

**34** Vgl. Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 301; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 176; Pläne für ein Denkmal verfolgt Buch bis in das Jahr 1835 zurück; vgl. ebd., S. 144.

**35** Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 172; ausführlich geht Buch auf die Umstände im Vorfeld der Planungen, auf die Streitigkeiten der diversen Beteiligten und Skeptiker sowie auf den Ablauf der Festlichkeiten und die Schwierigkeiten ein, die bis zum Eklat unter den Anwesenden führten, vgl. ebd., S. 144–189; vgl. auch Comini, *The Changing Image*, S. 315–338; Hildebrandt, *Die Neunte*, S. 247–252.

**36** Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 259; sowie ders., „Beethoven und das ‚Dritte Reich‘. Porträt eines konservativen Titanen“, in: *Das „Dritte Reich“ und die Musik*, Ausstellungskatalog hg. von der Stiftung Schloss Neuhausen, Paris: Fayard 2004 und Berlin: Nicolai 2006, S. 39–53, hier S. 39; David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven und London: Yale University Press 1996, S. 159.



**Abb. 5:** Reduktion der Beethoven-Statue von Max Klinger im Belvedere Wien.

Granitfigur nach Entwürfen von Peter Christian Breuer für Berlin geplant. Nach Breuers Tod wurde Friedrich Diederich damit beauftragt.

Neben zahlreichen weiteren Denkmälern in anderen Städten, wie etwa eine Statue von Theodore Baur für die Library of Congress in Washington, D.C. aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts oder jene liegende Figur von José de Charmois für Paris, die 1909 in Auftrag gegeben wurde, von der der Bildhauer aber nur den immensen Sockel fertigstellen konnte,<sup>37</sup> gibt es ebenso zahlreiche Büsten, die im Laufe der Jahre angefertigt wurden.<sup>38</sup> Eine befindet sich im Pasaqualati-Haus (s. o., Kap. 2.1.3), andere sind im Beethoven-Haus Bonn und dessen Garten oder an weiteren Gedenkstätten, die Beethovens Leben und Schaffen gewidmet sind, ausgestellt. Neben den Aufenthaltsorten des Komponisten wurden Beethoven-Büsten auch in Konzertsälen installiert – inklusive Freilichtbühnen wie etwa im Central Park in New York. 1884 ließ der deutsch-amerikanische Beethoven-Männerchor dort eine von Henry Baerer konzipierte Büste aufstellen.<sup>39</sup> Der Kopf bzw. der künstlerische Geist, in dem die neunte Symphonie erfunden wurde, scheint hier als plastischer Anhaltspunkt für einen möglichen Erinnerungsort zu dienen. So unterschiedlich die Büsten sein mögen, hat sich im Zuge der Produktion von Massenware in den 1970er Jahren ein bestimmtes Modell durchgesetzt und verselbständigt. Als Dekorationsartikel zierte dieser durchsichtige oder schwarze Glaskopf so manches Klavier im Wohnzimmer, diente als Hutablage oder Ständer für Kopfhörer. Allenfalls als persönliche und private Sammlerstücke können jene Exemplare für den individuellen Besitzer bedeutsam sein, taugen aber kaum als Erinnerungsort, es sei denn, eine öffentliche Kontextualisierung zielt darauf ab, die Betonung des Warencharakters und die popkulturelle Bedeutung des Komponisten zum Inhalt der Erinnerung zu machen.

Weder die Statuen noch die Büsten, die zur Huldigung des Komponisten angefertigt und öffentlich ausgestellt werden, sind ein Alleinstellungsmerkmal der Beethoven-Rezeption. Die flächendeckende Ausbreitung mag vielleicht bemerkenswert sein und über die Auswahl der verehrenden Personen an einem bestimmten Ort könnte nachgedacht werden, aber das Bedürfnis einer Gemeinschaft, ihren verstorbenen Bedeutungsträgern ein Denkmal zu setzen, ist genauso weit verbreitet wie der Modus der Ausführung, ihr künstlerisch gestaltetes Abbild an einem öffentlichen Ort zu installieren. Dass jene Denkmäler manches Mal

---

**37** Zu jenem in Washington vgl. Bettermann, „Erhaben“; zu jenem in Paris, vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 212.

**38** Zu einem Überblick vgl. Bettermann, „Erhaben“.

**39** Vgl. die offizielle Website des Central Park New York: <https://www.nycgovparks.org/parks/central-park/monuments/1634> [17.5.2017]. Interessanterweise erhielt neben Beethoven nur ein weiterer Komponist eine Büste im Central Park, nämlich Victor Herbert. Darüber hinaus wurden Duke Ellington mit einem großen Monument an der nordöstlichen Ecke des Parks geehrt und John Lennon indirekt mit dem *Imagine*-Mosaik auf Höhe der 72. Straße gewürdigt.

mehr über ihre Erbauer und die Gemeinschaft aussagen bzw. über das vorgestellte Bild, das man sich vom Ehrenträger gemacht hat, als über die tatsächliche Person, liegt in der Natur der Dinge – zum Ausdruck gebracht wird ein bestimmtes Image, eine bestimmte Vorstellung, die für die Gemeinschaft zu dem Zeitpunkt der Errichtung relevant ist (oder als relevant durchgesetzt werden soll). Nicht selten teilen die Denkmäler außerdem das Schicksal, nach einiger Zeit mit dem Stadtbild oder dem Raum so zu verwachsen, dass sie kaum mehr als denkwürdiger Ort wahrgenommen werden und bald in Vergessenheit geraten – wenn nicht Touristen zu diesen Orten pilgerten und ein Gedenken zu den Jahrestagen reanimiert würde. Denn vermutlich nur wenige der unzähligen Passanten und Autofahrer auf der hoch frequentierten Lothringerstraße werden beim Vorbeigehen und -fahren am Beethovenplatz Notiz von dem Monument nehmen, genauso wenig wie die täglich in das angrenzende Gymnasium strömenden Schüler oder die Basketballspieler auf dem umzäunten Platz unmittelbar neben dem Denkmal wohl kaum von Ehrfurcht ergriffen werden, wie es einst die Absicht des Bildhauers gewesen sein mag.

Auf die neunte Symphonie wird an diesen Orten lediglich allegorisch, symbolisch und indirekt verwiesen, sei es in Form einer der Putten, in Form der einbetonierten Partitur, in Form einer bildnerischen Umsetzung des angenommenen Inhaltes oder in Form des versteinerten Kopfes, in dem insofern das Werk lokalisiert werden kann, weil es von Beethovens Geist erschaffen wurde und er es nur mit seinem inneren Ohr hören konnte. Doch deutlicher mag die Erinnerung an das Werk, seine Geschichte und seinen Komponisten beim tatsächlichen Hören provoziert werden, wenn etwa das Orquesta Sinfónica Simón Bolívar unter der Leitung von Gustavo Dudamel, der 2017 als jüngster Dirigent des Neujahrskonzerts der Wiener Philharmoniker in die Geschichte eingegangen ist, die Symphonie im Großen Saal des Musikvereins im März desselben Jahres gibt.

### 2.1.6 Aufführungen und Aufnahmen der neunten Symphonie

Dass der Status der neunten Symphonie als Welterbe nicht ohne ihre Aufführung möglich wäre, wird im Antragsformular an die UNESCO betont: „The world-wide effect and influence of Beethoven’s ninth symphony would be inconceivable without actual performances, thus representing an additional auditive memory.“<sup>40</sup> Doch wurden bei der Verleihung weder die sechs angegebenen histori-

---

<sup>40</sup> Formular abrufbar auf der Website der UNESCO – Memory of the World: <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/477> [19.5.2017].

schen Aufnahmen noch der Vorschlag berücksichtigt, weitere Einspielungen aus aller Welt als „living musical memory“ dem UNESCO-Programm urheberrechtsfrei zu überlassen.<sup>41</sup> Letzteres dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass keine einzige Aufnahme, sondern nur das Autograph in das Register eingetragen wurde. Wäre dem Vorschlag stattgegeben worden, stellte sich konsequenterweise die Frage, nach welchen Kriterien eine Auswahl zu treffen sei und durch wen. Ohne eine Antwort darauf würde eine unbegrenzte Zahl zukünftiger Einspielungen – ungeachtet der Qualität – die Kapazität des Registers sprengen und das ursprüngliche Prädikat der Beliebigkeit preisgeben. Darüber hinaus würden die ersten knapp 100 Jahre Aufführungsgeschichte zwangsläufig ausgeblendet werden.

Es ist der Vergänglichkeit und Immaterialität der Musik geschuldet, dass eine musikalische Aufführung kaum als Welterbe archiviert werden kann – ohne die Speicherung auf einem Tonträger kann das Klangereignis nicht konserviert werden –, und doch wären die Uraufführung in Wien und die Erstaufführungen der neunten Symphonie in London (1825),<sup>42</sup> Frankfurt am Main (1825), Aachen (1825), Leipzig (1826),<sup>43</sup> Paris (1831),<sup>44</sup> Sankt Petersburg (1836) oder New York (1846)<sup>45</sup> privilegierte Kandidaten dafür. Überliefert sind ein paar wenige Reaktionen auf jene Konzerte in Form von Zeitzeugenberichten und Zeitungskritiken, die aus subjektiver Sicht der Verfasser von den Ereignissen erzählen. Erst durch die revolutionäre Erfindung der Tonträgertechnologie wird es möglich, eine bestimmte Aufführung zu fixieren und wiederholt hörbar zu machen, sodass man sich neben den Schilderungen aus zweiter Hand auch einen eigenen Höreindruck verschaffen kann. Doch darf die Reproduzierbarkeit keineswegs darüber hinwegtäuschen, dass Konserve und konserviertes Ereignis sich im besten Fall zueinander verhalten wie die Erinnerung an die Vergangenheit und das vergangene Erleben selbst. Das gilt für ältere Aufnahmen, deren Klangqualität die Differenz offen-

---

41 Ebd., vorgeschlagene Aufnahmen von bemerkenswerterweise hauptsächlich deutschen Dirigenten: Bruno Seidler-Winkler mit dem Neuen Symphonie-Orchester Berlin 1922 (Schellackplatte der Deutschen Grammophon, das Jahr 1923 ist anderen Ortes angegeben), Leopold Stokowski mit dem Philadelphia Orchestra 1934 (Schallplatte mit 78 rpm von Victor), Karl Böhm mit den Wiener Philharmonikern 1944 (Live-Aufnahme aus dem Großen Musikvereinssaal), Bruno Walter mit dem New York Philharmonic Orchestra 1949 (Columbia Langspielplatte, Bezeichnung auf LP-Cover: Philharmonic-Symphony Orchestra of New York), Hermann Scherchen mit dem Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera Italiana 1965, Kurt Masur mit dem Gewandhausorchester Leipzig 1979.

42 Vgl. Levy, *Beethoven*, S. 150–152; Hildebrandt, *Die Neunte*, S. 171–173.

43 Vgl. Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart und Weimar: Metzler 1992, S. 290.

44 Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 142; Hildebrandt, *Die Neunte*, S. 182–184.

45 Vgl. Hildebrandt, *Die Neunte*, S. 194–196.

sichtlich werden lässt, ebenso wie für jüngste digitalisierte (und zusammengeschnittene) Einspielungen, die mit der entsprechenden Wiedergabetechnologie auf eine (den Konzertsaal übertreffende) Perfektionierung des Klangerlebnisses abzielen. Indem das gespeicherte Tondokument auf eine bestimmte Aufführung bzw. auf die Umstände und Bedingungen verweist, unter denen die Einspielung entstanden ist, kann es als medialer Erinnerungsort für den Kontext seines Zustandekommens etabliert werden. Gleichmaßen kann die Aufnahme, sofern es sich um eine in bestimmten Kreisen anerkannte Interpretation handelt, als repräsentativer Erinnerungsort der Symphonie in diesen Kreisen gelten. Leonard Bernsteins sogenanntes Berlin Celebration Concert im Dezember 1989 wird beständig im Zusammenhang mit dem Fall der Berliner Mauer stehen, während die zwei Jahre zuvor entstandene Einspielung durch Roger Norrington unter Anhängern der sogenannten historisch informierten Aufführungspraxis möglicherweise eher in Erinnerung bleiben wird.

Jede musikalische Darbietung der neunten Symphonie – ob konserviert oder flüchtig – ist Teil ihrer Aufführungsgeschichte und tritt gleichzeitig in eine Beziehung zu dieser.<sup>46</sup> Jede Aufnahme oder Aufführung kann als Aktualisierung verstanden werden, bei der Wirkung und Bedeutung des Werkes immer wieder neu austariert werden, wodurch die Erinnerungsorte, sofern sie in der aufgeführten oder gespeicherten Musik zu finden sind, mit einer gewissen inhaltlichen Flexibilität ausgestattet sein müssen. Der Kontext beeinflusst die Bedeutungszuschreibungen. Live-Übertragungen im Radio, Fernsehen oder Internet, die sich, auch wenn ein Miterleben des Ereignisses suggeriert wird, aufgrund ihrer technischen Medialität von dem tatsächlichen Konzert unterscheiden, appellieren an ein Kollektiv und verfolgen unter Umständen das Ziel, eine bestimmte Botschaft für diese Gemeinschaft zu vermitteln. Das individuelle Hören einer Aufnahme hingegen lässt einen entsprechend persönlicheren Zugang zu, gleichwohl auch dieser von den das Individuum umgebenden dominanten Zuschreibungen ge-

---

**46** Eine interessante Argumentation hinsichtlich eines Vergleiches unterschiedlicher Aufnahmen der neunten Symphonie liefert Richard Taruskin, wenn er bemerkt, dass der Ansatz, die neunte Symphonie von ihren negativen Bedeutungen befreien zu wollen, d. h. der Versuch, der Rezeptionsgeschichte widerstehen zu wollen, in ein triviales Ergebnis münde, vgl. Taruskin, „Resisting the Ninth“, S. 241–256, insbesondere S. 251. Taruskin bespricht hier eine Aufnahme von Roger Norrington mit den London Classical Players. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Taruskin ganz andere Referenzaufnahmen der neunten Symphonie bespricht als jene, die im Antrag an die UNESCO gelistet wurden. Neben Wilhelm Furtwängler (Bayreuther Festspielorchester 1951), Arturo Toscanini (NBC Symphony Orchestra 1952), Otto Klemperer (Philharmonia Orchestra ca. 1960), René Leibowitz (Royal Philharmonic Orchestra 1962) und Herbert von Karajan (Berliner Philharmoniker 1962) überschneidet sich die Liste nur bei Bruno Walter (New York Philharmonic Orchestra 1957), allerdings mit einer anderen Aufnahme; vgl. ebd., S. 243.

prägt ist. Unabhängig von der Situation der Rezipienten steht eine Aufführung der Symphonie immer im Spannungsverhältnis von Individualität und Kollektivität: Eine individuelle Interpretation des Dirigenten ist nur im Kollektiv des Orchesters umsetzbar. Ohne diesen zugegebenermaßen augenscheinlichen Punkt als Alleinstellungsmerkmal der neunten Symphonie postulieren zu wollen, ist damit ein wichtiger Aspekt erwähnt, der bei der Konstruktion eines Erinnerungsortes in Bezug auf das Werk in unterschiedlicher Weise hervortritt.

## 2.2 Höreffekte

So sehr sich die Lokalisierung eines Erinnerungsortes der neunten Symphonie als schwierig erweist, treten die Effekte, die bei der Perzeption und Rezeption ausgelöst wurden und werden, umso deutlicher in Erscheinung. Sie manifestieren sich in einem Spannungsfeld von Individualität und Kollektivität, sind zum einen von einer Bedeutungsvielfalt und zum anderen von einer Vereinnahmung geprägt. Die Effekte werden durch eine Aufführung der neunten Symphonie oder durch eine bestimmte Vorstellung, die sich in das Gedächtnis eingepägt hat, ausgelöst.<sup>47</sup>

### 2.2.1 Zwischen Individualität und Kollektivität

Neben der Betonung der Individualität der neunten Symphonie im Sinne ihrer Singularität, worauf am Anfang des Kapitels bereits eingegangen wurde, wird schon in den ersten überlieferten Quellen mit ebensolcher Auffälligkeit die Verknüpfung und das Ineinandergreifen von musikalischem Werk und der individuellen Persönlichkeit seines Schöpfers betont, indem die Symphonie als Ausdruck der biographischen Umstände des Komponisten gelesen wird. Beispielsweise bemerken die Autoren der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in der Rezension zur Veröffentlichung des Erstdrucks, dass Beethoven mit der neunten Symphonie „seine eigene künstlerische Individualität zum Inhalt

---

<sup>47</sup> Wie weit die Vorstellung von der neunten Symphonie, die sich vor dem ersten Hören bereits manifestiert, von der tatsächlichen erstmaligen Perzeption abweichen kann, zeigt György Kurtágs Überraschung, als er das Werk zum ersten Mal hörte, dokumentiert von Leon Botstein in „The Eye of the Needle: Music as History after the Age of Recording“, in: Jane F. Fulcher (Hg.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford: Oxford University Press 2011, S. 523–549, hier S. 541.

eines Kunstwerkes erhoben“<sup>48</sup> habe. Und in der Besprechung des Konzerts in Stettin unter Felix Mendelssohn heißt es, dass „der große Tondichter auf eine höchst geniale und überraschende Art gerade in diesem Finale seine Eigenthümlichkeit sich zu freuen niedergelegt“<sup>49</sup> habe. Am deutlichsten formuliert es der Rezensent der Partitur in der *Caecilia*, wenn er allgemein feststellt, Beethoven habe „jede Stimmung seines Gemüthes zu einem vollendeten Seelengemälde ausbilden“ und „den Eindruck jedes wichtigen Ereignisses in seinem Leben auf ihn [...] als Stoff zu seinen Werken benutzen“ können.<sup>50</sup> Der Autor resümiert, dass die neunte Symphonie als „musikalisch-geschriebene Autobiographie“<sup>51</sup> verstanden werden könne. Selbst in dem negativen Urteil über das Konzert in Leipzig in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* werden die Mängel der Komposition mit dem Gesundheitszustand des Komponisten in Zusammenhang gebracht, wenn sie als „eine höchst merkwürdige Verirrung des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit unglücklich gewordenen, nun erlösten Mannes“<sup>52</sup> bezeichnet wird.

Die Interpretation des Werkes als emotionaler Ausdruck des Komponisten ist wiederum kein Alleinstellungsmerkmal der neunten Symphonie. Vielmehr wird diese Herangehensweise an das Verstehen von Musik im neunzehnten Jahrhundert (neben formal-analytischen Zugängen und der aufkommenden kunstreligiösen Verehrung der Komponisten) virulent und kulminiert Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in den Schriften Romain Rollands über Beethovens Werk aus einer psychologisch-biographischen Perspektive.<sup>53</sup> Die Unmittelbarkeit von Rollands Ansatz beruht darauf, dass der Komponist als leidender Künstler, der seine Erlösung in der Musik versucht habe zu finden, dargestellt und somit in seiner

---

48 Adolf Bernhard Marx, „Rezension“ [der Veröffentlichung des Erstdrucks], in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 3/47 (22. November 1826), S. 373.

49 Felix Mendelssohn, „Korrespondenz“ [über die Aufführung in Stettin], in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 4/11 (14. März 1827), S. 86.

50 Joseph Fröhlich, „Rezension“ [der Partitur der neunten Symphonie], in: *Caecilia* 8/32 (1828), S. 234.

51 Fröhlich, „Rezension“, S. 236.

52 O.A., „Nachrichten“ [über die Abonnementkonzerte], in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 30/15 (9. April 1828), Sp. 246.

53 Vgl. Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris: Librairie Hachette 1914 [1907; erstmalig 1903 in den *Cahiers de la Quinzaine* erschienen]; speziell zur neunten Symphonie, vgl. den vierten Band aus der ab 1927 veröffentlichten Reihe *Beethoven: Les grandes époques créatrices* mit dem Titel *La cathédrale interrompue: La Neuvième Symphonie*, Paris: Éditions du Sablier 1947; vgl. auch Stefan Hanheide, „Die Beethoven-Interpretation von Romain Rolland und ihre methodische Grundlage“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61 (2004), S. 255–274; vgl. außerdem Leo Schrade, *Beethoven in France. The Growth of an Idea*, New Haven: Yale University Press 1942. Zum Verhältnis von biographischer und musikanalytischer Methode zur Musikgeschichte vgl. Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig 1977.

Menschlichkeit nähergebracht wird. Dem Hörer wird damit die Möglichkeit geboten, Beethovens Werk auf Grundlage der Biographie zu verstehen, sich in den Komponisten hineinzusetzen und sich potentiell über die Musik mit ihm zu identifizieren. Individuelle Aspekte und Momente aus Beethovens Gefühlsleben werden im Zusammenhang mit seiner Musik für ein breites Kollektiv nachvollziehbar und verständlich. Über diesen Ansatz gelangt Maynard Solomon, der seine Biographie über Beethoven Mitte der 1970er Jahre und in zweiter Auflage am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts veröffentlicht hat, zur Feststellung, dass die neunte Symphonie als „the clearest statement of Beethoven’s desire for harmony and reconciliation“<sup>54</sup> gelte, was sowohl die Individualität des Komponisten als auch die inhaltliche Allgemeingültigkeit der Aussage sowie die subjektive Position des Autors erahnen lässt. Das Extrem eines konsequent psychoanalytischen Zugangs liefern Edith und Richard Sterba in Bezug auf Beethovens Beziehung zu seinem Neffen Karl.<sup>55</sup> Eine der frühesten psychologisierenden bzw. auf die emotionale Wirkung abzielenden Darstellungen stammt von E. T. A. Hoffmann in Bezug auf die fünfte Symphonie, wobei er den Fokus auf den Hörer richtet, der „in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen“ fortgerissen werde und das „Gemüth“ Beethovens im Kollektiv des Publikums zu verspüren vermag, mit dem er sein Ergriffensein teilen kann.<sup>56</sup>

Der Wandel, der sich zu Zeiten von, möglicherweise sogar durch Beethovens Schaffen hinsichtlich des komponierenden Individuums und rezipierenden Kollektivs ereignete, wird retrospektiv daran deutlich,

daß beim Sprechen über Beethoven in einer zuvor nie gehörten und anhaltend extremen Weise das ‚Subjekt‘ ins Spiel gebracht wird, das ‚Menschliche‘ in seiner Subjektivität, der Begriff jenes ‚Menschen‘, der als ‚Individuum‘ vom Leiden betroffen ist und als ‚Persönlichkeit‘ den Willen zur Überwindung aufbringt.<sup>57</sup>

Mit Beethoven sei der „Schritt von der Auffassung und Darstellung des Menschen in seiner Individualität (vor dem Hintergrund von Normen), zur Darstellung des Individuums, das (in Auseinandersetzung mit den Normen) leidet und überwindet“<sup>58</sup> vollzogen worden. Durch die individuelle Freiheit, die sich Beethoven beim

---

54 Solomon, *Beethoven*, S. 56.

55 Vgl. Editha und Richard Sterba, *Beethoven and His Nephew. A Psychoanalytical Study of Their Relationship*, New York: Pantheon 1954.

56 E. T. A. Hoffmann, „Rezension“ [der Partitur der fünften Symphonie], in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12/40 (4. Juli 1810), Sp. 634.

57 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Laaber: Laaber 1994 [1972], S. 80.

58 Ebd., S. 83.

Komponieren herausgenommen habe, durch seine „composerly independence“,<sup>59</sup> werde das Tor für individuelle Lesarten und Interpretationen überhaupt erst geöffnet – ein zuvor bemühter öffentlicher Code, der der Musik als „public meanings“<sup>60</sup> zugrunde lag, sei durch musikalische Zeichen ersetzt worden, für deren Entschlüsselung ein individueller Code genutzt werden müsse. Jeder Hörer könne so seine eigene Bedeutung aus dem Werk herauslesen. Die Bedeutungsvielfalt, die der Rezeptionsgeschichte von Anfang an anhaftet, entstehe somit aus der kompositorischen Freiheit:

The meanings embodied in Beethoven's Ninth Symphony are no longer public in this way. Though they are clearly crucial components of the work, they cannot be fully comprehended according to some socially sanctioned code. They have become subjective, hermetic, gnomic [...].<sup>61</sup>

Dennoch lässt sich eine Konstanz bestimmter Begriffsfelder in der Rezeptionsgeschichte von Beethovens Werk feststellen,<sup>62</sup> wobei je nach Zeit, Ort und Gemeinschaft die Topoi mit variierendem Fokus bemüht werden und je nach Kontextualisierung höchst unterschiedliche individuelle Bedeutungen möglich sind. Der Konsens liegt im Zeichen, während die Zusammensetzung des Bezeichneten adaptierbar bleibt, je nachdem, welcher Individualität oder Kollektivität eine Stimme gegeben werden soll. Aus biographischer Perspektive lässt sich feststellen, dass Beethoven trotz – oder gerade wegen – der zunehmenden Isolation und des Rückzugs aus öffentlichen Gesellschaftskreisen aufgrund seiner fortschreitenden Ertaubung<sup>63</sup> zur Entwicklung jener Gattung maßgeblich beigetragen hat, die als Ausdruck einer „communal voice“<sup>64</sup> galt. Mit der Symphonie bzw. ihrem soziokulturellen Kontext erhält jene bürgerliche Gemeinschaft eine Stimme, die sich in Gesellschaften für Musikfreunde und Förderer der Musikvereine formiert und sich mitunter über das gemeinsame Erfahren und Erleben von Instrumentalmusik definiert.<sup>65</sup>

---

59 Taruskin, *The Oxford History*, S. 678.

60 Ebd., S. 680.

61 Ebd., S. 682.

62 Vgl. Eggebrecht, *Zur Geschichte*, S. 56, der 13 Begriffsfelder auflistet.

63 Zur Ertaubung Beethovens vgl. Solomon, *Beethoven*, S. 158–162. Solomon resümiert: „The gradual closing off of Beethoven's aural contact with the world inevitably led to feelings of painful isolation and encouraged his tendencies toward misanthropy and suspiciousness.“ Ebd., S. 161.

64 Mark Evan Bonds, *Music as Thought. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton und Oxford: Princeton University Press 2006, S. 64.

65 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1980, S. 34–43; Herbert Seifert, „Die Sinfonie im Wiener Konzertleben zwischen Mozarts und Beethovens Tod“, in: Gernot

An jenes Gemeinschaftsgefühl scheint die neunte Symphonie aufgrund des Schlusschores paradigmatisch zu appellieren, wobei der Text zur Ambivalenz statt zur Konkretisierung beiträgt. Denn die einleitenden Worte des Baritons<sup>66</sup> werfen nicht nur die Frage auf, welchen Tönen eine Absage erteilt werden soll, sie lassen den Hörer ebenso im Ungewissen darüber, an welche Freunde sie gerichtet sind – an den Chor, die Solisten und die Musiker sowie an das Publikum, d. h. an den Hörer in einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten, so ließe sich vermuten, wodurch die Involvierung und die Partizipation aller Anwesenden bei einem Konzert ermöglicht wird. In dieser Hinsicht darf es kaum verwundern, dass Massenchöre angestellt werden, um das Kollektiv abzubilden, dass eine Aufführung der Symphonie (bzw. eine Bearbeitung von ihr) auch für musikalische Laien attraktiv ist und die ideale musikalische Rahmung für diverse feierliche Anlässe zu bieten scheint, um die Zusammengehörigkeit der feiernden Gemeinschaft zu bestätigen. Sowohl auf orchestraler Ebene durch das graduelle Hinzutreten der Stimmen und den harmonischen Aufbau als auch auf inhaltlicher durch den gesungenen Text wird ein Kollektivgefühl erzeugt, das nach Vergrößerung der Gemeinschaft und Stabilisierung der Zusammengehörigkeit strebt.

Doch auch auf diesen beiden Ebenen ist das Finale von Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit geprägt. Denn zum einen ist der musikalisch-formale Aufbau schwer zu fassen, was der Heterogenität der einzelnen Abschnitte und der komplexen Stimmführung geschuldet ist, wodurch die Individualität der Komposition betont wird. Zum anderen tendiert jede Kollektivität zur Abgrenzung bzw. zur Einebnung der Differenzen unter den Individuen, was in letzter Konsequenz zu einer Totalität führt, die auf der Ebene des Textes als Absage gegenüber dem Individuellen interpretiert wird<sup>67</sup> und in kompositorischer Hinsicht durch die Fusion musikalischer Symbole zu einer „rapturous surrender to collectivity“<sup>68</sup> führe. Darüber hinaus spiegelt sich die Dialektik von Individuum und Kollektiv generell in jeder Gattungsgeschichte wider, indem ein bestimmtes Werk, in diesem Fall die Neunte, als individueller Ausdruck einer allgemeingültigen Form, der Gattung Symphonie, gelten kann.<sup>69</sup> In dieser Dialektik liegen nicht nur die Be-

---

Gruber und Matthias Schmidt (Hgg.), *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*, Laaber: Laaber 2006, S. 227–233.

<sup>66</sup> Der Gesang beginnt mit den Worten: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere.“

<sup>67</sup> Vgl. Maynard Solomon, „Beethoven’s Ninth Symphony: The Sense of an Ending“, in: *Critical Inquiry* 17/2 (1991), S. 289–305, hier S. 302

<sup>68</sup> Ebd., S. 303.

<sup>69</sup> Vgl. dazu Leo Treitler, „History, Criticism, and Beethoven’s Ninth Symphony“, in: *19<sup>th</sup> Century Music* 3/3 (1980), S. 201–207, der zwischen einer Analyse, die auf das Werk als Beispiel einer

deutungsvielfalt und Ambivalenz der Interpretationsmöglichkeiten, sondern auch mitunter die Ursache dafür, dass die Komposition, stellvertretend für ihren Komponisten, zu einem Objekt von sich gegenseitig ausschließenden Besitzansprüchen geworden ist.

### 2.2.2 Von der Bedeutungsvielfalt zum Besitzanspruch

Eine einzige und alleingültige Geschichte der neunten Symphonie zu schreiben, wäre eine kaum zu meisternde Herausforderung, da sie im Laufe der vergangenen fast 200 Jahre von ganz unterschiedlichen Gemeinschaften vereinnahmt und dabei zugleich individuell gedeutet wurde. Die Frage danach, wem die Symphonie gehöre, kann mit der saloppen Feststellung beantwortet werden, dass jeder seinen Beethoven hat<sup>70</sup> bzw. jeder seine Neunte. Seit das Werk Eingang in das Repertoire gefunden hat, sei es von einem „sense of possession“ umgeben.<sup>71</sup> Die Symphonie wurde und wird bis heute zur Etablierung kollektiver Identitäten genutzt und damit einhergehend zur Abgrenzung der eigenen Gemeinschaft von einer anderen. In einem Kollektiv, in dem die jeweils gültige Bedeutungszuschreibung geteilt wird, werden individuelle Lesarten mit einem Besitzanspruch versehen, der mit ebensolcher Emphase, aber einem von einer anderen Gemeinschaft divergierenden Inhalt, erhoben werden kann. Damit wird ein Prozess der ideologischen Aufladung in Gang gesetzt:

Die Ideologisierung setzt in dem Augenblick ein, wenn die Vieldeutigkeit des erhabenen Werks, die sich dem Rezipienten als verwirrende Inkommensurabilität darstellen kann, auf einen eindeutigen Ideengehalt reduziert, und dieser wiederum als der einzig verbindliche verabsolutiert wird.<sup>72</sup>

Possessive Interpretationen beziehen sich dabei nicht selten ausschließlich auf das Chorfinale bzw. pars pro toto auf den Text. Während Beethovens Symphonien

---

Theorie fokussiert, und „criticism“ unterscheidet, im Rahmen dessen das Werk in seiner Individualität besprochen wird.

<sup>70</sup> Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 211, der über die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg bemerkt, dass „jeder seinen Beethoven“ gehabt habe, und der eindringlich die Vereinnahmungen aus den unterschiedlichsten Lagern rund um die Feiern zu Beethovens 100. Todestag schildert; ebd., S. 222–253; vgl. auch Dennis, *Beethoven*, S. 97 f.; Cook, *Beethoven*, S. ix; Comini, *The Changing Image*, S. 395.

<sup>71</sup> Cook, *Beethoven*, S. ix.

<sup>72</sup> Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 294.

im Allgemeinen die Fähigkeit zugesprochen wird, „Gefühlsgemeinschaften“<sup>73</sup> zu bilden, scheint dies im Finale der neunten paradigmatisch mit dem Aufruf an die Anwesenden in Form des Rezitatifs verwirklicht zu werden. In weiterer Folge des Textes umfasst die Gemeinschaft zwar „alle Menschen“, sieht aber auch den Ausschluss jener vor, die nicht dazugehören, wenn es heißt, „und wer’s nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund“. Das im Gedicht behandelte Kollektiv definiert sich trotz des allumfassenden Menschheitsgedankens durch Abgrenzung – und stärkt das Zusammengehörigkeitsgefühl der Anwesenden bzw. des Publikums.

Die Rezeptionsgeschichte zeigt, dass kulturelle oder politische Eliten jenen Bund immer wieder neu und anders abgesteckt haben. Der Komponist im Allgemeinen und Beethovens Symphonie im Besonderen werden dabei zur Konstruktion kollektiver Identitäten herangezogen. Frühes Zeugnis darüber legt ein überliefertes Dokument ab, das noch vor der Uraufführung der neunten Symphonie verfasst wurde. In einem Appell richteten sich Wiener Bürger und Adelige an Beethoven, er möge seine neue Symphonie, d. h. seine neunte, in Wien und keiner anderen Stadt uraufführen lassen.<sup>74</sup> Mit den Namen der Unterzeichner wurde der Brief im Vorfeld sowohl in der *Theater-Zeitung* als auch in der *Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung* abgedruckt. Er „sprudelte über vor nationalistischen Topoi und Deutschtümelei“,<sup>75</sup> da darin eine Nationalgemeinschaft konstruiert wurde, die die Wiener Musiklandschaft gegen eine Invasion „fremdländische[r] Kunst [...] auf deutschem Boden“<sup>76</sup> verteidigen sollte – mithilfe von Beethovens neuer Kompositionen. So heißt es:

Vorzüglich aber sind es die Wünsche vaterländischer Kunstverehrer, die wir hier vortragen, denn ob auch Beethovens Nahme und seine Schöpfungen der gesammten Mitwelt und jedem Lande angehören, wo der Kunst ein fühlendes Gemüth sich öffnet, darf Österreich ihn doch zunächst den Seinigen nennen. Noch ist in seinen Bewohnern der Sinn nicht erstorben für das, was im Schooße ihrer Heimath Mozart und Haydn Großes und Unsterbliches für alle Folgezeit erschufen, und mit freudigem Stolze sind sie sich bewußt, daß die heilige Trias, in der jene Nahmen und der Ihrige als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne strahlen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat.<sup>77</sup>

73 Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin: Schuster & Loeffler 1918, S. 17.

74 Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 106 – 110; Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 338 – 340; Taruskin, *The Oxford History*, S. 675 f.

75 Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 283.

76 O.A., „Erhebendes Ereignis für Freunde deutscher Musik“, in: *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung* 8/22 (21. April 1824), S. 88.

77 Ebd., S. 87.

Ob dieser Apell oder andere, pragmatische Gründe dazu geführt haben, die neunte Symphonie in Wien uraufführen zu lassen, ist hier nicht zu beantworten.

Davon abgesehen und den Besitzanspruch der Wiener Bürger ignorierend hat eine Bearbeitung des Chorfinals zum Kirchenlied *Joyfull, Joyfull We Adore Thee* seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts und vor allem seit der 1911 publizierten Umdichtung von Henry van Dyke Eingang in verschiedene englischsprachige kirchliche Gesangsbücher gefunden, ist somit Bestandteil anglo-amerikanischer christlicher Glaubensgemeinschaften geworden, deren Identität durch das zereemonielle gemeinsame Singen bestätigt wird.<sup>78</sup> Auch wenn in diesem Fall selbstverständlich von vornherein zwischen der Symphonie und einer Liedbearbeitung auf Grundlage der *Freude*-Melodie unterschieden werden muss, wäre zu diskutieren, inwiefern das Kirchenlied in seinem religiösen Kontext und in seiner gemeinschaftsstiftenden Funktionalität eine destillierte, möglicherweise stark reduzierte, aber doch im Hinblick auf die kunstreligiöse Ästhetik im neunzehnten Jahrhundert dominante Sichtweise auf Beethovens letzte Symphonie darstellt. Mit dieser Bearbeitung erhebt die Kirche als Institution jedenfalls Besitzanspruch auf einen Teil der Symphonie und damit auf Beethovens Namen als Komponist der Melodie.

Der Name und die Assoziationen, die mit dem Komponisten verbunden wurden, dürften mitunter den Ausschlag dafür gegeben haben, dass die gleiche Melodie 60 Jahre später, kurz nach Beethovens 200. Geburtstag, zur Hymne einer politischen Institution werden sollte. Der Ständige Ausschuss der Beratenden Versammlung des Europarats verfasste 1971 eine Erklärung darüber, dass sich jene Melodie als textlose Hymne eignen würde, um das Unterfangen eines politisch vereinten Europas durch ein musikalisches Symbol auszudrücken.<sup>79</sup> Beethoven wird als europäischer Künstler proklamiert und seine Musik für die Ambitionen eines europäischen Einigungsprozesses brauchbar gemacht. So wird im Protokoll im Vorfeld der Erklärung resümiert: „[Beethoven] was justly regarded [by the Committee] as one of the greatest of European geniuses, with no particular na-

---

**78** Albrecht Riethmüller bemerkt, dass die Melodie bereits seit 1846 in den USA mit unterschiedlichen Texten Verbreitung gefunden habe; vgl. Riethmüller, „Die Hymne der Europäischen Union“, S. 91.

**79** Vgl. Clark, „Forging Identity“, S. 789–807; Riethmüller, „Die Hymne der Europäischen Union“, S. 89–101; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 295–308 und S. 322–326; Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 307. Die Erklärung, als Resolution 492 veröffentlicht, ist datiert auf den 8. Juli 1971, abrufbar auf der Website des Europarats: <https://rm.coe.int/16806acc18> [28.06.2017]. Der amtliche Beschluss und die Beauftragung Karajans mit dem Arrangement erfolgte durch das Ministerkomitee Anfang 1972; vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 304; der Beschluss ist auf den 12. Januar 1972 datiert; vgl. Website des Europarats: <https://rm.coe.int/16806acc1f> [28.06.2017].

tionality connotation“,<sup>80</sup> und in der Erläuterung bzw. im Entwurf zur Erklärung heißt es: „Beethoven’s music was representative of European genius and was capable of uniting the hearts and minds of all Europeans, including the younger generation.“<sup>81</sup> Mit Symbolen äquivalent zu jenen eines Nationalstaates (Flagge, Motto, Hymne, National- oder Staatsfeiertag, Währung) wird die Konstruktion einer europäischen (zusätzlich zur nationalen) Identität angestrebt. Aus dem Protokoll der Diskussion im Vorfeld der Erklärung geht hervor, dass es auf Veranstaltungen das Bedürfnis gebe, diese musikalisch zu begleiten: „This practice revealed a deep feeling among Europeans that when an event of a European character was being commemorated a European Anthem should be played.“<sup>82</sup> Vor allem durch die Musik wird die emotionale Zugehörigkeit zu etablieren versucht, sodass es kaum verwundern darf, dass für offizielle Anlässe die Empfehlung ausgesprochen wurde, nicht nur die Europaflagge neben der Nationalflagge zu hissen, sondern auch das Arrangement von Herbert von Karajan nach der Nationalhymne anzustimmen.<sup>83</sup> Entsprechender Aufwand wurde betrieben, um das neue Symbol in der Gesellschaft zu etablieren bzw. die doch weithin bekannte Melodie zu rekontextualisieren und damit den Besitzanspruch zu verdeutlichen: Über das Eurovisionsformat der Europäischen Rundfunkunion wurde in einer Fernsehsendung das Arrangement präsentiert und seine Verbreitung durch eine Einspielung der Berliner Philharmoniker unter Karajans Leitung gewährleistet (s. u., Kap. 2.3.4), die zusätzlich das komplette Finale und die Nationalhymnen der Mitglieder des Europarats enthielt.<sup>84</sup> Damit wurde die Idee einer europäischen Identität wiederum an die beethovensche Komposition rückgekoppelt, auf die die Hymne pars pro toto verweist. Interessanterweise allerdings schien die nationalsozialistische Vergangenheit des Dirigenten weitaus mehr akzeptiert gewesen zu sein<sup>85</sup> als das Fehlen bzw. Weglassen des Textes, was nicht nur zu zahlreichen neuen Dichtungen führte,<sup>86</sup> sondern auch das Europäische Parlament (bzw. die

---

**80** Protokoll vom 30. April 1971, online: <https://rm.coe.int/16806ab6cd> [28.06.2017].

**81** Erläuterung zur Erklärung vom 10. Juni 1971, online: <https://rm.coe.int/16806abf14> [28.06.2017], ähnlich auch in der Resolution.

**82** Protokoll vom 30. April 1971, online: <https://rm.coe.int/16806ab6cd> [28.06.2017].

**83** „[...] in conjunction with the national anthem“, heißt es in der Resolution, online: <https://rm.coe.int/16806acc18> [28.06.2017]. Vgl. Riethmüller, „Die Hymne der Europäischen Union“, S. 92 f.; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 301; Buch weist darauf hin, dass es wenige Jahre zuvor eine Veröffentlichung des französischen Komponisten Laurent Dalbecq (gemeint ist wohl Laurent Delbecq) gegeben habe, auf die man auch hätte zurückgreifen können; vgl. ebd., S. 306.

**84** Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 305.

**85** Vgl. Clark, „Forging Identity“, S. 802; mehr zu Karajan s. u., Kap. 6.3.10.

**86** Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 303 f.; Riethmüller, „Die Hymne der Europäischen Union“, S. 95, verweist auf Textierungen jüngerer Datums.

Parlamentarische Versammlung) 1985 dazu provoziert haben mag, die textlose Hymne in ihrer Funktion neuerlich zu bestätigen.<sup>87</sup> Dass dennoch auch bei einer Instrumentalversion der Inhalt des Gedichtes auf die ein oder andere Weise, wenn nicht die wortwörtlichen deutschen Verse, so doch ein vager Grundgedanke in der jeweiligen Muttersprache, präsent ist, darf auch ohne empirischen Beweis angenommen werden. Schillers Worte, die ohnehin trotz ihres inoffiziellen Status bei europäischen Anlässen mitgesungen werden,<sup>88</sup> dürften erheblich dazu beigetragen haben, dass diese und keine andere beethovensche Melodie zur Hymne der (mittlerweile) Europäischen Union werden konnte. Das offizielle Verzichten auf die deutsche Sprache erweist sich somit einerseits als plausibel und andererseits als paradox.

Wiederum gilt es, zwischen dem Arrangement eines kleinen Teils der Symphonie und dem Werk als Ganzem zu unterscheiden. So erscheint es vom musikalischen Standpunkt aus zunächst durchaus konsequent, dass in dem dreibändigen Sammelwerk zu den europäischen Erinnerungsorten zwei voneinander unabhängige Einträge der Hymne und der neunten Symphonie gewidmet sind. Doch ist diese Trennung aus inhaltlicher Perspektive und hinsichtlich des Überbegriffes konstruiert, da einerseits das Arrangement Bestandteil der Rezeptionsgeschichte der Symphonie ist<sup>89</sup> und sich andererseits der europäische Besitzanspruch auf die EU-Hymne in ihrer identitätsbildenden Funktionalität begründet; dieser steht aber bei der Symphonie zumindest auf dem Prüfstand.<sup>90</sup> Begibt man sich auf die Suche nach dem, was die neunte Symphonie (und nicht etwa die dritte oder die Hammerklaviersonate) europäisch macht, ohne den Aspekt ihrer Verwendung als Hymne der Europäischen Union zu berücksichtigen, bleiben die Indizien vage. Dass die Symphonie darüber hinaus in die Sammlung der deutschen Erinnerungsorte aufgenommen wurde, keinen Eingang aber in die Publikation der *Lieux de mémoire* gefunden hat, in der sie ebenso der Aufmerksamkeit würdig gewesen wäre, und ihr selbst in der entsprechenden österreichischen

---

**87** Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 322–326.

**88** Vgl. Clark, „Forging Identity“, S. 800; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 327.

**89** Dass sich die Melodie hingegen bald von der Symphonie abgespalten hat und daher nach einer eigenen Betrachtung verlangt, wird durch Albrecht Riethmüllers bestärkt; vgl. Riethmüller, „Die Hymne der Europäischen Union“, S. 91. Darin werden zwei konträre Beispiele angeführt: Nach dem Zweiten Weltkrieg diente die Melodie der bis zum Bau der Mauer gemeinsam antretenden Mannschaft des geteilten Deutschlands als Hymne bei den Olympischen Spielen, und Mitte der 1970er Jahre nach der Abspaltung vom britischen Königshaus wurde sie vorübergehend durch das Apartheid-Regime Rhodesiens zur Nationalhymne erklärt; vgl. ebd., S. 91 f.

**90** Für Konrad Küster hingegen steht außer Frage, dass die Symphonie gerade aufgrund des Textes von Schiller als europäisch gelten kann; vgl. Küster, „Beethovens ‚Neunte Sinfonie‘“, S. 244 f.

Anthologie kein eigenes Kapitel gewidmet wurde, mag auf ganz unterschiedliche (auch editorische) Gründe zurückzuführen sein, wirft auf den Aspekt des Besitzanspruchs von deutsch zu europäisch (oder noch gravierender im umgekehrten Fall) ein eigentümlich national-ideologisierendes Licht.

Durch jene Besitzansprüche wird die Bedeutungsvielfalt der Symphonie zum Zweck der Ideologisierung und Politisierung auf eine Idee reduziert, da nur einige wenige Aspekte betont werden, die selektiv aus der Rezeptionsgeschichte, der Biographie des Komponisten oder den entstandenen Mythen zusammengetragen werden. Dabei lassen sich kaum musikimmanente Aspekte anführen. Aus musikalischer Sicht gibt die Variation des mit *Alla Marcia* bezeichneten Abschnittes im vierten Satz Anlass zur Reflexion, inwiefern der durch die hinzutretenden Instrumente Piccolo, Triangel, Becken und Tamburin mit dem Topos der Janitscharenmusik assoziierte Marsch lediglich seine kompositorisch-musikalische Funktion erfüllt oder darüber hinaus das Fremde darstellt, welches je nach Interpretation integriert oder ausgeschlossen wird. So wird etwa argumentiert, der Marsch stelle zur Zeit der Uraufführung etwas Anti-Europäisches dar, sei aber in das Finale integriert, das im Ganzen als „an attempt to forge an organic synthesis from a bewildering diversity of materials“<sup>91</sup> aufgefasst werden kann, wobei auf kompositorischer Ebene „Dorian and ‚oriental‘ elements“<sup>92</sup> identifiziert werden und unter Berücksichtigung des Textes resümiert wird: „[Beethoven] guaranteed the invincibility of European brotherhood by endowing the brother-band with a measured, medicinal dose of concentrated danger, the masculinity of the Turkish Other.“<sup>93</sup> Andere Interpretationen kommen zu dem Schluss, dass mit dieser Stelle „die Musik von Barbaren“<sup>94</sup> und in der Folge der Ausschluss jener Andersdenkender dargestellt werde. Wieder andere sehen darin eine musikalische Abbildung des „multiculturalism“<sup>95</sup>. Einerseits wird die Exklusion mit einer totalitären Idee in Verbindung gebracht.<sup>96</sup> Andererseits wird auf die Integration des Anderen in die Gemeinschaft fokussiert.<sup>97</sup> Entgegen möglicher (Über-)Interpretationen

---

91 Lawrence Kramer, „The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven’s ‚Ode to Joy‘“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 22/1 (1998), S. 78–90, hier S. 79.

92 Ebd., S. 86.

93 Ebd., S. 89.

94 Wilhelm Seidel, „9. Symphonie d-Moll op. 125“, in: Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer (Hgg.), *Ludwig van Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber: Laaber 2009 [1994], S. 252–271, hier S. 268.

95 Clark, „Forging Identity“, S. 806.

96 Vgl. Rehding, „Ode to Freedom“, S. 46 f., der sich damit auf Adorno beruft.

97 Vgl. Hildebrandt, *Die Neunte*, S. 143.

mag sowohl die Einfachheit der *Freude*-Melodie als auch ihre ‚türkische‘ Variation lediglich als populäre Idiome ihrer Zeit gegolten haben:

In its folklike simplicity it [die *Freude*-Melodie] seemed a sort of urban popular tune, out of place in the lofty precincts of the rest of the symphony; and Beethoven did his best to accentuate its low-class associations by giving it a „Turkish“ parade variation that turned it, for all the world, into Viennese street music.<sup>98</sup>

Welcher Lesart man auch folgen mag, die Spannweite von Integration und Exklusion sollte bei einer (pan-)nationalen Vereinnahmung der neunten Symphonie und in ihrer Funktion als Hymnenarrangement, in der bekanntermaßen die Variationen nicht berücksichtigt werden, zu einer differenzierten und kritischen Auseinandersetzung mit dieser Vereinnahmung führen.<sup>99</sup>

Ob die neunte Symphonie exklusiv als deutscher Erinnerungsort zu betrachten ist, bleibt mehr als fraglich.<sup>100</sup> Die propagandistische Vereinnahmung Beethovens im ‚Dritten Reich‘ hat – ohne den Begriff zu bemühen – genau dieses versucht zu etablieren, und im Hinblick darauf wäre es nur konsequent, von einem deutschen Ort zu sprechen, der negative Erinnerungen hervorruft, wenn man sich heute beispielsweise das Filmdokument über die Aufführung der neunten Symphonie anschaut, die anlässlich Hitlers Geburtstag durch Wilhelm Furtwängler und die Berliner Philharmoniker gegeben wurde (s. u., Kap. 2.3.4).<sup>101</sup> Dass eine bestimmte Aufführung als Erinnerungsort inszeniert werden und sich der Inhalt flexibel den gesellschaftspolitischen Veränderungen anpassen kann, zeigt ein anderes Beispiel, das eine unmittelbare Reaktion auf einen tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbruch darstellt. Nicht musikalische Aspekte, sondern eine

---

**98** Taruskin, *The Oxford History*, S. 678.

**99** Döhl setzt die Zuwanderungspolitik der Europäischen Union mit der Hymne und den Interpretationsmöglichkeiten der neunten Symphonie in Beziehung zueinander; vgl. Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 308 f.

**100** In der Studie von David B. Dennis über die Rolle Beethovens im Laufe der politischen Veränderungen in Deutschland wird das besondere Verhältnis verdeutlicht und folgendermaßen zusammengefasst: „Ever since his death, ideas about this artist have developed in such close relation to national developments that, viewed critically, they seem to mirror the contours of modern German political thinking itself.“ Dennis, *Beethoven*, S. 197.

**101** Wie die neunte Symphonie und Beethoven und selbst Furtwängler nach dem Zweiten Weltkrieg von dem Stigma Nazi-Deutschland bald gelöst werden konnten, bleibt retrospektiv unvorstellbar, zeigt aber vor allem die Flexibilität der Besitzansprüche. Vgl. dazu Albrecht Riethmüllers Beitrag, der dies und damit im Zusammenhang die Verwendung der neunten Symphonie im Film bespricht, Riethmüller, „Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist“, in: Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach (Hgg.), *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, Bonn: Beethoven-Haus 2003, S. 97–120.

minimale, textliche Änderung anlässlich des Falls der Berliner Mauer 1989 verleihen den Aufführungen der neunten Symphonie in Ost- und West-Berlin durch ein Orchester, zusammengestellt aus Musikern aus Ost- und Westdeutschland sowie aus den einstigen Besatzungsländern, das Potential, als Erinnerungsort des wiedervereinigten Deutschlands zu fungieren – und nicht zuletzt aufgrund der Rundfunkübertragung des Konzerts in viele Länder weltweit auch als einer, der das Ende des Kalten Krieges markiert.<sup>102</sup> Bei den sogenannten Berlin Celebration Concerts ließ Leonard Bernstein das Wort „Freude“ durch „Freiheit“ ersetzen. Damit hat er, ohne näher darauf einzugehen, einen alten Mythos neu entfacht, dem nach Schiller beabsichtigt habe, den Gedanken der Freiheit auszudrücken, was sich, so wird interpretiert, erst in der Musik Beethovens verwirklicht habe (s. u., Kap. 2.3.4). Es ist also nicht die Symphonie per se – was auch immer darunter zu verstehen sein mag –, sondern der Kontext einer bestimmten Aufführung oder eines bestimmten Arrangements, der für die Betrachtung der Symphonie als Erinnerungsort ausschlaggebend ist, und zwar sowohl im deutschen als auch im europäischen Sinne. Dass das Hymnenarrangement in der Sammlung der europäischen Erinnerungsorte unter dem Lemma „Mythos“<sup>103</sup> subsumiert wird, die Symphonie hingegen unter „Gemeinsames Erbe“ fällt, ist ein bemerkenswertes Detail, denn die Mythen, die sich um die Symphonie ranken, haben sich im Medienzeitalter weiter verworren.

### 2.3 Mythos und Medien

Mit dem Arrangement der *Freude*-Melodie als offizielle Hymne, mit der das, was auch immer man unter europäischer Identität glaubt zu verstehen, zu etablieren versucht wird, werde nicht nur ein Mythos ausgedrückt, man sei ihm damit

---

**102** Zu den Umständen des Konzerts vgl. Dennis, *Beethoven*, S. 200–203; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 333 f., der darauf hinweist, dass die veröffentlichte Einspielung des Konzerts auch ein Stück der Berliner Mauer enthielt; beteiligte Musiker wurden zusammengestellt aus dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, der Staatskapelle Dresden, des London Symphony Orchestra, der New York Philharmonic, dem Orchestre de Paris und dem Orchester des Kirow-Theaters Leningrad.

**103** Die Mehrdeutigkeit des Mythos-Begriffs kommt in Bezug auf die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Symphonie deutlich zum Tragen: eine Erzählung, die auf der einen Seite Wahrheitsanspruch erhebt, von anderer Seite als Lüge demaskiert wird; ihre Verbindung zum Religiösen und ihr symbolischer Gehalt; die Notwendigkeit der Deutung des Inhalts für den gegenwärtigen Gebrauch oder die Entlarvung des Mythos als unzeitgemäß – Aspekte, die nicht zufällig eine ebenso prägende Rolle für die Installation von Erinnerungsorten und die Wandelbarkeit ihrer Bedeutungen spielen.

vielmehr verfallen: „[...] the Council of Europe [...] (unwittingly or not) succumbed to the powerful force exerted by the Beethoven myth itself“.<sup>104</sup> Es gehört zu den Paradoxien der Geschichte der neunten Symphonie, dass ein Jahr vor den Beratungen über ein mythosbeladenes, identitätsstiftendes musikalisches Symbol auf europäischer Ebene, d. h. im Jubiläumsjahr 1970, ein Film von dem argentinisch-deutschen Komponisten Mauricio Kagel gedreht wurde, über den der *Spiegel* titelte, er habe damit den Abschied vom Mythos Beethoven gefeiert.<sup>105</sup>

Diese beiden Ereignisse nähern sich aus konträren Perspektiven dem gleichen Inhalt und nutzen zur Darstellung ihrer Sichtweise auf den Mythos audiovisuelle Medien: auf der einen Seite das Pochen auf die gemeinschaftsfördernde Wirkung der Musik eines Komponisten, der offiziell als europäisches Genie deklariert wird, auf der anderen die Unterminierung eines heroisierenden Beethoven-Kultes durch eine auf Übertreibung und Ironie zielende Inszenierung, die gleichzeitig die Verbindung zum Nationalsozialismus herstellt; die Verehrung Beethovens aufgrund der im Schlusschor besungenen Idee einer friedlichen Gemeinschaft einerseits und das Vorführen der Absurdität dieses Gedankens andererseits. Die

---

**104** Clark, „Forging Identity“, S. 802.

**105** Vgl. die Titelgeschichte des *Spiegel* 37 (1970) unter der Überschrift: „Beethoven. Abschied vom Mythos“, online: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1970-37.html> [3.7.2017]. Vgl. auch Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 292 f. Ein halbes Jahrhundert später scheint sich das Blatt gewendet zu haben: Während sich 2020 die Europäische Union zum ersten Mal in ihrer Geschichte aufgrund des Ausstiegs Großbritanniens verkleinert hat und das Staatenbündnis generell zunehmend in Frage gestellt wird, widmet sich der *Spiegel* 49 (2019) in zugleich intimer und verherrlichender Weise dem Mythos des Geburtstagskindes mit den Titelgeschichten: „Beethoven. Ein Popstar wird 250“ und „Ludwig der Größte“; vgl. online: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-2019-49.html> [10.12.2019]. Ein umfassender Vergleich dieser beiden Jubiläumsjahre wäre lohnenswert, muss sich allerdings im Rahmen dieser Ausführungen, die hauptsächlich eine Bestandsaufnahme bis in das Jahr 2018 bieten, auf den vorangegangenen Hinweis beschränken. Auch ein Vergleich der Kongresse der Gesellschaft für Musikforschung zum Jubiläum des Komponisten 1970 und 2020, wobei letztere aufgrund der Covid-19-Pandemie ins Jahr 2021 verschoben wurde und unter dem Thema „Musikwissenschaft nach Beethoven“ stand, wäre interessant; vgl. die Website zum Beethoven-Jubiläum dazu: <https://www.bthvn2020.de/beteiligung/veranstaltung/musikwissenschaft-nach-beethoven-xvii-internationaler-kongress-der-gesellschaft-fuer-musikforschung> [12.11.2020]. Im Hinblick auf die Ankündigung der Veröffentlichung der englischen Übersetzung von Jan Caeyers *Beethoven-Biographie* als „authoritative“ und als „endorsed by [Beethoven-Haus Bonn]“ im Jahr 2020 scheint der Weg der Forschung nicht mehr nach Diversität zu streben, sondern vielmehr nach institutionell verbindlichem Konsens gedrängt zu werden; vgl. die Website des Verlags: <https://www.ucpress.edu/book/9780520343542/> [12.11.2020], und Jan Caeyers, *Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*, übers. von Andreas Ecke, München: C. H. Beck 2012 [niederländische Originalausgabe: *Beethoven: een biografie*, Amsterdam: De Bezige Bij 2009; englische Übersetzung von Brent Annable: *Beethoven. A Life*, Oakland: University of California Press 2020].

Botschaften werden vor allem über die visuelle Ebene kommuniziert, aber auch über die Verfremdung der Musik, d. h. über Karajans reduktives Arrangement und Kagels technisch modifizierte Filmmusik.

Die Verbreitung eines Mythos in Zusammenhang mit der neunten Symphonie wird im Medienzeitalter insbesondere durch publikumswirksame, audiovisuelle Formate vorangetrieben (zu den Filmen s. u., 2.3.5).<sup>106</sup> Doch bereits auf der Beerdigung Beethovens wurde das Werk in der Grabrede von Franz Grillparzer als „Schwanengesang“<sup>107</sup> titulierte, ungeachtet der darauf noch folgenden Kompositionen, wodurch der letzten Symphonie – fern der Tatsachen, aber nahe am Mythos – die Aura des letzten bedeutenden Werkes verliehen wurde. Zu Lebzeiten wurden Erklärungen und Interpretationen über Beethovens Musik (und sein Leben) durch Artikel in den führenden Musikzeitschriften jener Zeit (allen voran durch E. T. A. Hoffmann und Friedrich Rochlitz bei der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*<sup>108</sup> und Adolf Bernhard Marx bei der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung*<sup>109</sup>) verbreitet, was sich posthum im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts noch verstärken sollte (vor allem durch Richard Wagner<sup>110</sup>). Heute erscheint Beethoven durchaus als Mythos zu Lebzeiten und das „Bild, das von Beethoven im Gedächtnis der Nachwelt überdauert, setzt sich diffus zusammen aus Eindrücken, die von den Werken ausgehen, und Biographie-Fragmenten, die zu einem großen Teil aus Legenden und Anekdoten bestehen“.<sup>111</sup> Der Prozess einer Mythenbildung setzt ein, wenn in Dokumenten und Schriftstücken, die als wissenschaftliche Quellen dienen, die Tatsachen zugunsten ihrer Verfasser zurechtgerückt werden – beispielsweise Anton Schindlers Fälschungen in Beethovens Konversationsheften und seine fiktiven Ergänzungen von Details in der dem

---

**106** Vgl. darüber hinaus zu visuellen und plastischen Darstellungen des Beethoven-Mythos im Allgemeinen, Rainer Cadenbach, *Mythos Beethoven*, Laaber: Laaber 1986; Comini, *The Changing Image*.

**107** Die Grabrede ist unter anderem abgedruckt in Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 130–132, Zitat S. 131.

**108** Vgl. Taruksin, *The Oxford History*, S. 673: „[Rochlitz] played almost as great a role as Hoffmann had played before him in the early propagation of the Beethoven myth.“

**109** Vgl. Bauer, *Wie Beethoven*, S. 14, die zeigt, dass der Beethoven-Mythos eine preußische Geschichte sei.

**110** Zu Wagners Rezeption vgl. Levy, *Beethoven*, S. 164 f.; Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 71–81; Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 367, S. 369–371 und S. 393–397.

**111** Carl Dahlhaus, „Ludwig van Beethoven und seine Zeit“ (1987), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: *19. Jahrhundert III*, hg. von Herrmann Danuser, Laaber: Laaber 2003, S. 11–251, hier S. 26 f.

Komponisten gewidmeten Biographie<sup>112</sup> –, oder wenn mit zunehmendem Abstand zum Ereignis und steigendem Alter die Erinnerung von Zeitzeugen verblasst. Die Sedimentierung des Mythos beginnt, wenn diese nebulösen Erinnerungen als Fakten dargestellt werden und fiktive Details reproduziert werden, ohne dass eine Überprüfung der Primärquellen stattfindet.

### 2.3.1 Mythos Uraufführung

Letzteres hat den Mythos um die Uraufführung der neunten Symphonie im Hinblick auf die Involvierung Beethovens bei der musikalischen Leitung befördert.<sup>113</sup> Auf dem Ankündigungszettel heißt es vage:

Herr Schuppanzigh hat die Direction des Orchesters, Herr Capellmeister Umlauf die Leitung des Ganzen, und der Musik-Verein die Verstärkung des Chores und Orchesters aus Gefälligkeit übernommen. Herr Ludwig van Beethoven selbst wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen.<sup>114</sup>

---

**112** Vgl. Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster: Aschendorff'sche Buchhandlung 31860 [1840], bzw. die hier verwendete Ausgabe: Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler 1909; zu den Fälschungen vgl. Solomon, *Beethoven*, S. xii; Dagmar Beck und Grita Herre, „Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte“, in: Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann (Hgg.), *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1978, S. 257–269; generell zur Geschichte der Biographik Beethovens vgl. Lewis Lockwood, *Beethoven's Lives. The Biographical Tradition*, Martlesham: Boydell Press 2020.

**113** Vgl. Cook, *Beethoven*, S. 22 f., der die Erzählungen von der Uraufführung bezeichnet als „one of the dominant images in the myth-making process that began as memories of the concert faded“; ebd. S. 23; eine andere Meinung vertreten mehr oder weniger übereinstimmend Levy, *Beethoven*, S. 132–138; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 110–112; Hildebrandt, *Die Neunte*, S. 33–36; Solomon, *Beethoven*, S. 351; Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 282; Taruskin, *The Oxford History*, S. 676 f.; Rehding, *Beethoven's Symphony*, S. 62; Glenn Stanley, „Beethoven at Work: Musical Activist and Thinker“, in: ders. (Hg.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 14–31, hier S. 17; Lewis Lockwood, *Beethoven. Seine Musik. Sein Leben*, übers. von Sven Hiemke, Kassel: Bärenreiter 2009 [englische Originalausgabe: *Beethoven: The Music and the Life*, London: Norton 2003], S. 274 f.; Caeyers, *Beethoven*, S. 683 f.; David Wyn Jones, *The Life of Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 168; alle gehen von der Richtigkeit der Überlieferung aus, leichte Zweifel werden lediglich von Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 348 f., gehegt.

**114** Anschlagzettel zitiert nach Schindler, *Biographie*, S. 401. Das Original-Exemplar ist abgebildet in Thomas Forrest Kelly, *First Nights. Five Musical Premieres*, New Haven und London: Yale University Press 2000, S. 136. Darin ist ein bemerkenswerter, teilweise hypothetischer Versuch der Rekonstruktion der Uraufführung enthalten bspw. hinsichtlich der Beteiligten, der Vorbereitungen und der Anordnung von Orchester, Chor und Dirigenten; vgl. ebd., S. 110–160.

Der letzte Satz ist, um die Wichtigkeit dieses Details zu betonen, auf dem Anschlagszettel in einer größeren Schriftgröße gedruckt. In der Besprechung des Konzerts in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* wird über die Verteilung der Aufgaben folgendermaßen berichtet:

Hr. Schuppanzigh dirigierte an der Violine, Hr. Kapellmeister Umlauf führte den Commandostab, und der Tonsetzer selbst nahm an der Leitung des Ganzen Antheil, er stand nämlich dem amtierenden Marschall zur Seite, und fixierte den Einsatz eines jeden Tempo, in seiner Original-Partitur nachlesend, denn einen höheren Genuss gestattet ihm leider der Zustand seiner Gehörwerkzeuge nicht.<sup>115</sup>

Es war durchaus nicht ungewöhnlich in Zeiten, in denen sich die Funktion des Dirigenten erst noch herausbilden sollte, dass es bei der Uraufführung mehrere Verantwortliche am Pult gab. Dennoch wurde durch diese Tatsache die Entstehung eines Mythos veranlasst, der darauf abzielt, das Bild eines tauben, umher schlagenden Beethovens zu zeichnen, der nach dem Schlussakkord noch weiter dirigiert und den Applaus nicht wahrgenommen habe.

Auch Anton Schindler bemerkt zunächst die assistierende Funktion Beethovens: „Er stand dem Leiter des Ganzen zur rechten Seite und fixierte die Bewegung bei Beginn jedes Satzes.“<sup>116</sup> Dann berichtet Schindler über den Applaus am Ende der Darbietung:

Leider, daß der allverehrte Mann [...] nichts davon gehört hatte. Er zeigt dies, indem er bei dessen Ausbruch am Schlusse der Aufführung der begeisterten Versammlung den Rücken zukehrte. Da hatte Caroline Unger den guten Gedanken, den Meister nach dem Proscenium umzuwenden und ihn auf die Beifallsrufe des Hüte und Tücher schwenkenden Auditoriums aufmerksam zu machen.<sup>117</sup>

Festzuhalten ist, dass in keinem der Konzertberichte, weder in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* noch in ihrem Wiener Pendant,<sup>118</sup> über diese Situation ein Wort verloren wird.

In der von Hermann Deiters nach dem Tod von Alexander Wheelock Thayer weitergeführten Biographie Beethovens heißt es aber ebenfalls:

---

**115** O.A., „Nachrichten“ [über die Uraufführung der neunten Symphonie], in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 26/27 (1. Juli 1824), S. 437 f.

**116** Schindler, *Biographie*, S. 401 f.

**117** Ebd., S. 402 f.

**118** Vgl. Friedrich August Kanne, „Academie des Lud. van Beethoven“, in: *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung* 8/38 (5. Juni 1824), S. 149–151, und ebd. 8/40 (9. Juni 1824), S. 157–159.

Bei allen war die Wirkung eine mächtige und der Beifall enthusiastisch; leider bemerkte ihn der taube Meister nicht, da er am Schlusse der Aufführung dem Publikum den Rücken zukehrte. Da wendete ihn Caroline Unger dem Proszenium zu, er verbeugte sich [...].<sup>119</sup>

Thayer bzw. Deiters beruft sich mit diesen Details auf Schindler und widerspricht ihm gleichzeitig, wenn er anmerkt, dass sich „nach andern“<sup>120</sup> der Beifall und das Umdrehen am Schluss des Scherzo ereignet habe. So wird von einem Treffen berichtet, das 1860 zwischen Thayer und Sigismund Thalberg in Paris stattgefunden habe. Bei dieser Gelegenheit soll Thalberg erzählt haben, wie er 1824 als Zwölfjähriger die Uraufführung der neunten Symphonie erlebte und

sah, wie Beethoven nach dem Scherzo der neunten Symphonie da stand und die Blätter seiner Partitur umwandte, vollständig taub gegen den ungeheuren Beifall, und wie ihn die Unger am Ärmel zog und auf die Zuhörerschaft wies, worauf er sich umwandte und verbeugte. Umlauf habe erzählt, daß Chor und Orchester nicht die geringste Aufmerksamkeit auf Beethovens Taktschlagen richteten, sondern alle auf ihn (Umlauf) achteten.<sup>121</sup>

Thalbergs Erinnerung an dieses Kindheitserlebnis ist erstaunlich, da sie voraussetzt, dass er sich zum Zeitpunkt der Uraufführung über den Aufbau der Symphonie bewusst war, d. h. das Scherzo mit seiner außergewöhnlichen Stellung als zweiten Satz identifizieren konnte, dass er darüber hinaus sich die Namen der Solistin und des Dirigenten merken konnte, der ihm sogar – um in der Sprache eines Zwölfjährigen zu bleiben – ein Geheimnis anvertraute. Als weiterer Zeitzeuge wird Joseph Böhm herangezogen, dessen Glaubwürdigkeit allerdings gleich vom Autor bzw. Herausgeber in Frage gestellt wird. Im Nachlass Thayers fand Deiters einen Artikel aus dem Feuilleton der *Brünner Zeitung* vom 18. und 20. Juni 1863, worin ein unbekannter Autor von der „Soiree bei Professor B.“ berichtet.<sup>122</sup> Gemeint sei damit Joseph Böhm, der seine Eindrücke als Orchestermusiker bei der Uraufführung folgendermaßen geschildert haben soll:

Beethoven dirigierte selbst, d. h. er stand vor einem Dirigentenpulte und fuhr wie ein Wahnsinniger hin und her. Bald reckte er sich hoch empor, bald kauerte er bis zur Erde, er schlug mit Händen und Füßen herum, als wollte er allein die sämtlichen Instrumente spielen, den gesamten Chor singen. Die eigentliche Leitung war in Dupont's Hand [sic!]. Wir Musiker sahen bloß auf dessen Taktirstab. Beethoven war so aufgeregt, daß er nichts sah,

---

**119** Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 5, bearbeitet von Hermann Deiters, hg. von Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908, die hier verwendete Ausgabe: Hildesheim et al.: Olms<sup>3</sup> 2001, S. 91.

**120** Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, S. 91.

**121** Thalbergs Aussage paraphrasiert bei Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, S. 92.

**122** Vgl. ebd., S. 92 f.

was um ihn vorging, daß er auf den Beifallssturm, denn er freilich wegen seiner Gehörsschwäche kaum hören konnte, auch nicht einmal achtete. Man mußte es ihm immer sagen, wann es an der Zeit sei, dem Publicum für den gespendeten Beifall zu danken, was Beethoven in linkischer Weise that. [...] Seine Taubheit machte ihn höchst unglücklich [...]. Es war ein trauriges, herzzerreißendes Bild, diesen großen Geist so der Welt abgekehrt, verschlossen, mißtrauisch und in seiner Häuslichkeit vernachlässigt zu sehen.<sup>123</sup>

Nicht nur die Verwechslung Umlaufs mit Duport, dem Direktor des Kärntnertortheaters, sondern auch die übertriebene Darstellung des Dirigierstils Beethovens lassen den Bericht eher als Fiktion denn als Tatsachenbeschreibung erscheinen, bedenkt man darüber hinaus den sich reimenden Titel, der (zugegebenermaßen aus heutiger Sicht und aus einem heutigen Sprachempfinden heraus) eher mit einer Art Posse assoziiert werden könnte, was sich im Sprachstil des Autors niederschlägt. Wenn es hingegen tatsächlich üblich gewesen sein sollte, Beethoven für den Empfang des Applauses umzudrehen, darf die Vernachlässigung dieses Details in den Konzertberichten kaum verwundern.

1864 erscheint ein Artikel in der neuen *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von Leopold Sonnleithner, der seinerzeit eine führende Rolle in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien spielte, über die Ausführung der Kontrabassrezitative im vierten Satz. Er bemerkt einleitend, dass er

allen (oder doch den meisten) Orchesterproben der am 7. Mai 1824 zum ersten Male aufgeführten 9. Symphonie beiwohnte, wobei Beethoven an der Spitze stand, die eigentliche Leitung des Orchesters aber von Umlauf als Taktgeber und von Schuppanzigh an der ersten Violine besorgt wurde.<sup>124</sup>

Die Formulierung lässt offen, ob sich die Situation auf die Uraufführung oder lediglich auf die Proben bezieht – von einem Umdrehen ist hier allerdings nicht die Rede, hingegen wird ein anderer Mythos – der eines instrumentalen Finales – berührt, worauf noch einzugehen ist (s. u., Kap. 2.3.2).

---

**123** *Brünner Zeitung* 139 (20. Juni 1863), S. 1. Daraus wird in Thayer zitiert, als wäre Böhm der Autor; vgl. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, S. 93; als Beispiel dafür, dass ein Assistieren Umlaufs bzw. ein Einspringen für Beethoven häufiger vorgekommen sei, führt Kelly die Premiere von *Fidelio* 1814 an; vgl. Kelly, *First Nights*, S. 143 f.; bei Solomon ist allerdings nur die Rede von einer chaotischen Generalprobe aufgrund Beethovens Dirigat. Auch hier scheint die Quellenlage weder exakt noch verlässlich zu sein; vgl. Solomon, *Beethoven*, S. 349.

**124** Leopold Sonnleithner, „Ad vocem: Contrabass-Recitative der 9. Symphonie von Beethoven“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2/14 n.F. (6. April 1864), S. 245 f.; verwirrenderweise führen sowohl Thayer (*Ludwig van Beethovens Leben*, S. 91) als auch Taruskin (*The Oxford History*, S. 677), indem er sich auf die von Elliot Forbes besorgte Thayer-Übersetzung bezieht, diesen Artikel als Quelle für den Ablauf der Uraufführung an.

Schließlich berichtet Felix Weingartner von einer gewissen, aber nicht weiter identifizierbaren Frau Grebner, die als „junge[s] Mädchen“ im Chor bei der Uraufführung mitgesungen habe und die sich – ganze 75 Jahre danach – als „ehrwürdige Greisin“ bei einem Treffen 1899 in Brüssel daran erinnern haben soll, dass man

den tragischen Eindruck empfangen [habe], daß er [Beethoven] nicht imstande war, der Musik zu folgen. Trotzdem es den Anschein hatte, als lese er mit, blätterte er weiter, wenn die einzelnen Sätze schon zu Ende gespielt waren. Bei der Aufführung trat nach Beendigung jeden Satzes ein Herr zu ihm, klopfte ihm auf die Schulter und wies ihn auf das Publikum.<sup>125</sup>

Grund für Skepsis ist geboten, da sich die Zeitzeugenberichte darin unterscheiden, dass das Umdrehen bei dem einen nach jedem Satz oder nach dem Scherzo, bei dem anderen am Schluss der Symphonie stattgefunden habe, bei dem einen durch Caroline Unger, bei dem anderen durch einen Mann bewirkt wurde. Übereinstimmung herrscht darin, dass die Berichte erst viele Jahrzehnte später niedergeschrieben wurden. Dessen ungeachtet hat sich das Bild des „hilflos diletterenden Beethovens“<sup>126</sup> bis heute gehalten und wird als verifizierte Tatsache ohne jeglichen Zweifel dargestellt.<sup>127</sup> Die Uraufführung der neunten Symphonie bleibt mit dem Mythos eines grotesken Schauspiels der Superlative verbunden. Die Glaubwürdigkeit der Zeitzeugen wird genauso wenig hinterfragt wie die Schwere der Taubheit. Auch die Möglichkeiten, dass Beethoven beim Dirigieren seiner gerade fertiggestellten Symphonie auf die Partitur hätte verzichten können oder dass sich das eine oder andere Detail statt auf die Aufführung auf die Proben beziehen könnte, werden nicht in Betracht gezogen. Plausibel erscheint, dass die Musiker auf Umlauf achteten, der sich wiederum an Beethoven orientierte. Wenn man der Variante Glauben schenken möchte, dass Beethoven nach dem zweiten Satz umgedreht werden musste, um den Applaus zu empfangen, so bedeutet das in der Konsequenz, dass der Komponist ein viel langsames Tempo dirigierte als Umlauf – und dies wiederum wirft neues Licht auf die Frage nach der Richtigkeit der Metronomangaben, die insbesondere beim Scherzo angezweifelt werden, das üblicherweise in einem schnelleren als dem angegebenen Tempo genommen

---

**125** Frau Grebner wird paraphrasiert von Felix Weingartner, *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912, S. 2.

**126** Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 282.

**127** So etwa durch Taruskin, *The Oxford History*, S. 676 f., der sich auf die von Forbes besorgte Thayer-Übersetzung beruft.

wird.<sup>128</sup> Der Mythos um die Uraufführung der neunten Symphonie erscheint unter diesen Umständen als Hinweis darauf, dass die Metronomangaben möglicherweise kein Fehler, sondern tatsächlich Absicht des Komponisten waren.

### 2.3.2 Instrumentales Finale und eine zehnte Symphonie

Das Bild, das vom dirigierenden Beethoven gezeichnet wurde, korrespondiert mit den Schilderungen der Ereignisse nach der Uraufführung, wie sie von Schindler überliefert werden. Beethoven sei nicht nur erschöpft in seiner Konzertkleidung eingeschlafen, er sei auch erbost über den geringen wirtschaftlichen Erfolg gewesen.<sup>129</sup> Außerdem habe er ein instrumentales Finale in Erwägung gezogen, so berichtet Leopold Sonnleithner, der über Beethovens angebliche Zweifel am Chorfinale in dem oben bereits erwähnten Artikel in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1864 formuliert:

Einige Zeit nach der ersten Aufführung der 9. Symphonie soll nämlich Beethoven in seinem kleinen Kreise seiner vertrautesten Freunde, worunter auch [Carl] Czerny war, sich bestimmt ausgesprochen haben, er sehe ein, mit dem letzten Satze dieser Symphonie einen Missgriff begangen zu haben; er wolle denselben daher verwerfen und dafür einen Instrumentalsatz ohne Singstimmen schreiben, wozu er auch schon eine Idee im Kopfe habe.<sup>130</sup>

Das Hörensagen hat sich auch in diesem Fall als Faktum in der Geschichte sedimentiert.

In der Tat existiert ein auf den Zeitraum Ende 1823 bis Anfang 1824 geschätzter Eintrag Beethovens in sein Skizzenbuch mit der Beschriftung „finale instrumentale“, der schließlich ein Jahr nach der Uraufführung der neunten Symphonie in das Streichquartett op. 132 einfließen sollte.<sup>131</sup> Allerdings könnte

---

**128** Vgl. Levy, *Beethoven*, S. 177; auch Taruskin, „Resisting the Ninth“, S. 245; Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 363; Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie*, S. 19 – 26.

**129** Vgl. Schindler, *Biographie*, S. 402 f. und S. 420; auch Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, S. 93 – 96.

**130** Sonnleithner, „Ad vocem“, S. 245 f.

**131** Vgl. Brandenburg, „Die Skizzen“, S. 128 f.; auch Kinderman stellt fest, dass Beethoven eine instrumentale Alternative für das Finale komponieren wollte, bemerkt aber gleichzeitig, dass das thematische Material in das Streichquartett op. 132 eingeflossen sei; vgl. Kinderman, *Beethoven*, S. 320, Kinderman beruft sich hier auf Brandenburg und später auf Solomon; vgl. ebd., S. 341; vgl. dazu auch Solomon, *Beethoven*, S. 406, der festhält, dass Beethoven noch bis 1823 an einem alternativen instrumentalen Finale und noch bis kurz vor seinem Tod an einer zehnten Symphonie gearbeitet habe (vgl. ebd. S. 347), was aus den Skizzenbüchern hervorgehe; andernorts geht Solomon detaillierter darauf ein und führt Carl Czerny und Leopold Sonnleithner (d.h.

dieser Eintrag auch in Zusammenhang mit der Konzeption von ursprünglich zwei angebotenen Symphonien für die Londoner Philharmonic Society stehen. Weder hat Beethoven ein instrumentales Finale für die neunte noch eine zehnte Symphonie komponiert. Dass er wohl eine weitere Symphonie nach der neunten geplant hatte, davon ist auszugehen. Dass er diese mit einem üblichen Finale, d. h. instrumental und ohne Gesang, entwerfen wollte, liegt nahe. Dass er allerdings aufgrund von Missfallen, das dem Chorfinale nach der Uraufführung entgegengebracht wurde, dieses zu einem instrumentalen abändern wollte, bleibt ein Mythos, der von Leopold Sonnleithner 40 Jahre später unter Berufung auf Carl Czerny in dem gerade erwähnten Artikel in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* als Fakt dargestellt wird. Das Gerücht um Beethovens Zweifel am Einsatz des Chores im vierten Satz hinterlässt – unabhängig, ob es den Tatsachen entspricht – Spuren in der Rezeptionsgeschichte, vor allem wenn es um die Frage nach der Hierarchie zwischen Instrumental- und Vokalmusik geht, die im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts entfacht werden sollte, oder um die Dominanz des Textinhalts bei der Bedeutungszuschreibung, die sich im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts herauskristallisieren sollte.

### 2.3.3 Hürde und Maßstab

Die Verbindung von Werk und Komponist im Mythos stellt sich bei den überlieferten Schilderungen zur Uraufführung der neunten Symphonie besonders eindrücklich dar: Der taube, zurückgezogene Misanthrop Beethoven bringt vor dem gut gefüllten Kärntnertortheater sein Konventionen durchbrechendes Werk zur Aufführung und gerät in Selbstzweifel. Dass es sich dabei um seine letzte Symphonie handelt, wird freilich erst in der Retrospektion evident, verleiht aber dem Mythos, der sich mit einem gewissen zeitlichen Abstand entwickelt hat und zu einem Faktum sedimentiert ist, seine besondere Ausstrahlung, die sogar zur Bedrohlichkeit tendiert, wenn sich der Eindruck erhärtet, dass „both the Beethoven myth and the legend of the Ninth Symphony loom large in our collective imagination“.<sup>132</sup> Reziprok evoziere der Name Beethoven (unter anderem, aber vor allem) seine neunte Symphonie, während die Zahl Neun im Bereich der Musik mit

---

seinen o.g. AMZ-Artikel) als Quellen dafür an, dass Beethoven auch noch nach der Uraufführung eine instrumentale Alternative in Erwägung gezogen habe; vgl. Solomon, „Beethoven’s Ninth Symphony: The Sense of an Ending“, S. 294; vgl. weiterhin die Darstellungen in Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 297, S. 299 und S. 306, der auf die genannten Quellen verweist. Cook, *Beethoven*, S. 13–18, hingegen deklariert diese Schilderungen als Mythos.

132 Levy, *Beethoven*, S. 8.

Beethoven assoziiert werde, Erinnerungen im kollektiven oder persönlichen Gedächtnis hervorrufe und diese zum Mythos überhöhe.<sup>133</sup> Im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts wurden Beethovens Symphonien zum Maßstab der Orchestermusik,<sup>134</sup> was zu einer Unüberwindbarkeit der Zahl Neun im Œuvre einiger Komponisten führte.<sup>135</sup> Andere bearbeiteten das Werk und nahmen somit eingreifende Veränderungen vor, wofür sie entweder bejubelt oder – nicht immer aus musikalischen Gründen – kritisiert wurden,<sup>136</sup> wenngleich diese Retuschen als ein Anpassen an die Weiterentwicklung der Orchesterinstrumente oder als Extremform einer individuellen Interpretation gelten können. Dirigenten werden daran gemessen, wie sie die Symphonie interpretieren, und an der Frage, ob diese oder jene Art die richtige sei, spaltet sich die Kritik.

Erst mit der Erfindung und Weiterentwicklung der akustischen Speichermedien gewinnt die Interpretation eines Dirigenten an Bedeutung. Nicht seine Arbeitspartitur mit persönlichen Eintragungen oder Änderungen, sondern die Interpretation in klanglicher Form wird zum Objekt der Kritik – und der Vermarktung. Aufnahmen (bzw. die jeweiligen Tonträgerfirmen) treten miteinander in Konkurrenz, fordern Vergleich und Abgrenzung heraus. Mit der Konservierung einer bestimmten Interpretation kann diese beliebig oft reproduziert werden. Eine Aufnahme wie etwa die vermutlich erste Einspielung der Symphonie überhaupt durch Bruno Seidler-Winkler aus dem Jahr 1922 oder 1923, die neben anderen für das Welterbe der UNESCO vorgeschlagen wurde (s.o., Kap. 2.1.6), ähnelt einem Denkmal, das in Stein gemeißelt immer wieder besucht und betrachtet bzw. im Falle der Tonaufnahme erlebt und gehört werden kann – im Laufe der Zeit aber auch eine gewisse Patina ansetzt.

---

**133** Vgl. Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 279 und S. 299 f.

**134** Vgl. Leon Botstein, „Sound and Structure in Beethoven’s Orchestral Music“, in: Glenn Stanley (Hg.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 165–185, hier S. 168 f.

**135** Vgl. Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 299 f.; Margaret Notley, „With a Beethoven-like Sublimity: Beethoven in the Works of Other Composers“, in: Glenn Stanley (Hg.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 239–254; Comini, *The Changing Image*, S. 120–314.

**136** Zu Wagners und Mahlers Retuschen vgl. Levy, *Beethoven*, S. 181; Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 93–92; zu Letzterem insbesondere David Pickett, „Arrangements and Retuschen. Mahler and Werktraue“, in: Jeremy Barham (Hg.), *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 178–199; und Comini, *The Changing Image*, S. 388–396; zu Wagners Rezeption vgl. ebd., S. 252–305; sowie Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 369–371.

### 2.3.4 Dokumente der Zeitgeschichte in Ton und Bild

Nicht jede Aufnahme allerdings wird als Denkmal in Erinnerung bleiben – neben musikalischen Faktoren sind es vor allem die äußeren Umstände, die dem Tondokument seine Denkwürdigkeit verleihen. Die audiovisuell festgehaltene Inszenierung der Aufführung der neunten Symphonie am 19. April 1942, bei der Wilhelm Furtwängler die Berliner Philharmoniker zu Ehren von Adolf Hitler am Vorabend seines Geburtstages leitete, wird aus mehreren Gründen dazuzurechnen sein.<sup>137</sup> Der Film ist ein Exempel nationalsozialistischer Propaganda: Nicht nur das Orchester in der mit Hakenkreuzfahnen gesäumten alten Berliner Philharmonie steht im Fokus, auch Bilder der Zuhörerschaft werden hineingeschnitten, die verdeutlichen sollen, wie Kriegsverletzte und hochrangige Mitglieder des Nazi-Regimes sich das Auditorium teilen, um Heilung und Erbauung durch Beethovens Symphonie zu erfahren.<sup>138</sup> Furtwänglers ambivalente, aber beugende Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus wird in diesem Dokument festgehalten, genauso wie seine Art des Dirigierens und Interpretierens von Beethovens neunter Symphonie, die er bereits 1937 zu Ehren Hitlers gegeben hatte und die er nach dem Zweiten Weltkrieg bei der Wiedereröffnung des Bayreuther Festspielhauses 1951 nochmals dirigieren sollte, allerdings mit einem anderen Orchester und vor allem unter anderen politischen Bedingungen.<sup>139</sup> Die Biegsamkeit jener Botschaften, die durch die Symphonie (und in diesem Fall auch durch denselben Dirigenten) zu verbreiten versucht werden, wird in jenen Jahren nur allzu deutlich, bedenkt man darüber hinaus die Anstrengungen, die seitens der Wissenschaft im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie unternommen worden sind, um Beethoven für den Zweck der Propaganda tauglich zu machen, wovon sich die gleichen Wissenschaftler nach dem Krieg plötzlich distanzieren.<sup>140</sup>

---

**137** Zu jenem Konzert vgl. Levy, *Beethoven*, S. 19; Dennis, *Beethoven*, S. 158, erwähnt ein Konzert Furtwänglers, das in Kinos gezeigt worden sei, ohne zu spezifizieren, aus welchem Jahr die Aufführung der Symphonie stammte; vgl. auch Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 260, bzw. ders., „Beethoven und das ‚Dritte Reich‘“, S. 39, der erwähnt, dass Furtwängler bereits 1937 zu Hitlers Geburtstag die neunte Symphonie dirigierte; vgl. dazu auch wieder Dennis, *Beethoven*, S. 162.

**138** Vgl. Riethmüller, „Nach wie vor Wunschbild“, S. 114–117.

**139** Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 284; vgl. auch den Sammelband über Furtwängler: Albrecht Riethmüller und Gregor Herzfeld (Hgg.), *Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters*, Stuttgart: Franz Steiner 2020.

**140** Vgl. Albrecht Riethmüller, „A Clockwork Brown. Musiker in den Institutionen des ‚Dritten Reichs‘“, in: *Das „Dritte Reich“ und die Musik*, S. 93–104; Michael H. Kater und Albrecht Riethmüller (Hgg.), *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, Laaber: Laaber 2003; Pamela M. Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of*

Neben dem Film diente vor allem das Radio – und damit auch die Übertragung von Konzerten bzw. die musikalische Programmgestaltung – der Verbreitung der NS-Propaganda, die auf der Überlegenheit einer deutschen Kultur beharrte, zu der zwar nicht an erster Stelle, aber unter anderem auch Beethovens neunte Symphonie gehörte.<sup>141</sup> Die Inszenierung des Konzerts aus dem Jahr 1942 provoziert jedenfalls die naheliegende These, darin einen Erinnerungsort der nationalsozialistischen Geschichte zu sehen.

Doch stand auch damals Beethovens Symphonie nicht ausschließlich in diesem Kontext: So hat in den USA Arturo Toscanini mit dem NBC Symphony Orchestra Eingang in die Musik- und Mediengeschichte gefunden, unter anderem durch Ausstrahlungen und Mitschnitte bzw. Einspielungen von Beethovens Symphonien, die sich auf dem seinerzeit neuesten Stand der Möglichkeiten im Bereich der Aufnahme- und Reproduktionstechnologien befanden. Die neunte Symphonie wurde 1944 eingespielt und später im Rahmen der Fernsehkonzerte der National Broadcasting Company (NBC), die zwischen 1948 und 1952 ausgestrahlt wurden, am 3. April 1948 live gesendet.<sup>142</sup> Musikalisch unterscheiden sich die Aufnahmen Furtwänglers und Toscaninis, aber weitaus stärker fällt der unterschiedliche Kontext ins Gewicht und die damit verbundene Situation auf dem Rundfunk- und Schallplattenmarkt. Die NBC konzipierte ihre Werbestrategie mit Toscanini und seinem Symphonieorchester möglicherweise nicht zuletzt in Abgrenzung zu Furtwängler als Aushängeschild der deutschen Tonträgerindustrie.<sup>143</sup> So hat sich ein (übertriebenes) Bild von zwei Kontrahenten entwickelt, das den Musikmarkt und seine Konsumenten in zwei Lager spaltet. Die Debatten um solch eine instrumentalisierte Konkurrenz nährt den Mythos und provoziert zugleich neue wie etwa den, dass bei der Entwicklung der Compact Disc die Kapazität auf Grundlage der Dauer von Furtwänglers Interpretation der neunten Symphonie festgelegt worden sei.<sup>144</sup>

---

*Hitler's Reich*, New Haven: Yale University Press 1998; Dennis, *Beethoven*, S. 143–152; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 262 f.

**141** Zur Rolle von Beethovens Musik im ‚Dritten Reich‘ vgl. zusätzlich Dennis, *Beethoven*, S. 142–174; Buch, „Beethoven und das ‚Dritte Reich‘“, S. 39–53.

**142** Zur Aufnahme von 1944 vgl. Levy, *Beethoven*, S. 196 f.; zu Toscaninis Fernsehkonzert vgl. Harvey Sachs, *Toscanini. Musician of Conscience*, New York und London: Liveright Publishing 2017, S. 795.

**143** Eichhorn behauptet, dass Toscaninis Werktreue ein Mythos sei, der durch die NBC zu Marketing-Zwecken lanciert worden sei; vgl. Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 120–123; vgl. auch Cook, *Beethoven*, S. 61–63.

**144** Vgl. Hildebrandt, *Die Neunte*, S. 326; Kelly, *First Nights*, S. 110, schreibt nur, dass die Länge der Symphonie, nicht in welcher Interpretation, ausschlaggebend dafür gewesen sei, gibt aber keine Quelle an. Meine Recherchen führten zu keiner verlässlichen Quelle für diese Information.

Wie hartnäckig sich ein Mythos aufrechterhalten lässt, ohne dass die Quelle noch erkennbar wäre, zeigt die Rezeption der Konzerte der neunten Symphonie zum Fall der Berliner Mauer unter dem Dirigat von Leonard Bernstein (s.o., Kap. 2.2.2).<sup>145</sup> Dem historischen Kontext, der Zusammensetzung von Orchester und Chor aus Musikern aus Ost- und Westdeutschland sowie aus den Ländern der einstigen Alliierten und der Änderung des Textes ist es geschuldet, dass diese Aufführung als Erinnerungsort der deutschen Wiedervereinigung gelten kann. Betont – aber gleichzeitig auch durch die Vervielfältigung unterwandert – wird dies dadurch, dass die ersten Exemplare der CD des Mitschnitts von der Deutschen Grammophon inklusive eines Stücks der Berliner Mauer veröffentlicht wurden. Wie oben bereits geschildert, wurde die textliche Veränderung des Chorfinals durch den gesellschaftspolitischen Anlass gerechtfertigt und trug zur Wiederbelebung eines Mythos bei, dem nach Schillers Gedicht ursprünglich den Begriff der Freiheit enthalten habe, aber zensiert worden sei.<sup>146</sup> Gut 70 Jahre vor dem Ende des Kalten Krieges hatte Hanns Eisler in einem Artikel zu Beethovens 100. Todestag, der in der *Roten Fahne* veröffentlicht wurde, diese Idee mit seiner Überzeugung in Zusammenhang gebracht, den Komponisten und seine Symphonie für den Freiheitskampf der Arbeiterklasse zu beanspruchen.<sup>147</sup> Eislers Behauptung wiederum geht auf eine Fußnote aus der Schilderung eines fiktiven Beethoven-Festes zurück, die 1838 von Wolfgang Griepenkerl als Novelle mit dem Titel *Das Musikfest oder die Beethovener* Verbreitung fand.<sup>148</sup> Ein tatsächlicher Beleg für Schillers mögliche Camouflage – die Idee von Freiheit mit dem Begriff der Freude auszudrücken – steht aus, mit Bernsteins Aufnahme ist sie dessen ungeachtet als „one of the most abiding myths“<sup>149</sup> zum reproduzierbaren musikalischen Denkmal in Stein gemeißelt.

---

**145** Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 334; Levy, *Beethoven*, S. 5; und vor allem den Aufsatz von Rehding, „Ode to Freedom“, bzw. auch ders., *Beethoven's Symphony*, S. 33 f.; zu den Reaktionen auf das Konzert vgl. Dennis, *Beethoven*, S. 201 f.

**146** Vgl. Cook, *Beethoven*, S. 94; Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 193, S. 230; Hildebrandt, *Die Neunte*, S. 224; Rehding, „Ode to Freedom“, S. 37 f.; Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 321; Kinderman, *Beethoven*, S. 307; Sanna Pederson, „Beethoven and Freedom: Historicizing the Political Connection“, in: *Beethoven Forum* 12/1 (2005), S. 2–12, hier S. 5 f.

**147** Vgl. Hanns Eisler, „Ludwig van Beethoven. Zu seinem 100. Todestage am 26. März“, in: ders., *Schriften*, Bd. 1: *Musik und Politik 1924–1948*, hg. von Günter Mayer, München: Rogner & Bernhard 1973, S. 26–31, insb. S. 28.

**148** Die Verbindung von Eisler zu Griepenkerl wird unter anderen von Eichhorn gezogen; vgl. Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 302 f. und S. 320 f.; zu Griepenkerls Novelle vgl. ebd., S. 302 f.; vgl. weiterhin Levy, *Beethoven*, S. 165; Pederson, „Beethoven“, S. 5; Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 367; Rehding, *Beethoven's Symphony*, S. 131–133.

**149** Cook, *Beethoven*, S. 94.

Die audiovisuellen Mitschnitte von Furtwängler, Toscanini, Bernstein und ebenso die Inszenierung der Europa-Hymne im Fernsehen mit Karajan<sup>150</sup> stehen als zeithistorische Dokumente im gesellschaftspolitischen Kontext, geben der Symphonie einen bestimmten Zweck oder eine bestimmte Bedeutung – im Fall der Fernsehinszenierung wird die Zweckmäßigkeit durch das Arrangement evident. Mit der Veröffentlichung der Europa-Hymne als Noten und auf Tonträgern mag Karajans Bearbeitung an den wirtschaftlichen Erfolg eines Popsongs heranreichen. Ein Vergleich bietet sich an, denkt man an die drei Jahre zuvor von Miguel Ríos international erfolgreiche, von Waldo de los Ríos arrangierte Popversion der *Freude*-Melodie mit dem Titel *Himno a la Alegría*, die mit einem spanischen (dann auf Englisch übersetzten) Text eingespielt wurde.<sup>151</sup> Es ist davon auszugehen, dass der unmittelbare Erfolg dieses Popsongs 1969 bzw. 1970 den der instrumentalen Version Karajans 1972 weit überstieg, doch wird auf lange Sicht die Summe der Tantiemen bei Letzterer größer sein als bei Ersterem.<sup>152</sup> Ob Ríos' Popversion als einer der erfolgreichsten spanischen Songs zu einem Erinnerungsort geworden ist, wäre andernorts zu überprüfen.

### 2.3.5 Filmadaptionen

Bearbeitung, Reduktion und mediale Kontextualisierung erfährt die neunte Symphonie darüber hinaus, wenn sie als Filmmusik verwendet wird.<sup>153</sup> Auf welcher unterschiedlichen Weise Exzerpte die bewegten Bilder begleiten, zeigen – bleibt man in der Zeit rund um Beethovens 200. Geburtstag – zum einen Mauricio Kagels *Ludwig van* (1970) und zum anderen Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971), bei dem Walter (später Wendy) Carlos für den Soundtrack verantwortlich war.

---

**150** Zur Fernsehsendung vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 305 f.

**151** Vgl. ebd., S. 289. Popmusikalischen Adaptionen der *Freude*-Melodie begegnet man zahlreich, z. B. in einer Folge der Zeichentrickserie *Animated Hero Classics* (2005), die Beethovens Biographie gewidmet ist. Im Abspann ist eine eher uninspirierte Version, arrangiert von Kurt Bestor und gesungen von Jennifer Jordan Frogley, zu hören, vgl. dazu Saskia Jaszoltowski, „Beethoven (re-)animiert: Cartoonfigur, tragisches Genie und Superhero“, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Beethoven im Film*, München: Edition Text + Kritik 2022, S. 95–106.

**152** Zu Karajans Arrangement und den Tantiemen vgl. Thomas Betzwieser, „Europa-Hymnen – Musikalische Insignien von Verständigung und Identität“, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *The Role of Music in European Integration. Conciliating Eurocentrism and Multiculturalism*, Berlin und Boston: De Gruyter 2017, S. 136–140.

**153** Zur Verwendung von Beethovens neunter Symphonie im Film vgl. Riethmüller, „Nach wie vor Wunschbild“; James Wierzbicki, „Banality Triumphant: Iconographic Use of Beethoven's Ninth Symphony in Recent Films“, in: *Beethoven-Forum* 10/2 (2003), S. 113–138.

Beiden Filmen sowie den zahlreichen anderen Verwendungen der neunten Symphonie im audiovisuellen Medium ist gemeinsam, dass die Musik darin eine semiotische Funktion erfüllt, deren Bedeutung im Zusammenhang mit dem Visuellen und der dargestellten Handlung, sofern es eine gibt, mehr oder weniger deutlich kommuniziert wird. Ein auf der Ebene der Musik installierter Mythos manifestiert sich in der Narration der filmischen Fiktion und wird im audiovisuellen Medium konserviert. Die Konnotationen, die dabei in der Wechselwirkung von Musik und Bildern transportiert werden, sind auf wenige Begriffe begrenzt, die sich außerhalb des Films in der Rezeptionsgeschichte der Symphonie etabliert haben: der Gedanke an Erhabenheit und Humanität, der Prozess vom Leiden über den Kampf zur Erlösung, die Idee von Freiheit und Utopie. Im Film werden diese Topoi bestätigt, in ihrer Ambivalenz dargestellt, hinterfragt oder ins Gegenteil verkehrt.

Bei Kagel werden die Exzerpte akustisch verfremdet, sie imitieren möglicherweise die durch das Gehörleiden eingeschränkte Wahrnehmung Beethovens.<sup>154</sup> Auf akustischer wie auch auf narrativ-visueller Ebene werden gängige Konnotationen von Erhabenheit und Humanität der Musik Beethovens unterwandert. Nicht nur das Ende des Films, das eine Gruppe von sich lausender Affen zeigt, sondern vor allem die deutlichen Hinweise auf die nationalsozialistische Vergangenheit (wie etwa das Hitler-ähnliche Aussehen des Museumsführers oder die parodierende Darstellung der Pianistin und überzeugten Nationalsozialistin Elly Ney) im Verlauf der Aneinanderreihung heterogener Szenen unterdrücken jegliche Gedanken an Humanität oder Erhabenheit. Auch bei Kubrick wird Beethovens Musik mit dem Nationalsozialismus in Zusammenhang gebracht – in aller Deutlichkeit, wenn Filmaufnahmen der Verbrechen im Holocaust mit Exzerpten der Symphonie begleitet werden, um den gewalttätigen und mordenden Protagonisten zu therapieren. Beethovens Musik wird in der Filmhandlung, die auf Anthony Burgess' gleichnamigem Roman basiert, nicht als eine vom Leid erlösende Kraft, sondern im Gegenteil als Unheil und Leid verursachender Stimulus

---

154 So Kagel selbst im *Spiegel*-Interview von 1970, online: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43836565.html> [3.7.2017]. Zum Film vgl. auch Knut Holtsträter, „Kagel, Beuys, Beethoven... in flux“, in: *Joseph Beuys „Beethovens Küche“*. Eine Dokumentation in Fotografien von Brigitte Dannehl, hg. von der Stiftung Museum Schloss Moyland et al., Bedburg-Hau 2004, S. 111–121; zum Film im Hinblick auf die Jubiläumsfeierlichkeiten vgl. Loos, *E-Musik*, S. 83–94, der argumentiert, dass das Jubiläumsjahr „in der Geschichte der Beethoven-Rezeption einen Bruch markiert“; ebd. S. 95.

integriert,<sup>155</sup> wodurch sich Kubricks filmmusikalische Verwendung der Symphonie vom Großteil der Filme, die Beethovens Musik verwenden, abhebt.

Nach einer Studie, die mehr als ein Dutzend Filme untersucht hat, teile sich die Funktion der neunten Symphonie im Film auf in „a wholly positive symbol for a complex of virtuous ideologies“ und in „a negative marker for sterile high culture in a dystopian narrative,“<sup>156</sup> sodass weniger musikalische Faktoren als vielmehr extra-musikalische Bedeutungen der Symphonie für ihren Gebrauch ausschlaggebend seien.<sup>157</sup> Ob es sich dabei um extra- oder innermusikalische Bedeutungen handelt und ob diese binäre Einteilung überhaupt standhält, kann hier nicht behandelt werden; festzuhalten gilt vielmehr, dass bereits existierende Topoi der Rezeptionsgeschichte der Symphonie durch den Film kommuniziert werden, die darin entweder bestätigt oder in ihrer Ambivalenz in Frage gestellt werden. Der Film, der mit seinen eigenen Mitteln eine Geschichte darstellt, vermag es, eine mit jenen Begriffen verbundene Bedeutung oder einen damit einhergehenden Mythos zu konservieren und für die Perzeption zu reproduzieren. Damit erfüllt der Film als audiovisuelles Medium die Funktion eines Erinnerungsortes, in dem sich eine bestimmte inhaltliche Zuschreibung der Symphonie manifestiert. Dass der Film, beschäftigt er sich mit der Biographie Beethovens und den Umständen zur Uraufführung der neunten Symphonie wie in *Immortal Beloved* (1994, Regie: Bernard Rose), aufgrund seiner Breitenwirksamkeit nicht nur Mythen konserviert, sondern in der Lage ist, auch neue Mythen zu generieren – in diesem Fall eine erfundene Liebesbeziehung zwischen Beethoven und seiner Schwägerin –, davon kann im Medienzeitalter ausgegangen werden.

## 2.4 Bildhaftigkeit, Metapher und Symbol

Mit dem Ineinandergreifen von Werk und Biographie, das sich in der filmischen Fiktion – ungeachtet, ob von Mythen oder Fakten inspiriert – besonders gut darstellen lässt, ist eine populäre Möglichkeit der Annäherung an die Symphonie gegeben, bei der versucht wird, die Musik in ihrer emotional überwältigenden

---

155 Vgl. Riethmüller, „Nach wie vor Wunschbild“, S. 98–101, der als Beispiel für die Kontextualisierung der neunten Symphonie im Film als Heilbringer den Nazi-Film *Schlussakkord* (1936, Regie: Detlef Sierck) anführt, in dem das Leid einer Radiohörerin durch eine Rundfunkübertragung der neunten Symphonie gemindert wird. Riethmüller bemerkt darüber hinaus, dass eine missverständliche Interpretation des Kubrick-Films zu einem Rezeptionstolos geführt habe, der Beethovens Musik mit Gewalt in Verbindung bringt.

156 Wierzbicki, „Banality Triumphant“, S. 133.

157 Vgl. ebd., S. 138.

oder zumindest berührenden Dimension erklärbar zu machen. Bei dieser Herangehensweise wird das Werk zu Beethovens persönlichem Erinnerungsort seiner Vergangenheit: Argumentiert wird, dass er mit der Verwendung von Teilen der schillerschen Ode zum einen seiner Sehnsucht nach der Zeit der Aufklärung und zum anderen seinem Traum von einer besseren Zukunft Ausdruck verliehen habe.<sup>158</sup> Die Suche nach Liebe und Anerkennung, nach einer idealen Familie, einer „communal family“, werde durch die inhaltliche Betonung einer nährenden Mutter, einer vereinigten Brüderschaft und eines wachenden Vaters im Text deutlich.<sup>159</sup> Das menschliche Verlangen nach Geborgenheit ist dem Übermenschlichen gegenübergestellt, das in Beethovens Leistung verankert wird, trotz seiner Taubheit imstande gewesen zu sein, die Symphonie zu komponieren. Darüber wird ein Anknüpfungspunkt für die Hörerschaft bereitgestellt, der den Weg vom Leid zu Überwindung und Erlösung weist, zum siegreichen Triumphieren mittels der Musik, der durch Beethovens Biographie untermauert eine heilende Wirkung zugeschrieben wird.<sup>160</sup> Der persönliche Erinnerungsort des Komponisten kann damit seitens des Rezipienten ebenso für die eigene Biographie umgedeutet werden.

Abgesehen von biographischen Annäherungen an die neunte Symphonie hat das Werk seit seiner Uraufführung sprachlich bildhafte Beschreibungen provoziert, wie die oben erwähnte Besprechung von Friedrich August Kanne in der *Wiener Allgemeinen Musikalische Zeitung* exemplarisch verdeutlicht.<sup>161</sup> Unterschiedlichste (im weitesten Sinn) sprachliche Übersetzungen des Inhalts der Symphonie wurden im Laufe der Zeit unternommen: programmatisch-literarische Ergänzungen, hermeneutische Auslegungen, semiotische Herangehensweisen und formal-musikalische Analysen, die in ihren Methoden ebenso divers sind wie in ihren Ergebnissen.<sup>162</sup> Dass die Symphonie solch ein breites Spektrum an Bedeutungen oder Inhalten generiert hat, wird musikhistorisch damit in Zusammenhang gebracht, dass sich die musikalische Sprache Beethovens von einem allgemein verständlichen Code entfernt und sich in ein Zeichensystem gewandelt

---

**158** Vgl. Maynard Solomon, „Beethoven’s Ninth Symphony: A Search for Order“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 10/1 (1986), S. 3–23, hier S. 16 f.

**159** Solomon, *Beethoven*, S. 409. Solomon bezieht sich außerdem auf die Widmung der Symphonie für den König von Preußen, Friedrich Wilhelm dem III., der einem Gerücht zufolge ein Halbbruder Beethovens gewesen sei; vgl. ebd., S. 358.

**160** Vgl. Taruskin, *The Oxford History*, S. 654: „The idea of a successful deaf composer is a virtually superhuman idea. [...] suffering and victory [...] became the ineluctable context in which Beethoven’s music was received.“

**161** S. o., vgl. Kanne, „Academie“.

**162** Einen knappen historischen Überblick dazu liefert Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 365–373; vgl. auch Seidel, „9. Symphonie“, S. 252–271.

habe, das nicht mehr einem Muster folgte, sondern den Rezipienten dazu provozierte, die Bilder und Symbole individuell zu deuten: „The most radical move [...] was to load the symphony down with a great freight of imagery and symbolism, but an imagery and a symbolism that is not fully explained either within the work itself or by reference to any public code.“<sup>163</sup> Mit Beethovens neunter Symphonie werde das Schöne durch das Erhabene ersetzt, woraus die kompositorische Freiheit, ihre Komplexität und Ambivalenz entspringe.<sup>164</sup> Das Erhabene löse Überwältigung aus, was durch Formlosigkeit und doch zugleich visuelle Monumentalität generiert werde und sowohl von einem Gefühl der Freiheit als auch der Ohnmacht begleitet werde.<sup>165</sup> Die Kategorie des Erhabenen, des Sublimen, ist integraler Bestandteil der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts und somit auch der Musikästhetik, auch wenn seine Definition keineswegs eindeutig festzulegen ist.<sup>166</sup> Jedenfalls provoziert sie bis heute eine mit figurativen Begriffen angereicherte Sprache. Der das Erhabene Betrachtende befindet sich – metaphorisch gesprochen – am Fuße eines überwältigenden Berges: „Solitary, vast, awe-inspiring, the Ninth reminds everyone of a mountain.“<sup>167</sup> „We live in the valley of the Ninth Symphony [...]“ und wären möglicherweise weniger überwältigt, wenn die Spitze des Berges von Wolken verdeckt bliebe.<sup>168</sup> In seiner Ambivalenz ist das Erhabene den Aspekten von Humanität, Freiheit und Utopie übergeordnet, die im Hinblick auf die neunte Symphonie als Erinnerungsort relevant erscheinen und im Laufe der Zeit flexibel in ihren genaueren Bedeutungszuschreibungen den gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen angepasst wurden.

---

**163** Taruskin, *The Oxford History*, S. 678.

**164** Vgl. ebd., S. 677 f.; Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 298; vgl. ausführlich zum Erhabenen Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 191–288.

**165** Vgl. Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 9 f. und S. 31 f.; vgl. Rehding, „Ode to Freedom“, S. 43–45, und in Bezug auf den letzten Satz vgl. ebd. S. 44: „In its overwhelming formlessness, the movement simply does not allow us to capture its form intellectually. It remains impossible for us to distance ourselves from the content of the music, and to pin down its form [...].“ Zum autoritär Erhabenen vgl. auch Nicholas Mathew, „Beethoven’s Political Music, the Handelian Sublime, and the Aesthetics of Prostration“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 33/2 (2009), S. 110–150, hier S. 150: „Beethoven’s sublime of human freedom is often at the same time an authoritarian sublime – an aesthetic power that, even as it removes our shackles, also has us prostrate ourselves.“

**166** Vgl. Albrecht Riethmüller, „Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), S. 38–49.

**167** Taruskin, „Resisting the Ninth“, S. 250.

**168** Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, London: Oxford University Press 1966, S. 194 f.

### 2.4.1 Humanitätsgedanke

Geht man vom heutigen Sprachgebrauch aus, besteht das Erhabene unter anderem darin, über sich hinauszuwachsen bzw. über den Dingen zu stehen, das Leidvolle zu ertragen und es damit zu besiegen. *Per aspera ad astra*, durch das Dunkel zum Licht, durch Kampf zum Sieg etc. sind Stichworte, die sich daran anschließen und immer wieder mit Beethovens Werk und seinem persönlichen Leiden in Relation gebracht werden. Ohne Weiteres ist es möglich, diesen Prozess in der neunten Symphonie, sofern man dazu geneigt ist, zumindest (und dann wohl am deutlichsten) im vierten Satz nachzuvollziehen. Beethovens Biographie als Grundlage bedarf es hier nicht mehr, um das menschliche Streben nach Freude und Gemeinschaft im Schlusschor zu identifizieren. Die Kulmination des Humanitätsgedankens erfolgt durch den Inhalt des Gedichtes, aber vor allem dadurch, dass mit Gesang der Durchbruch zum Freudvolleren gelingt. Der Schlusschor als eine Gemeinschaft menschlicher Stimmen ist die Konsequenz aus dem Vorangegangenen und eröffnet eine hoffnungsvolle, aber nicht weiter definierte Zukunft. Ihre potentielle Gestaltung bleibt flexibel je nach Gemeinschaft, deren Identität durch eine gemeinsam durchlebte Vergangenheit etabliert und deren Zusammengehörigkeitsgefühl gestärkt werden soll. So mag folgende Schlussfolgerung bezüglich des Finales zur Übertreibung tendieren, doch der Gedanke an eine alle Menschen umfassende Humanität bleibt mit der Symphonie verknüpft: „The ‚Ode to Joy‘ celebrates the revolutionary flame, that explosive moment in a single consuming instant, for it distills humanity’s accumulated strivings and hopes into an essence as yet unsullied by doubts or disillusion.“<sup>169</sup> Auch wenn das Objekt des Strebens und Hoffens letztlich undefiniert bleibt, scheint eine kollektive Übereinstimmung vorausgesetzt zu werden, die unter anderem Frieden und Freiheit zum Ziel hat und zugleich eine individuellere Hoffnung jedes Einzelnen impliziert.

### 2.4.2 Freiheit

Nicht nur aufgrund des Mythos, mit dem Wort Freude im schillerschen Text sei die Freiheit gemeint, sondern auch musikalisch aufgrund Beethovens kompositorischer Freiheit und der gesellschaftspolitischen Funktionalisierung im Laufe der Geschichte, ist der vage Begriff mit der neunten Symphonie verbunden. Doch auch das Erhabene als menschliche Freiheit ist ambivalent, insofern es eine au-

---

<sup>169</sup> Solomon, „Beethoven’s Ninth Symphony: The Sense of an Ending“, S. 304.

toritäre Dimension eröffnet, sodass eine Instrumentalisierung geradezu provoziert werde:

Indeed, one might argue that a work such as the Ninth Symphony has been so open to repeated political appropriation, and so potent as a political vehicle, in part because of the way in which it confounds gestures of oppression with gestures of freedom.<sup>170</sup>

Das mag ansatzweise erklären, warum der Schlusschor nicht nur der Europäischen Union als Hymne dient, sondern auch einem Apartheid-Regime,<sup>171</sup> warum die Symphonie zur antisemitischen, in grausamster Konsequenz freiheitsraubenden Propaganda instrumentalisiert wurde und ebenso als Reaktion auf einen freiheitsraubenden Terroranschlag kurzfristig das Konzertprogramm umwarf.<sup>172</sup> Der Begriff der Freiheit muss erst mit Bedeutung gefüllt werden, um ihn mit der Musik in Verbindung zu bringen, weshalb er immer nur für eine spezifische Gemeinschaft gültig ist – der Gedanke an eine allumfassende Freiheit ist bereits im schillerschen Text eingeschränkt: Nur jene Menschen werden Brüder, die in der Lage dazu sind; andere werden zum Verlassen der Gemeinschaft aufgefordert, wie sich Schiller paraphrasieren ließe. Die Assoziation der neunten Symphonie mit dem Begriff der Freiheit hat sich sedimentiert, obwohl oder gerade weil er als „underdefined and ambiguous“<sup>173</sup> gilt: „This quality of freedom can be greatly intensified with music. [...] A musical performance lets the definition of freedom float away from the particular instance into a nether region of abstract universals.“<sup>174</sup> Der Grund für die Verwendung der Symphonie bzw. des Schlusschors auf Gedenkfeiern liegt in der Abstraktheit des Freiheitsbegriffs, die sich in der Musik widerspiegelt, wodurch das zu erinnernde Ereignis im Ritual des Gedenkens bis zu einem gewissen Grad fiktionalisiert wird und sich der Erinnernde davon distanzieren kann: „[...] the function of music in such circumstances seems to lie precisely in its presumed otherworldliness [...], commemorative music is perhaps supremely placed to lend a sense of transcendence, of sublime consolation [...]“<sup>175</sup> Der Aspekt der „otherworldliness“, d. h. nicht von dieser Welt zu sein,

---

**170** Mathew, „Beethoven’s Political Music“, S. 150.

**171** Vgl. Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 311: Rhodesien (das heutige Zimbabwe) erklärte ein Arrangement der *Freude*-Melodie 1974 zu seiner Hymne; vgl. auch Riethmüller, „Die Hymne der Europäischen Union“, S. 92.

**172** Vgl. zu den Programmänderungen nach dem Terroranschlag am 11. September 2001 Pederson, „Beethoven“, S. 2; Levy, *Beethoven*, S. 3.

**173** Pederson, „Beethoven“, S. 2.

**174** Ebd., S. 2.

**175** Peter Tregear, „Open Forum, The Ninth after 9/11“, in: *Beethoven Forum* 10/2 (2003), S. 221–232, hier S. 221.

umreißt die Idee der Utopie, die sich mit der neunten Symphonie verbindet – die Möglichkeit der Hörerschaft zur Transzendenz, indem sie sich für den Moment der Perzeption des Werks aus der Realität an einen Nicht-Ort versetzt fühlt.

### 2.4.3 Utopie

Die utopische Botschaft, die der Symphonie in ihrer zweihundertjährigen Rezeptionsgeschichte einverleibt wurde, ist in erster Linie mit dem Finale verbunden, in dem die Idee von Weltfrieden besungen wird. Dabei sind es die Worte, die diese Idee definieren, kommuniziert wird sie aber durch die Musik – der Text alleine hätte nicht diese Durchschlagskraft und ist bei genauerer Betrachtung differenzierter in seiner Aussage, die nicht auf die utopische Botschaft allein reduziert werden kann. Dennoch sei das Finale „die überzeugendste musikalische Umsetzung einer Utopie“<sup>176</sup> oder verweise darauf als „archaic battle cry in which both revolution and utopia are yet to come“.<sup>177</sup> Neben der zukunftsweisenden utopischen Botschaft symbolisiere das Finale, die biographische Verankerung aufgreifend, Beethovens Erinnerung an eine „unrealized felicity“.<sup>178</sup> Trotz – oder gerade wegen – einer vermuteten biographischen Quelle ist die Utopie auf eine persönliche Ebene wie auch auf den kollektiven Kontext einer Gemeinschaft übertragbar. Als „visionary art“ antizipiere Beethovens neunte Symphonie eine transzendierte Zukunft, deren Quelle in einer nicht-funktionierenden Gegenwart liege, die wiederum auf vergangenen Modellen aus der Erinnerung basiere.<sup>179</sup> Das Gegenwärtige der Symphonie zeige sich in ihrer unangefochtenen Aktualität:

Masterpieces of art are instilled with a surplus of constantly renewable energy – an energy that provides a motive force for changes in the relations between human beings – because they contain projections of human desire and goals that have not yet been achieved [...].<sup>180</sup>

---

**176** Buch, *La Neuvième [Eine Biographie]*, S. 11.

**177** Solomon, „Beethoven’s Ninth Symphony: The Sense of an Ending“, S. 301; vgl. Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 292 f.

**178** Solomon, „Beethoven’s Ninth Symphony: The Sense of an Ending“, S. 301; vgl. auch ders., „Beethoven’s Ninth Symphony: A Search for Order“, S. 22 f.: „For though the images of this Utopia belong to us all, the underlying impulse contains a unique – if unrecoverable – biographical nucleus.“

**179** Solomon, *Beethoven*, S. 404.

**180** Ebd., S. 411.

Die „Unverwüstlichkeit“<sup>181</sup> der Symphonie nährt sich also daraus, dass jede Aktualisierung nach einem Ziel strebt, das in der Vergangenheit noch nicht erreicht wurde. Damit ragt das Vergangene auch in die Gegenwart hinein, worin nach Friedrich Theodor Vischer die Erhabenheit bestehe.<sup>182</sup> Das Zukünftige ist als Utopie formuliert. Indem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Moment der Aktualisierung aufeinandertreffen, wird die Symphonie als Erinnerungsort konstituiert, dem ein „multifunktionales und zugleich ambivalentes Rezeptionspotential und eine bewundernswerte ästhetische Lebendigkeit“<sup>183</sup> innewohnen.

## 2.5 Geschichte

Dieser zeitliche Aspekt von Anachronismus bzw. Retrospektion und Antizipation in der Gegenwart spiegelt sich in der musikalisch-kompositorischen Gestalt. Nicht nur der Rückgriff auf einen Text aus einem anderen Jahrhundert, auch die Verarbeitung von in der Vergangenheit skizzierten musikalischen Material<sup>184</sup> und ebenso der Umstand, dass nach der Emanzipation der Instrumentalmusik wieder der Gesang in diese integriert wird, liefern die Komponenten des Vergangenen. Das musikalisch Neue der Symphonie in ihrem formalen Aufbau, harmonischen Verlauf und thematischen Material bildet die zukunftsweisende Komponente. Somit wird das Werk selbst zu einem Erinnerungsort, wenn der „einzelne musikalische Augenblick [...] als Konsequenz des Vorausgegangenen und als Prämisse des Folgenden“<sup>185</sup> erfasst wird, wenn der „zielgerichtete Prozeß das Vergangene, das in der Gegenwart ‚aufgehoben‘ ist, hinter sich zurück[lässt]“ und die Entwicklung des Themas „einer Erinnerung [gleich], in der die Vergangenheit in die

---

**181** Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 302.

**182** Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, München: Meyer & Jessen <sup>2</sup>1922 [Reutlingen und Leipzig: Carl Mäcken 1846], S. 255.

**183** Döhl, „Die neunte Sinfonie“, S. 302.

**184** Darin besteht freilich kein Alleinstellungsmerkmal der neunten Symphonie, sondern Beethovens Herangehensweise an das Komponieren im Allgemeinen. Doch wird immer wieder die lange Schaffensphase für die neunte Symphonie betont und vor allem auf einen Brief von Bartholomäus Fischenich hingewiesen, der an Charlotte Schiller adressiert ist und in dem über das Vorhaben Beethovens zur Vertonung von Schillers Ode berichtet wird; vgl. Solomon, *Beethoven*, S. 405 f.; Rexroth, *Ludwig van Beethoven*, S. 321. Da aber Beethoven in diesem Brief namentlich nicht erwähnt wird, bleibt er die einzige vage Quelle und lässt wiederum eine Mythenbildung vermuten, die darauf abzielt, die neunte Symphonie Beethovens als Lebenswerk zu kontextualisieren.

**185** Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, S. 101.

Gegenwart hineinreicht“,<sup>186</sup> womit Vischers oben erwähnte Definition des Erhabenen paraphrasiert wird. Zeitlosigkeit, Gegenwärtigkeit oder Aktualität formen das Werk als Erinnerungsort, mit anderen Worten: Es wird deutlich, dass „der Unterschied zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verblaßt und an Bedeutung verliert“.<sup>187</sup>

Konkret liefern die innermusikalischen thematischen Bezüge Anlass dafür, das Werk selbst als Erinnerungsort zu begreifen. Wenn am Anfang des vierten Satzes die Themen der vorangegangenen Sätze als Reminiszenzen wieder erklingen, dann „definiert [dieser Moment] die Gegenwart, indem in ihm das Vergangene belebt und gleichzeitig die Erwartungen auf eine – wenn auch ungewisse Zukunft – gespannt werden“.<sup>188</sup> Darüber hinaus offenbart eine eingehende Analyse weitere thematische Querverbindungen über die vier Sätze hinweg, die das Werk auszeichnen: „a reference backwards [...] engages the memory and compels us to consider present action in the light of past events.“<sup>189</sup> Außerdem sind in der Retrospektion Vorausdeutungen zu erkennen, die als „binding strands in the symphony’s pattern of referential moments“ zu einer narrativen Komplexität beitragen: „Like revenants in a drama, the reminiscences suggest the residue of past events in the present, while the forecasts – less literal than the reminiscences, in a process of emergence – foreshadow things to come.“<sup>190</sup> Dieses Netz aus thematischen Vorausdeutungen und Reminiszenzen gibt Anlass dafür, die Symphonie als „a great work of synthesis, at once retrospective and futuristic in orientation“,<sup>191</sup> zu definieren.

Abgesehen vom formalen Aufbau der Sonatenhauptsatzform, dem eine Retrospektion durch die Entwicklung der musikalischen Themen zugrunde liegt, ist besonders der erste Satz der neunten Symphonie von „a radical sense of the time in which the piece exists“<sup>192</sup> gekennzeichnet. Neben einer zirkulierenden zeitlichen Entwicklung sei das Werk von einer zeitlichen Unendlichkeit geprägt: „The time is layered. [...] Or put it that the actual events of the piece is a finite fragment of an infinite expanse of time.“<sup>193</sup> Diese Erkenntnis wird anhand der Analyse des musikalischen Materials verdeutlicht und generell auf die Frage nach dem Ziel des

---

186 Ebd., S. 108.

187 Ebd., S. 227.

188 Eichhorn, *Beethovens Neunte*, S. 223.

189 Solomon, „Beethoven’s Ninth Symphony: A Search for Order“, S. 4.

190 Ebd., S. 8.

191 Kinderman, *Beethoven*, S. 290.

192 Treitler, „History“, S. 194.

193 Ebd.

Analysierens und Interpretierens von Musik und ihrer Geschichte transferiert.<sup>194</sup> Wenn Musikgeschichte betrieben wird, indem versucht wird, die Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart zu verstehen, ist damit auch die Intention beschrieben, die der Betrachtung der neunten Symphonie als Erinnerungsort vorausgeht.

Den Moment des Vergangenen und Zukünftigen im gleichen Augenblick zu erfahren, ist durch das Konservieren des Partiturotographs als Welterbe schwer möglich. Das musikalische Material ist aber für alles Weitere der Ausgangspunkt. Außerdem dient es als Symbol, in das oder aus dem die Geschichten, die Mythen, die Funktionalisierungen flexibel hinein- oder herausgelesen werden. Die Erfahrung des Identitätsstiftenden, des Erhabenen, des Ausschließenden oder des Überwältigenden kann nur beim Hören der Symphonie erfolgen. Der Kontext und der Hörer entscheiden über den Inhalt. Bei jeder Aufführung, bei jedem Hören wird der Erinnerungsort wieder aktiviert. Aktualisierungen lassen sich allerdings nicht unmittelbar an Gedenkorten für Beethoven, sei es am Denkmal oder im Museum zu Beethovens Ehren, sondern am ehesten am Aufführungsort wie etwa im Wiener Musikvereinsaal erleben. Wenn etwa Gustavo Dudamel mit dem Orquesta Sinfónica Simón Bolívar aus Venezuela, wie am 30. März 2017, die neunte Symphonie interpretiert, ist damit möglicherweise für den Moment der Aufführung und für die Anwesenden ein Verstehen der Vergangenheit in der Gegenwart erreicht.

Zusammenfassend lassen sich folgende Aspekte stichwortartig auflisten, die bei der Konstitution eines Erinnerungsortes in Bezug auf die neunte Symphonie eine entscheidende Rolle spielen:

- Eine Tendenz zur Überhöhung des Gegenstandes, die sich in der Verwendung von Superlativen bei der Beschreibung widerspiegelt;
- ein besonderes Verhältnis zur Zeit, das sich in der geschichtlichen Verankerung des Gegenstandes manifestiert, der seinerseits Zeit als Prozess enthält und Aktualisierungen provoziert;
- ein Bedürfnis nach Institutionalisierung durch das Herstellen einer Öffentlichkeit;
- eine damit einhergehende Verwendung des Gegenstandes zum Zweck, die Identität einer Gemeinschaft zu etablieren;
- ein hohes Maß an Flexibilität bei der Zuschreibung von Bedeutungen und gleichzeitig eine gewisse Konstanz trotz der Bedeutungsvielfalt;

---

194 Vgl. ebd.

- eine Kulmination von Inhalten, die sich teilweise aus Mythen nähren bzw. einen Mythos ausdrücken;
- ein stark ausgeprägter Repräsentationscharakter, der sich an visuellen Elementen orientiert und sich durch eine mediale Eignung auszeichnet;
- die Unmöglichkeit einer singulären Verortung des Erinnerungsortes.

## Kapitel 3

### Rock and Roll Hall of Fame and Museum

Nicht die *Freude*-Melodie aus Beethovens neunter Symphonie, sondern das als Hauptthema dienende Terz-Motiv aus seiner fünfzehneinhalb Jahre zuvor uraufgeführten fünften Symphonie erklang im April 2017 als erste Darbietung im Rahmen des Festaktes zur Aufnahme von Musikschaffenden in die Rock and Roll Hall of Fame (s. Abb. 6). Damit sollte allerdings nicht Beethoven 190 Jahre nach seinem Tod in die Ruhmeshalle aufgenommen, sondern an den drei Wochen zuvor verstorbenen Chuck Berry erinnert werden, dem musikalisch mit einer Coverversion seines Songs *Roll over Beethoven* die Ehre erwiesen wurde. Vor einer den Bühnenhintergrund ausfüllenden Projektion des Rock and Roll Künstlers der ersten Generation wurde das Cover von den rund eine Generation jüngeren Mitgliedern des Electric Light Orchestra interpretiert, deren Musik sich gerade durch die Integration symphonisch-orchesterlicher Streicherpartien in die von elektronisch verstärkten Gitarren dominierte Rockmusik auszeichnet. Das Electric Light Orchestra, das ihre Version des Songs 1973 veröffentlichte und 2017 in die Hall of Fame eingeführt werden sollte, huldigte mit der Darbietung Chuck Berry, der 1956 mit *Roll over Beethoven* eines seiner bekanntesten Stücke (und gleichzeitig einen der bekanntesten Rock and Roll Songs) aufnahm und 1986 einer der ersten Künstler war, der in der neugegründeten Hall of Fame gewürdigt wurde. Abgesehen von einer impliziten sprachlichen Ambivalenz des Ausdrucks „to roll over“ werden Beethoven und in dessen Gefolge Tschaikowski vor allem als der Vergangenheit angehörende Musikergrößen besungen, in deren Fußstapfen die Vertreter des Rock and Roll treten, allen voran Chuck Berry und auf ihn Bezug nehmend das Electric Light Orchestra. Parallel zum Spannen dieses – wie auch immer gewagten – musikgeschichtlichen Bogens wird im Kontext der Zeremonie an die eigene Geschichte der Hall of Fame als Institution erinnert und ihre Rolle als institutionelle Hüterin der Geschichte des Rock and Roll verdeutlicht. Über das Video, das der musikalischen Darbietung voranging und in dem Berrys Einfluss auf nachfolgende Musikergenerationen betont wurde, bemerkte ein Journalist der *New York Times*: „here was one of rock’s founding gods, just departed, reminiscing about writing his canonical songs of girls and cars [...]“<sup>1</sup> – und über Beethoven, wäre hinzuzufügen.

---

1 Ben Sisario und Joe Coscarelli, „8 Memorable Moments from the Rock & Roll Hall of Fame Induction“, in: *The New York Times*, 8. April 2017, online: <https://www.nytimes.com/2017/04/08/arts/music/rock-and-roll-hall-of-fame-induction-pearl-jam-tupac.html> [17.1.2018].



**Abb. 6:** Eröffnung der Induction Ceremony der Rock and Roll Hall of Fame 2017, Electric Light Orchestra spielen auf der Bühne vor einer Projektion von Chuck Berry.

In zugegebenermaßen journalistisch überspitzter Form wird mit dieser Beobachtung ein Aspekt deutlich, der den Festakt auf eine treffende, wenn auch verallgemeinernde Weise charakterisiert: Die aufgenommenen Künstler werden (gottähnlich) verehrt und ihre Verdienste für die Musik (schöpfungsmächtig) gehuldigt, während ihr Œuvre aus bekannten Songs einem (geistlichen) Kanon gleich als verbindlich gilt. In diesen Worten liegt eine offensichtliche Nähe zur kunstreligiösen Ästhetik, die sich in Bezug auf die klassische Musik im neunzehnten Jahrhundert herausbildete, womit der historiographische Zweck der alljährlichen Festakte angedeutet ist. Das Konzept der Hall of Fame ist personenbezogen, fördert den Starkult und fokussiert auf Biographien einzelner kreativer Künstler(gruppen) und anderer Protagonisten, die in der Branche der populären, medial verbreiteten und unter dem Begriff des Rock and Roll zusammengefassten Musik tätig sind oder waren. Zwar existieren kaum genauere Anhaltspunkte darüber, was unter Rock and Roll zu subsumieren ist bzw. was außerhalb dieses Begriffes liegt, der zuweilen als Tradition zu verstehen ist (s. u., Kap. 3.1.4) – und in dieser Unschärfe liegt eine Gemeinsamkeit mit dem Begriff der klassischen Musik. Doch über die aufgenommenen Personen scheint – abgesehen von einzelnen Kontroversen – weitestgehend Konsens innerhalb der sich versammelnden Gemeinschaft des Festpublikums zu herrschen, das über die Jahre hinweg in seiner

Intention, an einer Art ritualisierten Aktualisierung der musikalischen Vergangenheit zu partizipieren, konsequent geblieben ist. Die seit 1986 alljährlich wiederkehrende Veranstaltung dient der Selbstvergewisserung dieser Gemeinschaft und der Erneuerung des Konsenses, auf dem sich ihre Identität gründet. In die Hall of Fame werden jene Akteure aufgenommen, die sich in der Vergangenheit um die Genese und Weiterentwicklung des Rock and Roll verdient gemacht haben, und gleichzeitig wird damit beabsichtigt, ihre Verdienste bzw. die Bekanntheit ihrer Namen für die Zukunft zu sichern.

Über den alljährlichen Festakt und vor allem das 1995 eröffnete Museum in Cleveland wird die Institutionalisierung einer (Heroen-)Geschichte des Rock and Roll angestrebt, die für eine möglichst breite Öffentlichkeit als verbindlich etabliert werden soll. Während eine Verortung der Hall of Fame als Erinnerungsort für die Jahre 1986 bis 1994 ausschließlich auf symbolischer Ebene möglich ist, kann sie ab 1995 zusätzlich in einem tatsächlich existierenden Gebäude verankert werden, das sowohl permanente als auch wechselnde Ausstellungen beherbergt. Konsequenterweise trägt die Non-Profit-Organisation den Namen Rock and Roll Hall of Fame and Museum und wird seit 2012 außerdem durch eine Bibliothek, die sogenannte Library & Archives, ergänzt. Die Geschichte des Rock and Roll wird in mehrfacher Hinsicht institutionalisiert, d. h. reguliert, gesteuert, festgelegt und gepflegt. Durch die Entscheidung eines regulierenden Gremiums über die Aufnahme von Mitgliedern (und vor allem darüber, wer nicht aufgenommen wird) wird eine Narration der Musikgeschichte festgeschrieben, die hegemonialen Anspruch erhebt und institutionell sanktioniert ist. Die äußere Gestaltung des Museums, die aufgrund der Glaspyramide von I. M. Pei kaum zufällig dem Louvre in Paris ähnelt, und sein Zweck stehen in der Tradition des Pantheons, das bereits im neunzehnten Jahrhundert als Ruhmeshalle der Huldigung einer (nationalen) Hochkultur diente. Die Verbindung des Museums zur Öffentlichkeit und seine Verankerung im wissenschaftlichen Bereich treiben die Sedimentierung der Historiographie voran und fördern idealerweise eine kritische Reflexion dieses Prozesses.

Das als Rock Hall abgekürzte Unternehmen, dessen Mission „to engage, teach and inspire through the power of rock & roll“<sup>2</sup> ist, agiert somit auf drei Ebenen: Hauptsächlich im akademischen Bereich etabliert es sich durch die Bibliothek bzw. die Archive, durch die Kooperation mit der Case Western Reserve University und durch eine mit der American Musicological Society organisierte Vortragsreihe; vor allem auf eine allgemeine Besucherschaft zielt das Museum ab und

---

<sup>2</sup> Dieses Statement ist mehrfach auf der Website zu finden, bspw.: <https://www.rockhall.com/visit/about-rock-hall> [17.1.2018].

erfüllt die Funktion einer touristischen Attraktion, möglicherweise eines Pilgerortes; ein Kollektiv, das sich aus professionellen Akteuren der Musik- und Medienindustrie und einem interessierten (Fan-)Publikum zusammensetzt, das sowohl vor Ort als auch via TV-Ausstrahlung daran teilhaben kann, wird mit der alljährlichen zeremoniellen Einführung neuer Ehrenträger in die Ruhmeshalle adressiert. In allen Bereichen wird eine bestimmte Historiographie des Rock and Roll vorangetrieben und durch die institutionelle Autorität verbindlich festgelegt.

### 3.1 Ritual: Induction Ceremonies

Der Ablauf der Zeremonie ist seit 1986 im Grunde unverändert geblieben und ähnelt anderen kulturellen Preisverleihungen: Der Preisträger wird von einem Laudator vorgestellt, der seine Beziehung zum Ehrenden und dessen musikalische Verdienste verdeutlicht. Anschließend hält der Preisträger seine Dankesrede, in der die Namen seiner Vorbilder, Förderer und Freunde fallen, der Familie, Gott und Arbeitskollegen gedankt wird. Manches Mal wird die Gelegenheit für einen gesellschaftlichen, politischen oder wirtschaftlichen Appell genutzt, ein anderes Mal für eine Wiedervereinigung ehemaliger Bandmitglieder oder auch für die Demonstration eines internen Dissenses. Ist der Ehrenträger bereits verstorben, wird der Preis von einer ihm nahestehenden Person entgegengenommen. Je nach Ausgangssituation und Gesundheitszustand folgt eine musikalische Hommage oder der Auftritt der Künstler selbst, wobei die Veranstaltung mit einer gemeinsamen Darbietung der beteiligten Musiker endet.

Die ersten Zeremonien fanden in den Räumlichkeiten des Waldorf-Astoria Hotels in New York City statt und waren zunächst als geschlossene Veranstaltungen konzipiert, wenngleich audiovisuelle Aufzeichnungen davon existieren.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. Andy Schwartz, „Memories of Inductions Past“, online: <https://www.rockhall.com/memories-inductions-past> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 17.1.2018]; Ausschnitte der ersten Zeremonien waren auf der Website abrufbar und in Gänze archiviert in der Library & Archives. Diese und alle weiteren Angaben zu und Verweise auf die Website der Rock and Roll Hall of Fame beziehen sich auf die Inhalte, wie sie 2016 bis 2018 abrufbar waren. 2019 bekam die Website ein neues Design und im Zuge dessen haben sich die Inhalte verändert bzw. existieren nicht mehr und wurden durch andere ersetzt. Ein Teil der Informationen, auf die hier verwiesen wird, ist also leider dem Relaunch der Website zum Opfer gefallen. Von einer Aktualisierung dieses Kapitels in dieser Hinsicht wurde abgesehen, denn so bedauerlich das Verschwinden der Inhalte sein mag, so können die folgenden Ausführungen, die auf die Jahre bis 2018 fokussieren, als Dokumentation dienen, wie sich die Rock and Roll Hall of Fame im Internet bis zum Ende des langjährigen Vorsitzes von Jann Wenner präsentiert hat. Wenner, der die Rock and Roll Hall of Fame Foundation mit Ahmet Ertegun 1983 gründete, maßgeblich prägte und seither leitete, zog sich Ende

Aus dieser internen Angelegenheit entwickelte sich im Laufe der Jahre, sicherlich befördert durch die Eröffnung des Museums, ein größeres Publikumsinteresse. Später fanden die Festakte neben Los Angeles auch in Cleveland statt – 2017 war der Veranstaltungsort das Barclays Center in New York City, 2018 das Public Auditorium in Cleveland. Mag das Waldorf-Astoria noch als symbolträchtiger Ort erhalten können, sind die Mehrzweckhallen eher bedeutungsneutral. Beim Public Auditorium wird die symbolische Ruhmeshalle zwar an den tatsächlichen Ort des Museums in Cleveland gebunden. Doch als Ritual, das auf eine Aktualisierung der Vergangenheit in der Gegenwart fokussiert und der Selbstvergewisserung der Anwesenden – möglicherweise der Installation einer kollektiven Identität – dient, sind die Zeremonien im Grunde ortsunabhängig, solange die Partizipation der Gemeinschaft gewährleistet ist.

### 3.1.1 Aufnahmekategorien zur Ordnung von Geschichte

Die Aufnahme in die Rock and Roll Hall of Fame erfolgt durch einen Preis in unterschiedlichen Kategorien.<sup>4</sup> Die quantitativ stärkste und wohl populärste Rubrik ist jene der „Performer“, worunter Solo-Künstler und Bands subsumiert werden, jene Akteure also, die im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit stehen. Der „Award for Musical Excellence“ ging aus der Kategorie der „Sidemen“ hervor und wird an Künstler verliehen, die als Musiker im Tonstudio oder bei Konzerten mitgewirkt haben, sowie an Komponisten und Produzenten, deren Namen allgemein weniger bekannt sind als die der „Performer“, die aber das musikalische Resultat – ob live auf Konzerten oder konserviert auf Tonträgern – maßgeblich geprägt haben. Auch in der dritten Kategorie, die ursprünglich als die der „Non-Performer“ galt und in der der „Ahmet Ertegun Award“ verliehen wird, können Komponisten und Produzenten sowie andere auf dem Musikmarkt agierende Personen wie Journalisten, Radiomoderatoren, Manager oder Vertreter der Labels aufgenommen werden.

---

2019 als Vorsitzender zurück (s.u., Kap. 3.1.2). Vermutlich ist der Relaunch der Website dieser personellen Veränderung geschuldet. Dass die Inhalte und das Design von Internetauftritten generell von Zeit zu Zeit erneuert und modernisiert werden, ist allerdings eine gängige Praxis im Bereich der digitalen Medien. Was diese Veränderlichkeit im Hinblick auf die Möglichkeit digitaler Erinnerungsorte bedeutet und wie sich im Speziellen die digitale Neujustierung auf den Erinnerungsort Rock and Roll Hall of Fame auswirkt, bedürfte weiterer Untersuchungen, die auf die jüngste Vergangenheit fokussieren.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die Beschreibungen auf der Website: <https://www.rockhall.com/inductees/induction-process> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 17.1.2018].

Die Überschneidung zwischen dem „Award for Musical Excellence“ und dem „Ahmet Ertegun Award“ rührt möglicherweise von der hybriden Stellung des Produzenten, der zum einen geschäftlich-monetär und zum anderen künstlerisch-kreativ tätig ist. Darüber hinaus scheint der „Ahmet Ertegun Award“ im Sinne einer Würdigung des Lebenswerks vergeben zu werden. Aufgrund des Agierens erfolgreicher Künstler in unterschiedlichen Funktionen (z. B. als Musiker, Komponist und Produzent) wirkt die Differenzierung der Rubriken zunächst einschränkend, ihre Vagheit erlaubt aber zugleich eine gewisse Flexibilität, wodurch den Entwicklungen und Veränderungen der Musikindustrie und -produktion entsprechend begegnet werden kann. Außerdem sind Mehrfachnominierungen möglich, obgleich sie sich bisher auf die Aufnahme eines Künstlers sowohl als Solo-Interpret als auch als Bandmitglied beschränkt haben.

Die Abgrenzung dieser drei Kategorien von der vierten mag aus der Perspektive der Chronologie zunächst noch eindeutig erscheinen, zieht aber einschneidende musikhistoriographische und -soziologische Konsequenzen nach sich: Mit der Kategorie der „Early Influences“ werden die musikalischen Entwicklungen der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, die ausgehend von afroamerikanischen Musikern zur Ausprägung des Rock and Roll führen sollten, von seiner ‚Geburt‘ Mitte der 1950er Jahre getrennt und somit dem Mythos der Erfindung einer vermeintlich neuen Musikrichtung Gewicht gegeben sowie eine Hierarchie forciert, die Werturteile impliziert.<sup>5</sup> Außerdem werden Einflüsse aus anderen musikalisch-kulturellen Strömungen, die während der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und des beginnenden einundzwanzigsten Jahrhunderts stattgefunden haben, ausgeblendet bzw. gleich als Rock and Roll vereinnahmt. Während die Änderungen der Kategorien „Sidemen“ und „Non-Performer“ möglicherweise von einer reflektierten Historiographie zeugen, die den Veränderungen in der Musikkultur (Würdigung der Studio- und Tour-Musiker, der künstlerischen Tätigkeit des Produzenten und der Vielseitigkeit der musikalischen Kreativität) gerecht wird, bleibt die Kategorisierung insgesamt jedoch bei

---

5 Dass es sich beim Aufkommen von Rock and Roll um eine Entwicklung handelte, nicht um eine plötzliche Existenz aus dem Nichts, liegt auf der Hand. Doch die vermehrte Verbreitung der Musik von afroamerikanischen Künstlern durch die Aufnahmen von weißen Interpreten über das Radio wird als Beginn der Geschichte des Rock and Roll betrachtet, so auch bei Roy Shuker, *Understanding Popular Music*, London und New York: Routledge <sup>3</sup>2008 [1994], S. 124; zur Kritik an der Abgrenzung der „Early Influences“ und der damit einhergehenden, zuweilen rassistischen Hierarchisierung zwischen jenen, die als bloße Wegbereiter dargestellt werden, und den auserkorenen vermeintlichen Heroen der Musikgeschichte, vgl. Raphaël Nowak und Sarah Baker, „Popular Music Halls of Fame as Institutions of Cultural Heritage“, in: Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy und Zelmarie Cantillon (Hgg.), *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, London und New York: Routledge 2018, S. 283–293, hier S. 287 f.

der Formulierung und zeitlichen Einordnung ihres Gegenstandes unreflektiert und statisch.

Gemeinsam ist den vier Kategorien, dass die Preisträger in ihrem Metier herausragend und vor allem einflussreich waren, somit als wichtige Protagonisten der Musikgeschichte gelten: „Besides demonstrating unquestionable musical excellence and talent, inductees will have had a significant impact on the development, evolution and preservation of rock & roll.“<sup>6</sup> Als Kriterien im Einzelnen werden genannt: „influence on other performers or genres [...] or superior technique and skills“ („Performer“); „chang[ing] the course of music history [and] creating influential, important music“ („Musical Excellence“); „profound impact on music’s evolution“ („Early Influences“); „major influence on rock & roll“ („Ahmet Ertegun Award“).<sup>7</sup> Unterschiedlich wiederum ist die Art und Weise, wie die Entscheidung über Einflussreichtum und Leistungsqualität der in Frage kommenden Akteure getroffen wird. In den Kategorien „Early Influences“, „Musical Excellence“ und „Ahmet Ertegun Award“ werden die Kandidaten durch ein Komitee der Rock and Roll Hall of Fame Foundation ernannt, während der Auswahlprozess in der Kategorie „Performer“ differenzierter abläuft: Das Komitee nominiert mehrere Künstler (für das Jahr 2017 waren es 19) und befragt anschließend einige Hundert Experten aus der Musikindustrie sowie Musikhistoriker und alle bisher aufgenommenen Interpreten nach ihren Favoriten unter den Nominierten.<sup>8</sup> Hinsichtlich des Aufnahmeprozesses 2017 hieß es in der Pressemitteilung vom 18. Oktober 2016: „800 artists, historians and members of the music industry“.<sup>9</sup> Als das Ergebnis feststand, war in der Pressemitteilung vom 20. Dezember 2016 von „more than 900 voters of the Rock & Roll Hall of Fame Foundation“<sup>10</sup> die Rede, während in der Pressemitteilung vom 12. Dezember 2016 von „over 900 musicians, journalists and critics“<sup>11</sup> zu lesen war. Weder eine genauere Zahl noch eine spezifischere Zuordnung der Entscheidungsträger scheint hier wichtig zu sein, sondern vielmehr die empirisch-quantitative Aussagekraft eines Kollektivs an Experten. Jene Nominierten, die die meisten Stimmen auf sich vereinen, werden in die Hall of Fame aufgenommen. Seit 2012 wird zusätzlich eine

---

**6** Online: <https://www.rockhall.com/inductees/induction-process> [17.1.2018].

**7** Ebd.

**8** Vgl. ebd.

**9** Online: <https://www.rockhall.com/rock-roll-hall-fame-announces-nominees-2017-induction> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 17.1.2018].

**10** Online: <https://www.rockhall.com/2017-inductees-rock-roll-hall-fame-announced> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 17.1.2018].

**11** Online: <https://www.rockhall.com/2017-induction-class> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 17.1.2018].

Online-Erhebung durchgeführt, bei der jeder Internetnutzer jeden Tag während des Abstimmungszeitraums (für 2017 waren es sieben Wochen, 2018 zwei Monate) bis zu fünf Stimmen abgeben kann. Wie die Gewichtung der Internetumfrage im Verhältnis zur Expertenmeinung ausfällt, ist nicht eindeutig definiert. Bei der Nominierung für 2017 hieß es: „The top five artists, as selected by the public, will comprise a ‚fan’s ballot‘ that will be tallied along with the other ballots to choose the 2017 inductees.“<sup>12</sup> Auch bei der Wahl für 2018 findet sich der gleiche Wortlaut. Bei der allgemeinen Beschreibung des Auswahlprozesses wird das Verfahren hingegen folgendermaßen skizziert: „The top five vote-getters in the public poll form one ballot, which is weighted the same as the rest of the submitted ballots.“<sup>13</sup> Letzten Endes wurden 2017 sechs Künstler in der Kategorie „Performer“ aufgenommen, wobei vier davon auch zu den Favoriten der Online-Umfrage zählten (2018 betrug die Schnittmenge vier von fünf – Nina Simone wurde der Band Judas Priest vorgezogen, möglicherweise um der Dominanz der männlichen Künstler entgegenzuwirken.) Das Aufnahmeverfahren bleibt insgesamt relativ intransparent, während das Komitee der Foundation weiterhin die größte Macht für sich beansprucht.

### 3.1.2 Entscheidungsträger als Autoren der Geschichte

Das Komitee ist im Prozess der Nominierung und der Aufnahme federführend. Selbst in der Kategorie der „Performer“ beeinflusst es den Entscheidungsprozess maßgeblich, indem es eine Vorauswahl in Form der Nominierungen trifft, den Pool der Experten selbst zusammenstellt und letzten Endes die Ergebnisse aus der Online-Abstimmung mit der Expertenmeinung verrechnet. Das endgültige Resultat spiegelt so zumindest als Ausschnitt die Entscheidung des Komitees wider.

Die Foundation wurde bereits 1983 von Ahmet Ertegun, dem Mitbegründer und Leiter von Atlantic Records, ins Leben gerufen mit dem Ziel „to celebrate the musicians who founded, changed and revolutionized rock & roll“.<sup>14</sup> Ertegun akquirierte unter anderen Jann Wenner, den Gründer und Redakteur des Musikmagazins *Rolling Stone*, den Künstlermanager Jon Landau, die Anwältin Suzan

---

12 Online: <https://www.rockhall.com/rock-roll-hall-fame-announces-nominees-2017-induction> [17.1.2018]. Zu den Anfängen der Idee für eine Rock and Roll Hall of Fame vgl. Deanna R. Adams, *Rock, n’ Roll and the Cleveland Connection*, Kent und London: The Kent State University Press 2002, S. 566 f.; Nick Talevski, *The Unofficial Encyclopedia of the Rock and Roll Hall of Fame*, Westport und London: Greenwood Press 1998, S. 24 f.

13 Online: <https://www.rockhall.com/inductees/induction-process> [17.1.2018].

14 Online: <https://www.rockhall.com/visit/about-rock-hall> [17.1.2018].

Evans und Allen Grubman sowie Seymour Stein, Bob Krasnow und Noreen Woods als weitere führende Vertreter der Musikindustrie. Dass die Gründungsmitglieder der Foundation auch dem Komitee angehören, welches in drei Kategorien die Preisträger auswählt und in einer die Nominierungsliste zusammenstellt, wird zwar nicht transparent kommuniziert, geht aber vereinzelt aus Zeitungsartikeln hervor. Dieser Umstand ist überdies kein Hindernis dafür, dass das Komitee seine eigenen Gründungsmitglieder in die Hall of Fame aufnimmt, sich quasi selbst honoriert. So wurde Ahmet Ertegun bereits 1987 über die Kategorie „Non-Performer“ aufgenommen, 2004 wurden Jann Wenner und 2005 Seymour Stein mit dem „Ahmet Ertegun Award“ ausgezeichnet (s.u., Kap. 3.1.6). Die Entscheidungsträger und Initiatoren der Rock Hall verschaffen der Institution (und damit auch sich selbst) auf diese Art und Weise einen gesicherten Platz in der Musikgeschichte.

Das Komitee als elitäre Gruppe beansprucht autoritäre Entscheidungshoheit über die Mitglieder der Hall of Fame, d. h. über den Inhalt des Erinnerungsortes. Die Aufnahme in die Hall of Fame ist „a form of cultural consecration of artists“, bei der die Entscheidungsträger, gleichwohl sie von „subjective accounts“ geleitet werden, als „gatekeepers of cultural celebration“ fungieren.<sup>15</sup> Das Komitee legt Beginn und Ende der Vergangenheit fest, gibt Kategorien vor, bleibt aber in der Begründung der Entscheidung intransparent. Selbst in der Kategorie der „Performer“ wird diese Autorität keineswegs durch die Befragung hunderter Experten untergraben. Vielmehr wird damit empirisch-quantitativ eine Legitimierung der Nominierten durch das Kollektiv einer professionellen Meinung herbeigeführt. Genauso zielt die Online-Abstimmung auf eine Bestätigung der Autorität und ermöglicht gleichzeitig der Öffentlichkeit, am Aufnahmeprozess teilzuhaben, wengleich der Einfluss der Partizipation des Einzelnen auf das Endergebnis unklar bleibt. Der Erinnerungsort der Rock and Roll Hall of Fame wird somit von einer autoritären Elite kreiert, von Experten legitimiert und von einer breiteren Öffentlichkeit durch Partizipation jedes Jahr aufs Neue sanktioniert.

### 3.1.3 Zur Bedeutung des Zeitraums einer Generation

Wie oben erwähnt, datiert die Institution den Beginn der Geschichte des Rock and Roll auf die Mitte der 1950er Jahre, was unter anderem durch die Abgrenzung zur Kategorie „Early Influences“ deutlich wird. Nicht zufällig gehören die Initiatoren

---

<sup>15</sup> Darauf zielt hauptsächlich die Kritik an der Hall of Fame, wie auch bei Nowak und Baker, „Popular Music Halls of Fame“, S. 284–286.

der Hall of Fame jener ersten Generation der Rock and Roll Anhänger an, die als Baby Boomer nach dem Zweiten Weltkrieg bezeichnet und als Jugendkultur vor allem über die Vorliebe für die damals neuartige, elektronisch amplifizierte, rhythmusbetonte Musik definiert wird. Gerade hinsichtlich der Entscheidungshoheit jener nun gealterten Generation verdient dieser Aspekt besondere Aufmerksamkeit. Denn die individuellen Biographien derjenigen, die für die Auswahl der wichtigen Protagonisten des Rock and Roll verantwortlich sind und damit ihre Lesart der Geschichte festhalten, sind selbst von ebendieser Geschichte geprägt. Umgekehrt heißt das, dass diese Geschichte, an die eine breitere Öffentlichkeit durch die Aufnahme der einzelnen Künstler erinnert werden soll, gleichzeitig die Erinnerung an die individuellen Biographien der Entscheidungsträger beinhaltet. Ebenso werden die Künstler (sofern sie noch leben) und die Zuschauer an ihre individuellen Biographien erinnert. Nicht eine Distanz zwischen Betrachter und dem betrachteten historischen Gegenstand, was einen ersten Schritt hin zu einer kritisch-reflektierenden Historiographie darstellen würde, sondern gerade das Gegenteil, ein emotionaler, persönlicher Bezug zur Vergangenheit wird am symbolischen Erinnerungsort der Hall of Fame angestrebt. Deutlich konvergieren hier individuelle Biographien und die generationelle Kollektivität über die Schiene der emotionalen Involvierung, was konsequenterweise die emotionale Bindung an den Erinnerungsort verstärkt.

Eine Distanz zum historischen Gegenstand vermieden und gleichzeitig ein generationelles Zusammengehörigkeitsgefühl bestärkt wird darüber hinaus durch jenes (als einziges konkretes) Aufnahmekriterium, welches besagt, dass die Künstler frühestens 25 Jahre nach ihrer ersten musikalischen Veröffentlichung auf Schallplatte, CD oder mittlerweile im Internet für die Hall of Fame nominiert werden können.<sup>16</sup> Damit wird der Anspruch erhoben, dass die Musiker über den Zeitraum von mindestens einer Generation auf dem Musikmarkt präsent waren bzw. dass ihre Musik zumindest für eine Generation bedeutsam und prägend war, bevor ihre Leistungen gewürdigt werden können. Zum einen werden dadurch die persönliche Involvierung des Zuschauers/Rezipienten (individuelle Identität) und gleichzeitig die Bestätigung einer Generationengemeinschaft (kollektive Identität) gewährleistet.<sup>17</sup> Zum anderen steigert die knappe zeitliche Hürde die Möglichkeit

---

<sup>16</sup> Vgl. online: <https://www.rockhall.com/inductees/induction-process> [17.1.2018].

<sup>17</sup> Inwiefern populäre Musik bzw. bestimmte Songs die Zugehörigkeit zu einer Generationengemeinschaft fördern, bespricht für den englischsprachigen Raum Andy Bennett, „Popular Music and the ‚Problem‘ of Heritage“, in: Sara Cohen, Robert Knifton und Marion Leonard (Hgg.), *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, New York und London: Routledge 2015, S. 15 – 27; auf den deutschsprachigen Raum und einen breiteren historischen Kontext bezieht sich

einer musikalischen Darbietung der gewürdigten Künstler während der Zeremonie, auf der sie sich an ihre Anfänge und ihre Karrieren und damit das Publikum an seine Vergangenheit des Heranwachsens erinnern. Die Zeitspanne von 25 Jahren ermöglicht das Teilen der Erinnerung unter einer maximalen Anzahl der Anwesenden, wobei die Musik das verbindende Element darstellt, und setzt gleichzeitig ein Minimum an Beständigkeit seitens der zu würdigenden Musiker voraus, deren Vergangenheit auch noch in der Gegenwart präsent ist.<sup>18</sup>

Sowohl hinsichtlich des Kriteriums der Zeitspanne von 25 Jahren als auch der Datierung des Anfangs von Rock and Roll bleibt die Historiographie der Hall of Fame dem verhaftet, was Jan Assmann als kommunikatives Gedächtnis bezeichnet und das in Abgrenzung zum kulturellen Gedächtnis drei bis vier Generationen umfasst (s. o., Kap. 1.3.1). Folgt man Assmanns Unterscheidung, ergibt sich für die Hall of Fame eine besondere Situation: Indem institutionell ein Auswahlprozess in Gang gesetzt wird, während das kommunikative Gedächtnis noch arbeitet, beeinflusst die Hall of Fame nicht nur das kommunikative, sondern auch das kulturelle Gedächtnis, das sich jedoch erst in der Zukunft herausbilden soll. Ist Assmanns Unterscheidung zufolge das institutionalisierte Selektieren eher den Mechanismen des kulturellen Gedächtnisses zuzuordnen, agiert es bei der Hall of Fame im Bereich des kommunikativen. Durch die Zeremonien und den Aufnahmeprozess wird in der Gegenwart an die noch junge Vergangenheit erinnert, um sie für die Zukunft zu sichern. Die Hall of Fame als Institution zielt darauf ab, Künstler nicht zuletzt aufgrund ihrer generationengebundenen Bedeutung zu würdigen (kommunikatives Gedächtnis), aber auch über die Generationengrenze hinweg einen Kanon des Rock and Roll für die Zukunft zu etablieren (kulturelles Gedächtnis).

### 3.1.4 Zugehörigkeit zu Genre oder Tradition

Welche Musik unter Rock and Roll zu subsumieren ist, bleibt undefiniert, wird aber indirekt mit den aufgenommenen Künstlern beantwortet, die in ihrer Ge-

---

der Sammelband von Barbara Stambolis und Jürgen Reulecke (Hgg.), *Good-Bye Memories. Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, Essen: Klartext 2007; vgl. auch unten, Kap. 3.3.2.

<sup>18</sup> Auf den Aspekt der Generationengemeinschaft beziehen sich einige der Einträge auf der Website, bspw. zu Nirvana, deren *Smells Like Teen Spirit* als „generational anthem“ bezeichnet wird, <https://www.rockhall.com/inductees/nirvana> [17.1.2018], und zu Janis Joplin, die „her generation's mythology“ verkörpere, <https://www.rockhall.com/inductees/janis-joplin> [17.1.2018]. Leider existieren diese Einträge nicht mehr in diesem Wortlaut, seitdem, wie bereits angemerkt, die Website 2019 ein neues Design bekam.

samtheit eine große Bandbreite von Stilrichtungen populärer Musik abbilden. Weitgehend scheint Konsens in der Gemeinschaft darüber zu herrschen, was als Rock and Roll gilt.<sup>19</sup> Die Offenheit gegenüber Stil oder Genre gewährleistet, dass den Entwicklungen in der populären Musik und dem Aufkommen neuer Spielarten des Populären entsprochen werden kann. Ahmet Ertegun verweist darauf, dass es Graubereiche und Überschneidungen zwischen den einzelnen Genres gebe, und schlussfolgert: „that’s what makes rock & roll a very, very special kind of music that envelops the styles of so many different kinds of music.“<sup>20</sup> Rock and Roll fungiert also weniger als Genrebezeichnung, sondern vielmehr als Ursprungsmythos, aus dem sich im Laufe der Zeit Stilrichtungen entwickelt haben bzw. der diese in sich aufgenommen hat. Bei der Hall of Fame geht es weniger darum, wie sich Rock and Roll aus Rhythm and Blues entwickelt hat oder wie Country, Folk und Beat diesen beeinflusst haben, auch geht es nicht um eine Abgrenzung von Soul und Funk oder Heavy Metal und Hard Rock. Wenngleich diese und weitere Bezeichnungen bei den einzelnen Künstlern bemüht werden, dominiert die Tendenz, das Gemeinsame von beispielsweise Reggae, Punk, Rap und Grunge zu betonen, nicht die musikalisch-stilistischen Differenzen. Der gemeinsame Ursprungsmythos im Rock and Roll beinhaltet vage Assoziationen des Affektiven, des Innovativen, des Subversiven, des Unaufhaltsamen und des Ungebändigten.

Bezeichnend für die Inklusion unterschiedlichster Genres ist die Aufnahme von N.W.A. in die Rock and Roll Hall of Fame 2016, wobei der Laudator Kendrick Lamar sowie die verbliebenen Mitglieder der Rap-Gruppe, die 25 Jahre nach der Auflösung zum ersten Mal wieder gemeinsam auf einer Bühne standen, die re-

---

**19** Zur Problematik des Genre-Begriffs vgl. Franco Fabbri und John Shepherd, [Art.] „Genre“, in: John Shepherd und Dave Laing (Hgg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 1: *Media, Industry and Society*, London und New York: Continuum 2003, S. 401: Die Autoren präsentieren unterschiedliche Möglichkeiten einer Definition, die relevant für den Kontext der Hall of Fame ist, darunter die folgende: „The term can be defined more specifically as a set of musical events the character of whose articulation is governed by rules of any kind as they are accepted and embodied by a community.“ Im Gegensatz zu „genre“ sei „style“ ein Begriff, der spezifischer auf musikalische Parameter angewandt werde, vgl. ebd. S. 402; vgl. auch John Shepherd, Franco Fabbri und Marion Leonard, [Art.] „Style“, in: ebd., S. 417–419. Roy Shuker unterscheidet zwischen „meta-genre“ und „genre“, vgl. Shuker, *Understanding Popular Music*, S. 120–122.

**20** Ahmet Ertegun bei der Zeremonie 2006, zitiert nach: Holly George-Warren (Hg.), *The Rock and Roll Hall of Fame. The First 25 Years. The Definitive Chronicle of Rock & Roll as Told by Its Legends*, New York: Harper Collins 2009, S. 203.

volutionären und subversiven Elemente ihrer Musik betonten (s. Abb. 7). Ice Cube stellte in seiner Rede klar, dass auch Hiphop zu Rock and Roll gehöre: „Rock and Roll is not an instrument. Rock and Roll is not even a style of music. Rock and Roll is a spirit. [...] Rock and Roll is not conforming to the people who came before you. But creating your own path in music and life, that is Rock and Roll [...]“<sup>21</sup> Eine unangepasste Individualität des Künstlers und gleichzeitig gesellschaftliche Relevanz werden als Bestandteile des Rock and Roll definiert, der über die Jahre hinweg unterschiedliche Stilrichtungen miteinander vereint. Eine so definierte musikalische Tradition verwehrt sich allerdings im eigentlichen Sinne des Wortes dem Traditionellen. Hinsichtlich der Aufnahme von Bob Marley in die Hall of Fame 1994 wurde diese Tradition im Sinne eines kulturellen Erbes betont: „There’s no question that reggae is legitimately part of the larger culture of rock and roll, partaking of its full heritage of social forces and stylistic influences.“<sup>22</sup> Als 2006 Miles Davis geehrt wurde, wies man ebenso darauf hin, dass die Zuordnung zu einem Genre irrelevant und stattdessen das Kriterium einer zukunftsweisenden bzw. zeitgenössischen Musik ausschlaggebend sei: „Davis played Jazz, period. But his forward-thinking sensibility, insatiably curious muse and eagerness to move music into uncharted realms made him a contemporary musician, irrespective of genre.“<sup>23</sup>

Im Ursprungsmythos des Rock and Roll wird „spirit“ mit „heritage“ verbunden, wodurch ein Streben nach „uncharted realms“ entsteht – Geist, Erbe und unerforschte Gefilde bleiben so vage wie der Versuch, Rock and Roll als Genre oder Tradition zu definieren. Während sich Stil als individuelle Umsetzung eines Genres im Sinne eines Torsos von Normen, die es kreativ anzuwenden gilt, herauskristallisiert, besteht das kulturelle Erbe in der musikalischen Vielfalt, die erst durch ein Abweichen von den Normen entsteht. Wenn das Verbindende der aufgenommenen Künstler nicht im Genre liegt, sondern darin besteht, dass sie einer Tradition im Sinne einer geistigen Einstellung oder gesellschaftlichen Haltung angehören, die sich gerade durch Nicht-Anpassung auszeichnet, wird die Definition des Traditionellen negiert und die Hall of Fame als alternative Gegentradition etabliert. Folgt man Ice Cubes Diktum „Rock and Roll is outside the box“, was er bei seiner Rede betonte, so bietet die Hall of Fame einen Ort für jene, die sich nicht eindeutig einer Tradition zuordnen lassen und nicht dem sogenannten Mainstream folgen. Doch nach welchen Kriterien darüber entschieden wird, was

---

**21** Das Video seiner Rede ist online abrufbar: <https://www.rockhall.com/inductees/nwa> [17.1.2018] oder auf dem YouTube-Kanal der Rock Hall: <https://www.youtube.com/watch?v=rUfUtPWFIKY> [17.1.2018].

**22** Online: <https://www.rockhall.com/inductees/bob-marley> [17.1.2018].

**23** Online: <https://www.rockhall.com/inductees/miles-davis> [17.1.2018].



**Abb. 7:** Film-Still aus dem Video der Rede von Ice Cube bei der Aufnahme von N.W.A. in die Rock and Roll Hall of Fame 2016, im Hintergrund stehen von links nach rechts Dr. Dre, MC Ren, DJ Yella, Laudator Kendrick Lamar sowie Mutter und Schwester des verstorbenen Eazy-E.

zum Rock and Roll gehört und was nicht, bleibt weiterhin nur vage erkennbar. Genau darauf zielen die Kritiker, die befürchten, „rock music becomes a hybrid form of popular culture with porous boundaries“.<sup>24</sup> Warum bisher keine Vertreter von Techno, House, Drum’n’Bass oder Trip-Hop in der Hall of Fame gewürdigt wurden, die Stilrichtung der elektronischen Tanzmusik also ausgeschlossen bleibt, ist nicht nachvollziehbar, bedenkt man die Nähe zum Sampling und Scratching im Hiphop oder die Dominanz repetierender Patterns im Funk.<sup>25</sup> Weder normierte Genres noch reglementierte Tradition, sondern die Vorstellung einer verbindenden geistigen Haltung soll die Mitglieder der Hall of Fame einen, deren Identität durch das Rückbesinnen auf den Ursprungsmythos Rock and Roll bestätigt und im Ritual der alljährlichen Zeremonien – die für sich wiederum mit dem Begriff Tradition konnotiert sind – stabilisiert wird.

<sup>24</sup> Nowak und Baker, „Popular Music Halls of Fame“, S. 288, die gerade die Aufnahme von Ice Cube und N.W.A. dafür als Beispiel anführen.

<sup>25</sup> Möglicherweise ist das eine Frage der Zeit: Zum einen verhindert die 25-Jahres-Regel die Aufnahme jüngerer Entwicklungen, zum anderen fehlt noch eine geeignete Zuordnung der Künstler, was eine Anpassung an die gegenwärtige Musikkultur seitens der Hall of Fame erfordern würde. 2021 wurde die Band Kraftwerk als Wegbereiter des Techno in die Kategorie „Early Influences“ aufgenommen, was aufgrund ihrer hauptaktiven Zeit in den 1970er und 1980er Jahren wenig nachvollziehbar ist und damit die Ausführungen in Kap. 3.1.1 in dieser Hinsicht relativiert. Dies zeigt jedoch nur einmal mehr, wie flexibel die Kategorien und Genrezuschreibungen sind.

### 3.1.5 Zur Auswahl der Ehrenträger innerhalb einer Band

Als George Clinton 1997 mit seinen Bands Parliament und Funkadelic in Form eines zusammengeschlossenen Musikerkollektivs in die Hall of Fame aufgenommen wurde, standen ungewöhnlich viele Musiker auf der Bühne – nicht die Frage nach Genrezugehörigkeit, sondern nach der getroffenen Auswahl von 16 aus den über 100 Bandmitgliedern zwingt sich auf. Während das Bandkollektiv in verschiedenen Formationen mit wechselndem Personal aktiv war, ist davon auszugehen, dass die Ausgewählten zum beständigen Kern gehörten – worauf allerdings nicht genauer eingegangen wurde. Bei der Nominierung einer Band werden gleichzeitig die nominierten Mitglieder durch das Komitee der Rock Hall Foundation festgelegt. Inwiefern die Bandmitglieder selbst dazu befragt werden oder nach welchen Kriterien (Dauer der aktiven Zeit, Anzahl und Erfolg der Alben, Stadium der Bandgeschichte) entschieden wird, bleibt unklar.

Betrachtet man die Biographien einiger aufgenommener Künstlergruppen, scheint die Hall of Fame unterschiedlich damit umzugehen, dass es innerhalb einer Band zu Konflikten und Änderungen der personellen Zusammensetzung kommen kann. Auch die langjährigen Mitglieder der Bands bzw. ihre Frontsänger thematisieren die Fluktuation unterschiedlich, wovon die Lob- und Dankesreden wie auch die Auftritte während der Zeremonien zeugen. So bedankte sich 2006 Frank Infante, der ehemalige Gitarrist von Blondie, bei der Hall of Fame dafür, dass man ihn und seine anderen beiden ehemaligen Kollegen nicht aus der Geschichte des Rock and Roll getilgt habe. Allerdings traten Blondie an dem Abend mit den aktuellen Bandmitgliedern auf, welche wiederum nicht offiziell gewürdigt wurden. Anders verlief es bei der Aufnahme von Yes 2017: Auch wenn nur zwei der insgesamt acht aufgenommenen Künstler zur aktuellen Formation gehörten, traten zumindest alle Anwesenden gemeinsam auf.

Wiederum anders verfuhr man bei der Nominierung der wechselnden Gitarristen und Schlagzeuger der Red Hot Chili Peppers 2012: Neben Sänger Anthony Kiedis und Bassisten Michael Balzary, die bis heute den Kern der Band bilden, wurden Schlagzeuger Jack Irons und der verstorbene Gitarrist Hillel Slovak als Gründungsmitglieder aufgenommen, ebenso Cliff Martinez als ehemaliger und Chad Smith als aktueller Schlagzeuger sowie die Gitarristen John Frusciante und Josh Klinghoffer. Während allerdings weder Dave Navarro noch Jack Sherman oder Arik Marshal, die jeweils für eine kurze Zeit die Lücke des verstorbenen Slovak bzw. die Abwesenheit von Frusciante füllten, von der Hall of Fame gewürdigt wurden – und ebenso wenig von den Bandkollegen in ihren Reden erwähnt wurden –, entschied man sich, den damals aktuellen Gitarristen Klinghoffer miteinzubeziehen. Obwohl Klinghoffer zum Zeitpunkt der Zeremonie gerade erst ein Studioalbum eingespielt hatte (*I'm with You*), nachdem er seine

Kollegen bei ihrer Konzerttournee begleitet hatte, war er doch ausschließlich an der jüngsten Bandgeschichte beteiligt. Ungeachtet dessen, dass er sich bei der Veröffentlichung des ersten Albums der Red Hot Chili Peppers 1984 gerade erst in seinem fünften Lebensjahr befand, wurde er 2012 mit 32 Jahren als jüngster Künstler in die Hall of Fame aufgenommen. Dass er bereits Ende 2019 inmitten der Arbeit an einem dritten gemeinsamen Album seinen Platz als Lead-Gitarrist der Band für den zurückgekehrten Frusciante wieder räumen musste, war bei der Nominierung für die Hall of Fame keineswegs absehbar – als umso willkürlicher und letztlich inkompatibel erweist sich das Prozedere der Institution im Umgang mit den Fluktuationen von Bandmitgliedern. Den Auftritt auf der Zeremonie 2012 bestritt Klinghoffer als alleiniger Gitarrist, während Smith von seinen Vorgängern Martinez und Irons unterstützt wurde.

Jack Irons wurde wiederum aus der Bandgeschichte von Pearl Jam getilgt. Auch wenn David Letterman in seiner Laudatio bei der Zeremonie 2017 ironisch bemerkte, dass die wechselnden Schlagzeuger eine ganze Reihe des Auditoriums füllen könnten, wurden weder Irons noch Matt Chamberlain oder David Abbruzzese mit Ruhm bedacht. Lediglich der erste (Dave Krusen) sowie der aktuelle Schlagzeuger (Matt Cameron) wurden ausgezeichnet, wobei sich Eddie Vedder in seiner Rede bei allen Schlagzeugern bedankte. Aus der Diskussion um die Selektion der Schlagzeuger bei Pearl Jam geht hervor, dass die Bandmitglieder keinen Einfluss auf die Nominierung hatten.<sup>26</sup> Damit bleibt auch hinsichtlich der Auswahl der Musiker einer Band die Selektion durch das Komitee der Foundation willkürlich und intransparent, aber nicht ohne Konsequenzen für die Historiographie. Denn langfristig dürften vor allem jene Musiker einer Band in Erinnerung bleiben, die durch die Rock Hall ausgezeichnet wurden.

### 3.1.6 Verwandtschaften und Einflüsse im Kontext der Reden

Für den Moment der Zeremonie gewinnen die Dankes- und Lobreden freilich eine große Bedeutung und gestalten sich zuweilen als hochemotionale Angelegenheit. Neben Gott, Familienangehörigen und Freunden bedanken sich die Ehrenträger auch bei anderen Künstlern, durch die sie beeinflusst wurden. Beispielsweise war Michael Balzary 2012 zu Tränen gerührt, als er George Clinton für seine Musik als Inspirationsquelle und psychologischen Zufluchtsort dankte, bevor er sich bei

---

<sup>26</sup> Zur Diskussion vgl. Daniel Kreps, „Pearl Jam Invite All Five Drummers to Rock Hall Induction Ceremony“, in: *Rolling Stone*, 11. März 2017, online: <https://www.rollingstone.com/music/news/pearl-jam-invite-all-five-drummers-to-rock-hall-induction-w471689> [17.1.2018].

seiner Mutter bedankte. Balzarys Rede endete mit einer Liebeserklärung an die Musik und ihre Geschichte: „I love music so much – and all the great rockers that have come before us. It means everything in the world to me to honor that tradition.“<sup>27</sup> Bereits vor der Zeremonie betonte Balzary in einem Interview backstage die Bedeutung des Festaktes: „I love the Hall of Fame. It’s cool [...] to celebrate our culture, you know.“<sup>28</sup> Jenseits der Emotionalität, die vor allem bei der Würdigung verstorbener Musiker aufkommt und an die nächststehenden Angehörigen adressiert ist, werden Aspekte von Familienzugehörigkeit (auch im metaphorischen Sinn als musikalische Verwandtschaften), die Hinterlassenschaft eines (musikalischen) Erbes und eine nicht genauer definierte Tradition thematisiert (s. o., Kap. 3.1.4). Letzteres kann sich schlicht auf das alljährliche Ritual der Einführungszeremonien beziehen, aber auch auf die Einflüsse einer älteren Generation auf eine jüngere. Nicht nur die geistige Haltung eint die Mitglieder der Hall of Fame, sondern auch das Weitergeben dieser Einstellung über die Generationen hinweg, wobei auf besondere Weise genetische Abstammung und musikalische Beeinflussung konvergieren. So wurden die Beatles 1988 durch Mick Jagger in die Hall of Fame eingeführt, wobei Sean und Julian Lennon den Preis für ihren Vater John entgegennahmen, die beide bereits 1986 für Elvis Presley die Laudatio hielten.

Der Preis für Presley wurde von Jack Soden (Elvis Presley Entertainment) und Radio-DJ George Kline empfangen, der als enger Freund und Biograph Presleys Erbe aufzählte und zum Schluss kam: „His accomplishments are so many, I’d be here for another hour if I read them off. [...] But I do want to point out that Elvis Presley sold one billion records, one billion records.“<sup>29</sup> Damit ist bei aller Emotionalität ein weiterer Aspekt angesprochen, der in den Reden eine Rolle spielt, nämlich nüchterne Verkaufszahlen der Musik und der Marktwert der Künstler. Die Zeremonien sind insofern Eigenwerbung für die Musiker ebenso wie für die Vertreter der Musikindustrie, der die Mitglieder der Foundation und des Komitees sowie der Expertenpool angehören.

Bei dieser ersten Zeremonie 1986 wurden neben Elvis Presley und Chuck Berry Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Fats Domino, James Brown, Ray Charles, Sam Cooke, die Everly Brothers und Little Richard aufgenommen, dessen Laudatorin Roberta Flack war. Neben Lob und Freude über das Unternehmen Hall of Fame sowie Anekdoten und Ehrerbietung bemerkte Flack – als Einzige – das Fehlen

---

<sup>27</sup> Rede ist abrufbar auf <https://www.rockhall.com/inductees/red-hot-chili-peppers> [17.1.2018].

<sup>28</sup> Interview ist abrufbar auf dem YouTube-Kanal der Rock Hall: [https://www.youtube.com/watch?v=Uy4sVbf\\_BbU](https://www.youtube.com/watch?v=Uy4sVbf_BbU) [17.1.2018].

<sup>29</sup> Rede ist online verfügbar: <https://www.rockhall.com/inductees/elvis-presley> [17.1.2018] oder <https://www.youtube.com/watch?v=NWYzvzWSGqc> [17.1.2018].

weiblicher Stars und hoffte nach einer kurzen Aufzählung (Tina Turner, Big Maybelle, LaVern Baker, Janis Joplin), dass „the year for women“ im kommenden Jahr folgen würde – doch lediglich Aretha Franklin sollte 1987 gewürdigt werden. (Baker und Turner folgten 1991, Letztere zunächst nicht als Solo-Künstlerin, sondern als Duo mit ihrem gewalttätigen Ex-Ehemann Ike Turner, Joplin wurde 1994 aufgenommen.) Im Allgemeinen ist die Dominanz männlicher Stars in der Hall of Fame bis heute nicht zu übersehen, und im Speziellen ist die Frage berechtigt, warum Flack nicht ebenso die Ehre erhalten hat und warum Tina Turner 30 Jahre warten musste, bis sie auch als Solo-Künstlerin aufgenommen wurde. Ihre männlichen Kollegen, die mit einer Karriere als Duo oder in einer Band begannen und sich solistisch weiterentwickelten, werden weitaus schneller und häufiger doppelt ausgezeichnet.<sup>30</sup> Davon abgesehen stimmte auch Flack in die Lobreden über die erste Generation der „heroes“ mit ein, die an diesem Abend gewürdigt wurden, weil sie „an important contribution to our musical culture and our history“ geleistet haben.<sup>31</sup> Wer und wer nicht zu dieser Musikgeschichte beigetragen hat, jenseits von männlich oder weiblich, wird immer wieder auch von anderen Rednern selbst thematisiert. Das Ungleichgewicht von männlichen und weiblichen Künstlern ist ein auffälliges Symptom der hegemonialen Struktur der Rock and Roll Hall of Fame, was in jüngerer Zeit nur langsam selbstreflexiv thematisiert wird.

Um wessen Kultur und Geschichte es sich tatsächlich handeln soll, wurde 2004 vom Mitbegründer der Hall of Fame bei seiner eigenen Aufnahme in die Institution durch die Auszeichnung mit dem „Ahmet Ertegun Award“ reflektiert. In sichtlich verbundener Freundschaft wurde Jann Wenner der Preis durch dessen Namensgeber und den Frontsänger der Rolling Stones verliehen (s. Abb. 8). In seiner Rede referierte Wenner, der für seine Leistung als Begründer und Redakteur der Musikzeitschrift *Rolling Stone* ausgezeichnet wurde, über seine eigene Biographie und die Bedeutung der Musik in seiner Jugend. Er bedankte sich bei seinen Idolen Elvis Presley, John Lennon, Mick Jagger und Bob Dylan, betonte, dass Letzterer „the voice of my America“ sei, und bezeichnete Ahmet Ertegun als „national treasure“, bevor er resümierte: „Rock and Roll has been giving us the truth about America. And we have the responsibility for doing something about it

---

**30** Dieses Ungleichgewicht hinsichtlich der Genderzugehörigkeit der Mitglieder der Rock and Roll Hall of Fame ließe sich zusammen mit einer Vielzahl von anderen Bereichen der populären Kultur bzw. der Historiographie von Musik intensiver diskutieren – das Ignorieren von Frauen in der Musikgeschichte wäre auch aus der Perspektive der Erinnerungskultur ein wichtiger Untersuchungsansatz für weitere Studien.

**31** Rede ist online verfügbar: <https://www.rockhall.com/inductees/little-richard> [17.1.2018] oder <https://www.youtube.com/watch?v=5huterQTIEM> [17.1.2018].

and having our voice heard and deciding where this country is going.“<sup>32</sup> Wenner sprach in seiner Rede häufiger im Plural und adressierte damit die „extended family of rock & roll“, die sich alljährlich versammelt um die „legends“ zu feiern, „who have enriched our times and given voice and understanding to our lives and our ideals“.<sup>33</sup> Ausgehend von seiner eigenen Biographie verstand er sich als Sprachrohr seiner Generation, appellierte an die versammelte Gemeinschaft und ging sogar noch einen Schritt weiter, indem er auf die Bedeutung des Rock and Roll für die gesamte Menschheit schloss:



**Abb. 8:** Jann Wenner, links, erhält 2004 den „Ahmet Ertegun Award“, sein Laudator Mick Jagger umarmt ihn sowie Ahmet Ertegun.

[...] rock & roll speaks all the languages of the earth. [...] it crosses boundaries of race and religion, politics and generations [...]. [It is] so uplifting, [it] celebrates the human spirit, [it] ennobles man, [and] has brought so much joy and hope and beauty to the lives of so many.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Rede ist online verfügbar: <https://www.rockhall.com/inductees/jann-s-wenner> [17.1.2018] oder <https://www.youtube.com/watch?v=eZdg0840dGM> [17.1.2018].

<sup>33</sup> Jann Wenner, „Vorwort“, in: Holly George-Warren (Hg.), *The Rock and Roll Hall of Fame. The First 25 Years. The Definitive Chronicle of Rock & Roll as Told by Its Legends*, New York: Harper Collins 2009, S. 7.

<sup>34</sup> Wenner, „Vorwort“, S. 7.

Abgesehen von dieser größtenwahnsinnig anmutenden Übertreibung wird durch die Rock and Roll Hall of Fame ein Geschichtsbewusstsein zu etablieren versucht, das sich auf die Anti-Kriegsbewegung der 1960er Jahre in den USA bezieht und das in den Biographien jener Generation verankert ist, die sich über die damals aktuelle populäre Musik identifizieren konnte. Mit der Möglichkeit der Selbstonominierung erhalten die Entscheidungsträger der Hall of Fame eine Autorität, die sie durch ihre eigene Auszeichnung selbst legitimieren. Gleichermaßen wird diese Autorität im Ritual der alljährlichen Festakte durch die Laudatoren und Ehrenträger bestätigt, die ihren Gastgeber auf die ein oder andere Weise ihren Dank aussprechen. Die anwesende Gemeinschaft wird in ihrem Gedenken an ihre Geschichte und ihre Kultur gelenkt und durch den Ursprungsmythos des Rock and Roll vereint. Überaus deutlich erkennbar ist hier, dass die Stabilität und identitätsstiftende Kraft des Erinnerungsortes von jenen etabliert werden, die selbst einen Raum an diesem Ort einnehmen. Dass sich die Initiatoren darüber hinaus selbst als erinnerungswürdige Protagonisten der Geschichte betrachten, zeigt den Selbstzweck dieser Institution.

### 3.2 Verortung: Website und Museum

Tatsächlich begehbar sind diese Räume in unterschiedlicher Form in den Ausstellungen des Museums. Virtuell zu besichtigen sind sie auf der Website der Rock Hall, auf der man sich durch die thematischen Bereiche und Ebenen des Museums durchklicken und den Raum der Hall of Fame über den Bildschirm quasi betreten kann (s. Abb. 9). Zum anderen sind dort alle Mitglieder der Ruhmeshalle individuell und systematisch nach Jahr und Kategorie der Würdigung mit Bild und Biographie vertreten.<sup>35</sup> Zusätzlich sind bei manchen Künstlern Videos der Laudatio und/oder der Dankesrede und/oder des Auftritts während des Festaktes abrufbar. Jüngere Einträge sind darüber hinaus mit einer empfohlenen Auswahl

---

<sup>35</sup> Diese Angaben beziehen sich auf die Website, wie sie in den Jahren 2016 bis 2018 online war. Seit 2019, wie bereits angemerkt, hat die Website ein neues Design, die Inhalte haben sich verändert und somit sind die vorangegangenen und im Folgenden angeführten Zitate nicht mehr auf den jeweiligen Seiten zu den einzelnen Akteuren zu finden, wenn auch die Links weiterhin abrufbar sind. So finden sich jetzt statt der hier zitierten Einträge anonymer Autoren die jeweiligen Auszüge aus dem Programmheft der Zeremonien. Wenn auch der Wortlaut darin ein anderer ist, bleibt der Tenor in etwa erhalten. Tendenziell allerdings fällt im neuen Design der museale Charakter der virtuellen Hall of Fame stärker ins Gewicht, da neben den Programmheften andere Ausstellungsstücke abgebildet werden und weniger audiovisuelle Angebote implementiert sind als vorher.

von Songs der aufgenommenen Künstler zum Hören auf dem Streaming-Portal Spotify verlinkt. An beiden Orten – sowohl im Internet als auch im Museum in Cleveland – wird das flüchtige Ereignis der Induction Ceremonies archiviert, d. h. das Resultat der Selektion wird festgehalten und erinnert wird an Momente der Musikgeschichte, die als relevant und identitätsstiftend für die Gemeinschaft der Anhänger des Rock and Roll gelten.



**Abb. 9:** Screenshot der Website der Rock and Roll Hall of Fame, Zugang zur virtuellen Tour mit Namensliste links im Hintergrund und Unterschriftenwand rechts.

### 3.2.1 Online Lexikon als virtuelles Archiv der Mitglieder

Die Einträge zu den einzelnen Künstlern auf der Website fungieren als referentielles Nachschlagewerk. Auch wenn auf Nennung der Autorennamen verzichtet wird, bürgt die Rock Hall als autoritative Instanz für die Verlässlichkeit der Angaben und verleiht den gegebenen Informationen Relevanz. Generell wird darauf eingegangen, wie und wo ein Solo-Künstler seinen ersten Vertrag mit einem Label unterzeichnete, wie und wo die einzelnen Bandmitglieder zueinander gefunden haben. Musikalische Einflüsse anderer Künstler werden zur Einordnung herangezogen. Der Werdegang wird skizziert, Höhe- und Tiefpunkte der Karriere werden erwähnt. Die Zusammenarbeit mit Schallplattenfirmen und Vertretern der Musikindustrie wird betont, und vor allem werden die Verkaufszahlen und Chartplatzierungen hervorgehoben. Blieben diese aus, wird auch das als Kriterium für Qualität ausgelegt, wie etwa bei den Ramones, die 2002 geehrt wurden: „They never had a Top Forty hit [...]. History, it seems, has finally caught up with

the Ramones.<sup>36</sup> Ebenso wird die Band Velvet Underground (aufgenommen 1996) als „ahead of its time“<sup>37</sup> bezeichnet. Zum einen scheint sich die Hall of Fame als Instanz verstehen zu wollen, die die Geschichte des Rock and Roll zurechtrückt, indem sie „the unsung heroes of the Rock and Roll Era“<sup>38</sup> würdigt, wie bei Gene Pitney 2002, oder die Verdienste derjenigen in Erinnerung ruft, die als „under-rated“<sup>39</sup> gelten, wie bei Bob Seger 2004. Zum anderen bestätigt sie die Legenden der Musikgeschichte durch die Aufnahme von beispielsweise Jim Morrison und Janis Joplin. Über die Doors, die 1993 geehrt wurden, liest man:

A cult of personality continues to surround Jim Morrison, their tempestuous lead singer. [...] Only six [sic] years passed from the Doors' formation in 1966 to Morrison's death in 1971. During that time, the group released six studio albums and left a smoldering trail of memorable and often controversial concert performances that cemented Morrison's legend.<sup>40</sup>

Trotz der Kürze der Karriere fällt der Eintrag außergewöhnlich ausführlich und lang aus. Im gleichen Jahr geboren wie Morrison, für die gleiche Generation bedeutsam, ein fast gleichermaßen kurzes und von Drogenproblemen gekennzeichnetes Leben hat Janis Joplin geführt, die zwei Jahre später in die Hall of Fame aufgenommen wurde:

Janis Joplin has passed into the realm of legend: an outwardly brash yet inwardly vulnerable and troubled personality who possessed one of the most passionate voices in rock history. It could be argued that her legacy has as much to do with her persona as her singing.<sup>41</sup>

Letzteres könnte ebenso für Morrison gelten, wobei genau genommen die Persona zum großen Teil erst durch die Stimme bzw. den Vortrag des Liedtextes konstituiert wird und dieser Aspekt auf viele andere Stars zutreffen würde.<sup>42</sup> Auffällig

---

36 Online: <https://www.rockhall.com/inductees/ramones> [17.1.2018].

37 Online: <https://www.rockhall.com/inductees/velvet-underground> [17.1.2018].

38 Online: <https://www.rockhall.com/inductees/gene-pitney> [17.1.2018].

39 Online: <https://www.rockhall.com/inductees/bob-seger> [17.1.2018].

40 Online: <https://www.rockhall.com/inductees/doors> [17.1.2018].

41 Online: <https://www.rockhall.com/inductees/janis-joplin> [17.1.2018].

42 Am Rande sei hier auf den Diskurs über Authentizität in der Rockmusik verwiesen, der auch bei diesen und anderen Einträgen sowie in den Reden während der Zeremonien präsent ist. Das Prädikat des Authentischen ist dabei freilich hinsichtlich der (nicht immer offensichtlich) konstruierten Persona zu verstehen und bezieht sich auf Normen und Vorstellungen innerhalb eines Genres, wie sie bspw. durch Institutionen wie die Rock and Roll Hall of Fame legitimiert werden. Es ist konstitutiv für das Genre der Rockmusik im Allgemeinen und wird gelegentlich als Abgrenzung zur (vermeintlich kommerzielleren und weniger authentischen) Popmusik genutzt. Es beinhaltet die Idee von Echtheit der Musik, die sowohl in der Ausführung als auch in der Kom-

ist, dass das Thema Drogensucht in vielen Einträgen behandelt wird, während auf musikalische Aspekte kaum näher und ausführlicher eingegangen wird. So erhält man zu Billie Holiday, die 2000 in der Kategorie „Early Influences“ ausgezeichnet wurde, mehr Details zu ihrem Drogenkonsum und der damit zusammenhängenden strafrechtlichen Verfolgung als zu ihren musikalischen Leistungen, die mit „her pearly voice, exquisite phrasing and tough-tender persona“<sup>43</sup> zusammengefasst werden.

In journalistischer Zuspitzung und zu Übertreibung neigender Verehrung werden die allseits bekannten Protagonisten der Geschichte des Rock and Roll beschrieben. Über die Beatles, die 1988 aufgenommen wurden, heißt es: „It’s no exaggeration to say that rock & roll as we know it today wouldn’t exist without the Beatles.“<sup>44</sup> Die langanhaltende Beeinflussung nachfolgender Künstler oder Stilrichtungen wird bei James Brown betont, der 1986 geehrt wurde, denn „what became known as soul music in the Sixties, funk music in the Seventies and rap music in the Eighties is directly attributable to James Brown“.<sup>45</sup> Über den Gründer des Sun Studios, der im gleichen Jahr in der Kategorie „Non-Performer“ ausgezeichnet wurde, liest man: „If Sam Phillips had discovered only Elvis Presley, he would have earned his rightful place in the Rock and Roll Hall of Fame.“<sup>46</sup> Als „one of the most important figures in the history of rock“ ist Phillips Verdienst mit „building and recording the rock and roll canon“ beschrieben.<sup>47</sup> Die Metapher des Bauens von etwas, das in der Zukunft standhalten wird – in diesem Fall der Kanon einer Musikrichtung –, wird durch die häufig verwendete Bezeichnung eines Künstlers als „architect“<sup>48</sup> ergänzt. Beispielsweise wird Little Richard so genannt, d. h. dem Künstler wird die planende und entwerfende Rolle des Ideengebers zugeteilt, dem Produzenten (Phillips) obliegt die ausführende Funktion, wobei Little Richard nicht bei Sun, sondern bei Specialty Records in den 1950er Jahren

---

position handgemacht ist und körperliche Anstrengung erfordert, und Treue gegenüber den eigenen künstlerischen Werten, die ungeachtet von Erfolg oder Misserfolg beibehalten werden. Das Authentische bezieht sich ebenso auf die Künstler selbst, die Bodenständigkeit trotz Erfolg sowie Nahbarkeit vermitteln, indem sie die Beziehung zu ihren Fans pflegen, sodass der Anschein erweckt wird, Privatperson und Musiker seien kongruent. Aus der Perspektive der Biographik wäre es in dieser Hinsicht lohnenswert, die Einträge zu den Künstlern noch genauer auf Basis gendertheoretischer Fragestellungen zu untersuchen.

<sup>43</sup> Online: <https://www.rockhall.com/inductees/billie-holiday> [17.1.2018].

<sup>44</sup> Online: <https://www.rockhall.com/inductees/beatles> [17.1.2018].

<sup>45</sup> Online: <https://www.rockhall.com/inductees/james-brown> [17.1.2018].

<sup>46</sup> Online: <https://www.rockhall.com/inductees/sam-phillips> [17.1.2018].

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Bspw. bei dem Eintrag zu Little Richard: <https://www.rockhall.com/inductees/little-richard> [17.1.2018].

unter Vertrag stand. In der Architektur-Metapher wird der Begriff des Kanons im Sinne eines Fundaments gebraucht, auf das die nachfolgenden Generationen bauen können. Die umfassenden Einträge zielen darauf ab, Zusammenhänge herzustellen und über die historiographische Praxis der Kanonisierung die Geschichte des Rock and Roll festzuschreiben. In ihrer Gesamtheit und Verfügbarkeit im Internet bilden sie das ab, was durch die Rock Hall als Kanon etabliert werden soll (zum Kanon s.u., Kap. 3.3.2), und lenken das Verständnis darüber, welche Rolle den einzelnen Künstlern in der Geschichte zugesprochen werden soll.

### 3.2.2 Konservieren und Darstellen von Geschichte im Museum

Wie die Website als virtuelles Museum dient auch das tatsächlich begehbare Museum in Cleveland dazu, Sinn zu stiften, Zusammenhänge zu bilden, Archiv und Informationsquelle zu sein. Dabei ist das von I. M. Pei entworfene Museumsgebäude (s. Abb. 10), dessen Grundstein 1993 gelegt und das 1995 eröffnet wurde, freilich älter als die Website, die hingegen ortsunabhängig besichtigt werden kann. Dass man sich für Cleveland als festen Ort der Ruhmeshalle entschieden hat, ist darauf zurückzuführen, dass Alan Freed als DJ des Radiosenders WJW Anfang der 1950er Jahre einer der Ersten war, der den schnelleren Rhythm and Blues in seinen Sendungen spielte und thematisierte.<sup>49</sup> Freed sei außerdem der Erste gewesen, der die neue Musikrichtung mit dem Begriff Rock and Roll bezeichnet habe – zudem habe er das erste Rock and Roll Konzert 1952 in Cleveland veranstaltet, bevor er 1954 zum New Yorker Radiosender WINS wechselte, dessen musikalische Programmgestaltung ausschließlich dem neuen Rock and Roll gewidmet war.<sup>50</sup> Ohne Zweifel spielte das Radio in der Verbreitung und Popularisierung des Rock and Roll und seiner Künstler eine wichtige Rolle. Nicht nur Freed, auch andere DJs hatten einen kaum überschätzbaren Einfluss auf den Erfolg der neuen Aufnahmen, indem sie auswählten, welche Künstler in ihrem Programm präsentiert wurden. Wer zur ersten Generation des Rock and Roll gehören sollte, war nicht zuletzt abhängig von der Auswahl der Radio-DJs. Die personelle und lokale Konzentration auf Freed und Cleveland im Kontext des

---

<sup>49</sup> Vgl. zu den Daten die Information auf der Website: <https://www.rockhall.com/visit/about-rock-hall> [17.1.2018] und zu Alan Freeds Rolle: <https://www.rockhall.com/roots-and-definition-rock-and-roll> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 17.1.2018].

<sup>50</sup> Zu Alan Freed und dem Begriff Rock and Roll vgl. Shuker, *Understanding Popular Music*, S. 124; vgl. ausführlicher dazu Talevski, *The Unofficial Encyclopedia*, S. 3–22; Adams, *Rock, n' Roll*, S. 3–7.

Museums dient allerdings in erster Linie der Rechtfertigung der Standortwahl für die Hall of Fame und erscheint in diesem Zusammenhang als eine forcierte (im Gegensatz zu einer historisch gewachsenen, singulären) Geburtsstätte des Rock and Roll.<sup>51</sup> Zu betonen ist, dass die Stadt Cleveland und ihre Einwohner eine massive Werbekampagne für den Standort initiierten und dass die Entscheidung zu einer nationalen Angelegenheit deklariert wurde, als die *USA Today* eine Umfrage startete, in welcher Stadt die zukünftige Hall of Fame gebaut werden sollte, wonach Cleveland die meisten Stimmen auf sich vereinen konnte.<sup>52</sup> Dass in erster Linie ökonomische, infrastrukturelle, touristische, politische sowie finanzielle Abwägungen und in zweiter Linie musikhistorische Gründe für die Entscheidung ausschlaggebend waren, braucht weder zu verwundern noch moniert zu werden.<sup>53</sup> Dass sich damit die Stadt Cleveland einen Platz in der (zumindest US-amerikanischen) Geschichte der Musik gesichert haben wird, darf vermutet werden.

Die Hall of Fame wird mit der Eröffnung des Museums an einen Ort gebunden und an eine individuelle Biographie geknüpft. Ähnlich verhält es sich mit dem Inhalt der Ausstellungen: Zum einen sind sie personenbezogen, zeigen Objekte

---

51 Dieser Eindruck einer Forcierung erhärtet sich bei der Lektüre von Deanna R. Adams, *Images of America: Cleveland's Rock and Roll Roots*, Charleston: Arcadia Publishing 2010, die die Bedeutung von Cleveland als Geburtsstadt des Rock and Roll darstellt anhand von Material zu Konzerten, Radiostationen, Bandgeschichten etc. Die Autorin beruft sich in der Einleitung auf Freed und das von ihm organisierte Rock and Roll Konzert; vgl. ebd., S. 9 f. Abgesehen von dem eher werbewirksamen Ansatz liefert Adams eine reichhaltige visuelle Materialsammlung von Fotografien und Plakaten bis in die 1980er Jahre hinein – und ebenso einen Überblick, wie das Image von Cleveland sowohl gewachsen als auch konstruiert wurde; zur Hall of Fame vgl. ebd. S. 127. Der Verlag Arcadia ist auf „local history in the United States“ spezialisiert und zielt darauf ab, „[to] celebrate and preserve the heritage of America's people and places“, so die Anzeige auf der letzten Seite des Buches. Ein quantitativ detailreicheres Bild von Clevelands Rolle in der Geschichte des Rock and Roll zeichnet Adams mit der bereits erwähnten Monographie *Rock ,n' Roll and the Cleveland Connection*, im Vorwort konstatiert sie unmissverständlich, dass ihr Buch eine Antwort auf die Frage geben sollte, warum die Hall of Fame in Cleveland gebaut wurde; vgl. ebd., S. xiv.

52 Vgl. Talevski, *The Unofficial Encyclopedia*, S. 25 f.; Adams, *Rock ,n' Roll*, S. 569–574.

53 Zu einer kurzen und kritischen Auseinandersetzung mit der offiziellen Entscheidung für Cleveland als werbewirksame und tourismusfördernde Maßnahme vgl. Brett D. Lashua, „Popular Music Heritage and Tourism“, in: Baker et al. (Hgg.), *The Routledge Companion to Popular Music and Heritage*, S. 157–160; dass ökonomische Faktoren ausschlaggebend für den Standort sein können, trifft auch auf andere Museen zu; vgl. David Buckley, [Art.] „Halls of Fame/Museum“, in: Shepherd und Laing (Hgg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 1, S. 29–31, hier S. 30. Von der Entscheidung für Cleveland bis zur Eröffnung des Museums verging fast eine ganze Dekade, zu den Schwierigkeiten bei der Planung vgl. Talevski, *The Unofficial Encyclopedia*, S. 26–32; Adams, *Rock ,n' Roll*, S. 574–584.



**Abb. 10:** Museum der Rock and Roll Hall of Fame in Cleveland.

aus dem Besitz eines Künstlers, präsentieren seine musikalischen Leistungen, befördern die personelle Verehrung im Starkult. Zum anderen fokussieren sie auf Orte oder lokale Szenen, die in der Geschichte bedeutsam wurden: sei es hinsichtlich der Ansiedlung eines Tonstudios, einer Schallplattenfirma oder eines Musikclubs (venue) und damit teilweise zusammenhängend der Genese einer neuen Stilrichtung an jenem Ort; sei es hinsichtlich eines Musikfestivals, das den Namen der Stadt/Region trägt; sei es hinsichtlich der Konzentration von Musikverlagen in einem Gebäude von Manhattan. Darüber hinaus wirkt sich auch auf die Ausstellungen der generationelle Aspekt, der von Wenner immer wieder betont wird, aus: „Those collections serve to remind us of the power of innocence, rebellion, and youth, as well as the value of maturity, growth, and perspective [of rock & roll].“<sup>54</sup>

---

54 Wenner, „Vorwort“, S. 7.

Temporäre Ausstellungen würdigen die alljährlich neu aufgenommenen Künstler und Musikschaaffenden in die Hall of Fame oder widmen sich bestimmten Themen, Ereignissen, Jubiläen etc. In der permanenten Ausstellung werden beispielsweise die anfängliche Entwicklung des Rock and Roll und die Ablehnungen gegenüber der Musik und den Künstlern nachgezeichnet („Don't Knock the Rock“), lokale Musikszene dargestellt („Cities and Sounds“) oder eine Auflistung bedeutender Songs und ihrer Geschichte veranschaulicht („Songs That Shaped Rock and Roll“).<sup>55</sup> Mag die Unterscheidung zwischen temporären und permanenten Ausstellungen auch eine Hierarchie in der Bedeutsamkeit der ausgestellten Objekte implizieren, so dürfte das Konzept schlicht kulturwirtschaftlicher Praxis folgen. Es gewährleistet Abwechslung und eine größere Bandbreite, konserviert aber gleichzeitig jene Objekte in der Dauerausstellung, die als konstitutiv für die Geschichte des Rock and Roll betrachtet werden sollen.

Die Kuratoren gingen dabei nicht linear vor, sondern intendierten, den Aspekt des Chaotischen abzubilden<sup>56</sup> – dies nicht zuletzt, um zu vermeiden, dass die der populären Kultur inhärente Dynamik durch eine Musealisierung ihrer Artefakte verloren ginge. Denn die Kritik im Vorfeld der Eröffnung des Museums äußerte sich zusammenfassend darin, dass „naysayers derided the attempt to historicize a living cultural expression, and purists considered it a premature institutionalization of a musical form that is based on the rejection of authority“.<sup>57</sup> Indem mit der Institutionalisierung der Hall of Fame eine ursprünglich rebellische Gegenkultur diszipliniert und damit ein alleingültiges Narrativ ideologisiert werde, würden hegemoniale Ansprüche von jenen Akteuren erhoben werden, die seinerzeit gegen ebendiese Strukturen antraten, so resümieren zwei frühe Beobachter, die außerdem den problematischen Umgang der Entscheidungsträger hinsichtlich der Frage nach Hautfarbe und Geschlecht thematisieren.<sup>58</sup> Generell

---

**55** Zu einer kritischen Rezension der Ausstellungen vgl. Susan Schmidt Horning, „The Architects of Rock and Roll“, in: *Technology and Culture* 52/3 (2011), S. 598–605; vgl. auch Ulrich Adelt, „Displaying the Guitar: The Rock and Roll Hall of Fame and the Museum of Pop Culture“, in: *Rock Music Studies* 4/3 (2017), S. 207–220.

**56** Vgl. Robert Santelli, „The Rock and Roll Hall of Fame. Myth, Memory, and History“, in: Karen Kelly und Evelyn McDonnell (Hgg.), *Stars Don't Stand Still in the Sky. Music and Myth*, New York: New York University Press 1999, S. 237–243. Santelli war Mitglied des Kuratoriums und beschreibt die im Museum agierende Narration als „chaotic“ und „unruly“ (ebd., S. 243), die nicht die Mythen weiter perpetuieren, sondern den Besucher zur Reflexion der Geschichte anregen solle.

**57** Schmidt Horning, „The Architects“, S. 598.

**58** Vgl. Larry Juchartz und Christy Rishot, „Rock Collection: History and Ideology at the Rock & Roll Hall of Fame“, in: *The Review of Education/Pedagogy/Cultural Studies* 19/2–3 (1997), S. 311–322; die angestrebte kulturwissenschaftliche Diskussion wird allerdings zuweilen vernachlässigt zugunsten von Unmutsäußerungen über die Ausstellungen des Museums, die den persönlichen

befürchten Kritiker, „that the tendency of museums to isolate and reify material goes against the dynamic, experiential, transient and often anti-establishment nature of popular music cultures“.<sup>59</sup> Freilich implizieren die Ausstellungen einen von außen gesteuerten Entscheidungsprozess darüber, was zur Geschichte der Musik gehört und was ausgeschlossen bleibt. Ein auf diese Weise selektiertes kulturelles Erbe („heritage“) zeige, „how the popular musical past is being constructed and represented“, erscheine zwar unvereinbar mit einem organisch gewachsenen Konzept von populärer Kultur, betone hingegen Aspekte von Besitz und Gegenwärtigkeit (mehr als bei den Begriffen Geschichte oder Tradition).<sup>60</sup> Überaus deutlich wird in der Kritik das Konstruierte der Geschichte und des Erinnerungsortes thematisiert.

Das Gebäude selbst steht am Ufer des Erie Sees und wird von Ertegun (als Initiator mit verständlicherweise sehr lobenden Worten) bezeichnet als „a triumph of architecture and art, a special structure, which brilliantly reflects the rock & roll spirit of freedom and energy, as well as the rich cultural beauty of music“.<sup>61</sup> Ohne hier näher darauf eingehen zu wollen, ob und inwiefern sich die Musik in der Architektur widerzuspiegeln vermag, ist die nähere Umgebung des Standortes von Interesse: Das Museum befindet sich nämlich in unmittelbarer Nähe zum Reservestützpunkt der US-amerikanischen Marine und einer Freiluftausstellung, die unter anderem ein U-Boot beinhaltet, was vom Besucher vor dem Eintritt in die Hall of Fame kaum ignoriert werden kann. Aufgrund dieses Nebeneinanders drängt sich bei manch einem Beobachter wie Robert Burgoyne der Eindruck auf, dass das Musikmuseum und das Militärmuseum zwar zwei ge-

---

Erwartungen der Autoren nicht entsprachen: Statt „an immersion in rebellious rock and roll noise and disorder“ erfuhren sie „a sanitized sampling of its memorabilia“; ebd. S. 318.

**59** Marion Leonard, „Constructing Histories through Material Culture: Popular Music, Museums and Collecting“, in: *Popular Music History* 2/2 (2007), S. 147–167, hier S. 147. Gerade am Museum der Hall of Fame übt Buckley Kritik aufgrund der „museumification“: „The contradiction inherent in objectifying and historicizing a cultural form that has traditionally signified vibrancy, youth ‚nowness‘ is not helped by the decision of an institution such as Cleveland’s Rock and Roll Hall of Fame to completely marginalize such contemporary genres as grunge, rap and techno in its choice of exhibits, thus laying itself even more open to charges of white, baby-boomer nostalgia.“ Buckley, [Art.] „Halls of Fame/Museum“, S. 29. Dieser Kritik kann nur teilweise zugestimmt werden, da mittlerweile auch Grunge und Rap Teil der Ausstellungen sind, vgl. auch oben, Kap. 3.1.4.

**60** Sara Cohen, [Art.] „Heritage“, in: Shepherd und Laing (Hgg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 1, S. 238–241, hier S. 241; vgl. Bennett, „Popular Music and the ‚Problem‘ of Heritage“; Andy Bennett und Susanne Janssen, „Popular Music, Cultural Memory, and Heritage“, in: *Popular Music and Society* 39/1 (2016), S. 1–7.

**61** Ertegun bei seiner Rede auf der Zeremonie 1996, nachdem im Jahr zuvor das Museum eröffnet wurde, zitiert nach George-Warren (Hg.), *The Rock and Roll Hall of Fame*, S. 113.

gensätzliche Konzepte der US-amerikanischen Geschichte kommunizierten, dass beide aber im nationalen Gedächtnis eng miteinander vernetzt seien:

Although both museums feature an ensemble of artefacts and monuments centred on appeals to memory, they present an initially startling contrast in their iconography and in their appeals to different imagined communities. [...] Despite their seeming opposition [...] these two sites are deeply linked in the US national imagery [...].<sup>62</sup>

Das werde besonders daran deutlich, dass gleich beim Eintritt in das Gebäude der Besucher durch die US-amerikanische Flagge begrüßt wird, die Bruce Springsteen auf seiner *Born in the USA Tour* 1984/85 als Requisite benutzt haben soll. Gemeinsam sei den beiden nebeneinanderliegenden Orten, dass sie ein technologisch-kulturelles Erbe präsentierten und von der Erinnerung an Verluste geprägt seien.<sup>63</sup> Letzterem wird einerseits durch das Museum entgegengewirkt, das die Geschichte festhält. Andererseits wird dieser Erinnerung durch das Konzept der Hall of Fame ein Rahmen gegeben, da die Zeremonien unter anderem darauf abzielen, verstorbener Künstler und Musikschaaffenden zu gedenken, an den Verlust und die Lücke zu erinnern, die sie hinterlassen haben. Burgoyne differenziert bei der Rock and Roll Hall of Fame das darin abgebildete „collective memory“ nach „vernacular, official, and commercial“,<sup>64</sup> wonach Ersteres ein persönliches, biographisch verankertes Erinnern in einer Gemeinschaft beinhalte, Zweiteres die von den Kuratoren dargestellte, idealisierte Lesart der Vergangenheit betreffe und Letzteres im Museumsshop verwirklicht werde, was wiederum an Ersteres anknüpfe. Denn im Shop kann sich der Besucher sozusagen sein Lieblingsstück der Geschichte nach Hause mitnehmen.

Auch wenn die Hall of Fame nicht offiziell von einer politischen Institution mitinitiiert wurde, erhielt sie im Vorfeld Unterstützung durch die Lokalpolitik und nach der Eröffnung des Museums ihre politische Sanktionierung durch den damaligen US-Präsidenten Bill Clinton: „Rock & roll is one of our nation’s greatest – and most enjoyed – cultural gifts to the world.“<sup>65</sup> Als Mitglied des Kuratoriums betonte Robert Santelli zunächst die Errungenschaft der offiziellen Institutiona-

---

<sup>62</sup> Robert Burgoyne, „From Contested to Consensual Memory. The Rock and Roll Hall of Fame and Museum“, in: Katherine Hodgkin und Susannah Radstone (Hgg.), *Memory, History, Nation. Contested Pasts*, New Brunswick und London: Transaction 2012 [2003], S. 208 – 220, hier S. 208.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 210 und S. 216.

<sup>64</sup> Ebd., S. 210, vgl. auch S. 211 und S. 219.

<sup>65</sup> Bill Clinton in einem Brief, den Jann Wenner bei der Zeremonie 1996 vorlas, nachdem im Jahr zuvor das Museum eröffnet worden war, vgl. die Aufnahme der Zeremonie und das Dokument in der Library & Archives: <http://catalog.rockhall.com/catalog/ARC-0099/ref13> [17.1.2018].

lisierung, lieferte Zahlen für den ökonomischen Erfolg und stellte dann den gesellschaftlichen Zweck des Museums als Bildungsinstanz dar: „[...] the goal [...] was not only to preserve this growing collection of artifacts, but to use them to tell the story of how and why popular music had such an effect on American culture [...]“.<sup>66</sup>

Unterstützt wird dieser Ansatz durch die Library & Archives, die sich um ein akademisches Fundament der Geschichte des Rock and Roll bemühen. In den Archiven der Rock Hall werden Dokumente, Aufnahmen, Fotografien etc. konserviert, in denen sich die Musikgeschichte materialisiert und worauf die jeweiligen Ausstellungen im Museum zurückgreifen können. Weniger öffentlich beachtet als das Museum oder die Zeremonien kommt den Archiven die konstitutive Aufgabe zu, in der Gegenwart darüber zu entscheiden, welches Material in der Vergangenheit bedeutsam war, um es für die Zukunft aufzubewahren. Auf dem Campus des Cuyahoga Community College gelegen und in Kooperation mit dem Center for Popular Music Studies der Case Western Reserve University dient die Institution als Recherchemöglichkeit für Interessierte und Wissenschaftler.<sup>67</sup>

### 3.3 Funktion: Zwischen Archivierung und Kanonisierung

Die Rock and Roll Hall of Fame wird als Erinnerungsort installiert, der ein selektiertes kulturell-musikalisches Erbe beherbergt. Das aus der Vergangenheit überlieferte Material und die Biographien der Protagonisten werden in der Gegenwart an einen Ort gebunden, womit ein Besitzanspruch einer Gemeinschaft auf dieses Erbe einhergeht.<sup>68</sup> Die Rock and Roll Hall of Fame verzichtet zwar auf

---

<sup>66</sup> Vgl. Robert Santelli, „The Rock and Roll Hall of Fame and Museum“, in: *Popular Music and Society* 21/1 (1997), S. 97–99, hier S. 97; Programme wie „Hall of Fame Series“, „Legends Series“, „American Music Masters Series“ sind darauf ausgelegt, das Bildungsmandat zu unterstützen.

<sup>67</sup> Vgl. die Information auf der Website der Library & Archives: <http://library.rockhall.com/c.php?g=87190&p=561780> [17.1.2018]. Auch diese Website erfuhr 2019 einen Relaunch, daher sind unter diesem Link teilweise abweichende Angaben zu finden.

<sup>68</sup> Gegenwartsbezogenheit und Ortsgebundenheit werden als Merkmale von populär-kulturellem Erbe betrachtet, vgl. die Spezialausgabe zu populärer Musik des *International Journal of Heritage Studies* 20/3 (2014), darin vor allem Amanda Brandellero und Susanne Janssen, „Popular Music as Cultural Heritage: Scoping out the Field of Practice“, S. 224–240; und Les Roberts und Sara Cohen, „Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework“, S. 241–261. Die Wichtigkeit der Frage nach dem Besitz äußert sich darin, dass in der letztgenannten Spezialausgabe wie auch in jener der Zeitschrift *Popular Music and Society* 39/1 (2016), hg. von Andy Bennett und Susanne Janssen, sowie im Sammelband von Cohen et al. (Hgg.), *Sites of Popular Music Heritage*, hauptsächlich Fallstudien zu lokalen Musikszenen und -kulturen ent-

eine nationale Festlegung in ihrer Bezeichnung, doch wird – wie Santelli konstatiert (s.o.) – die Musik als Teil der US-amerikanischen Kultur kontextualisiert, ungeachtet der Herkunft mancher Künstler aus Großbritannien, Kanada, Australien, Irland, Jamaika, Schweden oder Deutschland. Nicht nur hinsichtlich der nationalen Identität erhebt die Rock Hall damit Anspruch auf Alleingültigkeit, sondern reklamiert auch bei der Zuschreibung zu einem Genre die Definitionshoheit. Im Gegensatz zur Canadian Music Hall of Fame zählt nicht die Herkunft, sondern der Erfolg der einzelnen Künstler in den USA (bzw. weltweit), und im Gegensatz zur Country Music Hall of Fame ist die stilistisch-musikalische Einordnung abgesehen von einer Verankerung in der populären Musik sekundär – mit beiden gibt es personelle Überschneidungen.<sup>69</sup>

### 3.3.1 Vom Erbe zum Archiv

Die Zugehörigkeiten zu Nationalität, Kultur und Genre lassen sich beim Erinnerungsort Rock and Roll Hall of Fame nicht endgültig, zumindest nicht ausschließlich bestimmen. An diesem Ort versammeln sich unterschiedliche Einflüsse populärer Musik. Zwar wird auf der Website der Sammelbegriff der „British Invasion“ gebraucht, um den Erfolg britischer Bands wie den Beatles und den Rolling Stones etc. auf dem US-amerikanischen Markt in den 1960er Jahren zusammenzufassen, doch im Gegensatz zur Bedeutung des Wortes, wird diese Welle nicht als Bedrohung ausgeschlossen, sondern als Einfluss integriert. Die Hall of Fame funktioniert in dieser Hinsicht wie ein Archiv, das Bedeutsames in Bezug auf Entstehung und Entwicklung des Rock and Roll sammelt und konserviert. Wie ein kulturelles Erbe, das „the values, tastes and identities of the people involved in its production“<sup>70</sup> inkorporiert, unterliegt dieses Archiv einem selektiven Prozess, der intransparent bleibt und vor allem auf die persönlichen Entscheidungen der In-

---

halten sind. Aus der Untersuchung von Orten und Räumen, an bzw. in denen Musik praktiziert wird, scheinen sich die sogenannten Heritage Studies entwickelt zu haben – ein früherer Sammelband mit Fallstudien zu einzelnen lokalen, popmusikalischen Gemeinschaften legt davon Zeugnis ab, vgl. Sheila Whiteley, Andy Bennett und Stan Hawkins (Hgg.), *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot: Ashgate 2005.

<sup>69</sup> Zur Rolle anderer Institutionen der Musikindustrie, wie die Country Music Hall of Fame oder die Country Music Association, vgl. Saskia Jaszoltowski, „Yo! Americanas – Yee Haw! Raps. Hip Hop, Country, and the Regulation of Identities“, in: Knut Holtsträter und Sascha Pöhlmann (Hgg.), *Americana*, Münster und New York: Waxmann 2022, im Druck. Darin wird argumentiert, inwiefern die Funktion dieser Institutionen als gate keeper politische Agenden verfolgt und diskriminierende Narrative perpetuiert.

<sup>70</sup> So Brandellero und Janssen, „Popular Music as Cultural Heritage“, S. 225.

itiatoren zurückzuführen ist. Die Abhängigkeit von performativen Akten und die Notwendigkeit einer lokalisierbaren Materialisierung des Erbes<sup>71</sup> zeigen sich bei der Hall of Fame zum einen durch die alljährlichen Zeremonien und zum anderen durch den Bau des Museums an einem mit Bedeutung aufgeladenen Ort, an dem – neben der Website – Namen, Artefakte, Kontexte, Geschichten etc. konserviert werden. Wenn ein als Archiv verstandenes Erbe den Zweck verfolgt, die Bausteine einer kollektiven Identität für zukünftige Generationen bereitzustellen,<sup>72</sup> manifestiert sich am metaphorischen Erinnerungsort der Ruhmeshalle wie auch am tatsächlichen Erinnerungsort des Museums das Vergangene in der Gegenwart, um für die Zukunft erhalten zu bleiben.

Während im Museum aufgrund seiner limitierten Ausstellungsfläche ausgewählt werden muss, was öffentlich präsentiert und was nicht öffentlich zugänglich archiviert wird, handelt es sich bei der Ruhmeshalle um ein potentiell grenzenloses Archiv. Jedes Jahr werden neue Mitglieder in die Hall of Fame aufgenommen, ohne dass die vorherigen ihren Platz räumen müssen. Mit der Anzahl von mehr als 300 Mitgliedern aus den ersten drei Dekaden allein läuft das Unternehmen einerseits Gefahr, sich der Beliebigkeit preiszugeben. Andererseits spiegelt sich in dieser Quantität die Massenhaftigkeit populärer Musik. Außerdem zeigt sich darin das Vorhaben, zunächst ein möglichst umfassendes Archiv aufzubauen, das eine vielfältige Vergangenheit konserviert, die als Wegbereiter für zukünftige Entwicklungen fungieren kann. Im Lauf der Zeit werden sich innerhalb des Archivs der metaphorischen Halle Hierarchien herauskristallisieren, die in den Ausstellungen des Museums bereits erkennbar sind. Auch auf den Zeremonien lässt sich eine Tendenz zur Hierarchisierung feststellen. Es wird nicht allen Protagonisten gleichermaßen gedacht und nicht jedem verstorbenen Künstler wird solch ein Tribut gezollt, wie es bei Chuck Berry während des Festaktes 2017 der Fall war.

Am deutlichsten wird der Erinnerungsort Hall of Fame als Archiv mit der 2012 eröffneten Institution der Library & Archives installiert. Doch ist dieser Ort weniger öffentlichkeitswirksam, agiert eher im Hintergrund, und die Partizipation beschränkt sich auf ein spezieller interessiertes Publikum. Ihre Funktion trägt die Institution bereits in ihrem Namen – sie sammelt Geschichte in materialisierter Form. Sie verfüge über „the most comprehensive repository of materials relating to

---

71 Neben Gegenwartsbezogenheit und Ortsgebundenheit sind das zwei weitere Kriterien des populär-kulturellen Erbes; vgl. Roberts und Cohen, „Unauthorising Popular Music Heritage“, S. 252 und S. 258.

72 Vgl. Les Roberts, „Talkin bout My Generation: Popular Music and the Culture of Heritage“, in: *International Journal of Heritage Studies* 20/3 (2014), S. 262–280, hier S. 275.

the history of rock and roll. Our mission is to collect, preserve, and provide access to these resources“,<sup>73</sup> so heißt es in einem kurzen Statement. Im Archiv wird beispielsweise der Flüchtigkeit der Zeremonien entgegengewirkt, indem sie audiovisuell konserviert werden. Außerdem werden dort Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Rock and Roll Hall of Fame samt der lokalen Musikgeschichte Clevelands aufbewahrt. Die Sammlungen von zunächst gleichwertigem Material dienen als Basis und Fundament für eine Sinnstiftung, die potentiell in den Ausstellungen des Museums verwirklicht oder in Publikationen veröffentlicht werden kann.

### 3.3.2 Vom Erbe zum Kanon

Während Andy Bennett ein kulturelles Erbe mit „canonical representations of custom, tradition and place“ in Verbindung bringt, räumt er für den Bereich der populären Musik ein, dass diese im Gegensatz zum Begriff einer lokalen und generationenübergreifenden Tradition translokal innerhalb einer Generation bezogen agiere.<sup>74</sup> Populäre Musik stelle somit eine „antithesis“<sup>75</sup> zum traditionellen Konzept eines kulturellen Erbes dar und etabliere vielmehr „generational identification and collective generational memory“.<sup>76</sup> Als Beispiel beruft sich Bennett auf den Bereich der Rockmusik der 1960er Jahre, der die Generation der sogenannten Baby Boomer eint.<sup>77</sup> Die mittlerweile erwachsene und wirtschaftlich einflussreiche Generation sei mitunter aus persönlichem Interesse maßgeblich daran beteiligt, Rockmusik als kulturelles Erbe zu etablieren und damit eine Kanonisierung in Gang zu setzen, was sich in der Rock and Roll Hall of Fame als prestigeesichernder Institution abbilde.<sup>78</sup> Ungeachtet der Warnung Bennetts vor einer voreiligen Zuschreibung des Labels „heritage“ ist dieses spätestens mit dem Erscheinen des *Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*<sup>79</sup>

---

73 Das Statement ist zu finden auf der Website: <http://library.rockhall.com/home/about> [17.1. 2018]. Nach dem Relaunch der Website wird man bei diesem Link zur Website der Rock Hall weitergeleitet, wo sich das Zitat mit einem leicht veränderten Wortlaut wiederfindet.

74 Bennett, „Popular Music and the ‚Problem‘“, S. 18.

75 Ebd.

76 Bennett und Janssen, „Popular Music“, S. 1.

77 Vgl. Bennett, „Popular Music and the ‚Problem‘“, S. 20 f.

78 Ebd., S. 22.

79 Vgl. Baker et al. (Hgg.), *The Routledge Companion to Popular Music and Heritage*, worin auch die Rock and Roll Hall of Fame öfters als „heritage“ bezeichnet und thematisiert wird, insbesondere in dem bereits zitierten Aufsatz von Nowak und Baker, „Popular Music Halls of Fame“, S. 283 – 293.

auch in der populären Musik diskursfähig geworden. Seine Kritik an der Rock and Roll Hall of Fame und ihrem Versuch der Kanonisierung von Musikgeschichte ist plausibel, es bedarf aber einer Erweiterung seiner Perspektive. Denn neben dem Aspekt einer generationsinternen Bindung zielen die Kanonisierungstendenzen der Hall of Fame darauf ab, normierend auf eine jüngere Generation durch die ältere einzuwirken bzw. im Sinne einer Tradition die Musik einer älteren Generation zu konservieren und an eine zukünftige weiterzugeben (zur Tradition s. o., Kap. 3.1.4. und 3.1.6). Des Weiteren ist Translokalisierung aufgrund des global agierenden Musikmarkts und der neuen Medien unbestritten ein dominanter Faktor, dem aber die Bündelung des Erbes in der Ruhmeshalle entgegengewirkt und der durch das Bedürfnis nach lokaler Verortung ausgeglichen wird, indem der Standort der Rock and Roll Hall of Fame mit der Stadtgeschichte Clevelands verbunden ist.

Neben einem ökonomischen Zweck erfülle die Hall of Fame hauptsächlich die Funktion „to canonize pop’s heritage“,<sup>80</sup> was mit einer Musealisierung einhergehe:

„Museumification,‘ apart from carrying with it complicating notions of ossification, brings a kind of respectability to a cultural form long associated with the candor of youthful abandon, and plays a part in the canonization of an art form that, apologists have maintained, elides such high/low cultural constructs.“<sup>81</sup>

Es stellt sich die Frage, ob die Musealisierung die Formierung eines Kanons überhaupt erst bewirkt oder ob Ersteres vielmehr die Auswirkungen von Letzterem darstellt. Am Beispiel der Rock Hall ist beides miteinander verwoben und erscheint als Mittel zum Zweck, dem ausgewählten Inhalt – sei es im Museum oder in der Ruhmeshalle – Bedeutung zu verleihen.

Marion Leonard differenziert drei grundlegende Arten der Darstellung von Geschichte populärer Musik im Museum: „canonic representations, contextualization as art and the presentation of popular music [...] as social or local history“.<sup>82</sup> In den Ausstellungen der Rock Hall sind jedoch entgegen Leonards Ansicht alle drei Modi in der Konzeption zu erkennen, wobei im Grunde mit jedem Modus das Ziel einer Kanonisierung verfolgt wird. Der damit einhergehende selektive Prozess basiert in unterschiedlichem Ausmaß auf hierarchischen und

---

**80** Buckley, [Art.] „Halls of Fame/Museum“, S. 30.

**81** Ebd., S. 29.

**82** Leonard, „Constructing Histories through Material Culture“, S. 153 f.; Leonard subsumiert die Ausstellungen der Rock and Roll Hall of Fame unter die erste Art der „canonic representations“.

ideologischen Prinzipien, worauf die Kritik am Kanon abzielt.<sup>83</sup> Eigenschaften wie „value, exemplification, authority, and a sense of temporal continuity (timelessness)“<sup>84</sup> sowie das Stiften von Identität, das Beruhen auf einem Konsens und das Bedürfnis nach Erneuerung<sup>85</sup> sind Kriterien, die im Kanonisierungsprozess durch die Rock and Roll Hall of Fame eine Rolle spielen und in der sprachlichen sowie der audiovisuellen Kontextualisierung deutlich zu erkennen sind, sei es auf der Website, im Museum oder während der Zeremonien.

Insbesondere im alljährlichen Auswahlprozedere neuer Mitglieder für die Ruhmeshalle spiegelt sich der Umstand wider, dass die Kanonisierung das Ergebnis eines Entscheidungsprozesses zwischen Experten, Rezipienten und Wirtschaftskräften darstellt.<sup>86</sup> Dass der Kern eines Kanons invariabel sei und nur die Ränder flexibel seien,<sup>87</sup> zeigt sich bei der Hall of Fame verstärkt darin, dass sie lediglich an einer Seite offen bleibt, da sich die Zahl ihrer Mitglieder ausschließlich vergrößert, was allerdings nicht von Flexibilität zeugt, sondern schlicht Wachstum bedeutet. Dass ein Kanon normierend wirkt, konsensfähig ist und eine Überfülle reduziert,<sup>88</sup> trifft also hier zu, wenn auch Letzteres nur bedingt. Gerade der Aspekt der Reduktion einer Masse auf eine überschaubare Menge an bedeutsamen Objekten ist bei der Rock Hall weniger stark ausgeprägt, da die Selektion immer noch eine große musikalische und quantitative Breite beinhaltet. Darüber hinaus steht die Art und Weise des Auswahlprozesses, bei dem eine bestimmte Generation jene Künstler selektiert, mit denen sie selbst aufgewachsen ist, in Konflikt mit dem Kriterium, dass für die Formierung eines Kanons nicht das

---

**83** Vgl. Anne Danielsen, „Aesthetic Value, Cultural Significance, and Canon Formation in Popular Music“, in: Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann (Hgg.), *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 17–37, insb. S. 20.

**84** Shuker, *Understanding Popular Music*, S. 132, bezieht sich speziell auf Rockmusik.

**85** Vgl. Simon Obert, „500 Songs, eine Halle und die Macht des Namens. Zur Kanonisierung populärer Musik“, in: Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann (Hgg.), *Der Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: Edition Text + Kritik 2013, S. 649–674, insbesondere S. 649 und S. 654.

**86** Vgl. Ralph von Appen, André Doehring und Helmut Rösing, „Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildung in der populären Musik“, in: Dietrich Helms und Thomas Phleps (Hgg.), *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 25–50, hier S. 27.

**87** Vgl. ebd., S. 27.

**88** Vgl. Michael Custodis, „Tadel verpflichtet. Indizierung von Musik und ihre Wirkung“, in: Helms und Phleps (Hgg.), *No Time for Losers*, S. 161–172, hier S. 163 f.: „Kanonisierungen sind ihrer Struktur nach normierende Bündelungen von ausgewählten Eigenschaften, Handlungsweisen oder Wissensgegenständen, um die Überfülle von verfügbaren Alternativen zu begrenzen und der Produktion neuer Inhalte als konsensfähiger Maßstab zu dienen.“

zeitgenössische Publikum, sondern erst die nachkommende Generation verantwortlich sei.<sup>89</sup>

### 3.3.3 Historiographie durch Archiv und Kanon

Als metaphorischer Erinnerungsort kann die Hall of Fame mit einer „canonical list“<sup>90</sup> verglichen werden. Sie präsentiert einen potentiellen Kanon im Sinne möglicher „Konzepte der Aufbewahrung“<sup>91</sup> und fungiert damit gleichermaßen als Archiv, auf dem eine Historiographie aufbauen kann. Die Auswahl der ausgestellten Objekte, Kontexte und Protagonisten im Museum zielt hingegen deutlicher darauf ab, Geschichte mithilfe eines kanonisierten Programms darzustellen. Die Auflistung der Mitglieder der Ruhmeshalle ähnelt zwar jenen von Musikmagazinen angefertigten Ranglisten der besten Alben, der besten Songs etc., doch unterscheidet sie sich gerade in ihrer zunächst nicht-hierarchisch strukturierten Darstellung, wobei sich ein solches hierarchisches Gefälle im Laufe der Zeit durchaus herausbilden kann (s. o., Kap. 3.3.1). Der Vergleich wirft vor allem die Fragen auf, inwiefern von einer Repräsentation, Legitimation oder Konstruktion eines Kanons gesprochen werden kann, was unter einem „Repertoire-Kanon“<sup>92</sup> zu verstehen sein könnte und wie sich Liste, Repertoire und Kanon voneinander unterscheiden.<sup>93</sup> Darüber hinaus wird das Verhältnis von Historiographie und Kanonisierung im akademischen Diskurs unterschiedlich bewertet: Während zum einen festgestellt wird, dass die Geschichtsschreibung der populären Musik vor allem durch die Listen des Rock- und Pop-Kanons betrieben werde<sup>94</sup> und dass Kanonisierung eine Form der Historiographie durch Selektion sei,<sup>95</sup> wird an anderer Stelle eingefordert, dass Geschichtsschreibung als Korrektiv der Kanoni-

---

**89** Vgl. Carys Wyn Jones, *The Rock Canon. Canonical Values in the Reception of Rock Albums*, Aldershot: Ashgate 2008, S. 9.

**90** Leonard, „Constructing Histories“, S. 154.

**91** Dietmar Elflein, „Immer die gleichen Klassiker! Heavy Metal und der Traditionsstrom“, in: Helms und Phleps (Hgg.), *No Time for Losers*, S. 127–144, hier S. 127.

**92** Appen et al., „Pop“, S. 45; die Autoren verwenden die Begriffe Liste, Kanon und Repertoire nahezu synonym.

**93** Vgl. Obert, „500 Songs“, S. 663, der eine Differenzierung der Begriffe präsentiert. Zur Unterscheidung von Kanon und Liste vgl. Wyn Jones, *The Rock Canon*, S. 93–98.

**94** Vgl. Motti Regev, „Introduction“, in: *Popular Music* 25/1 (2006), S. 1 f., hier S. 1.

**95** Vgl. Antti-Ville Kärja, „A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation“, in: *Popular Music* 25/1 (2006), S. 3–19, hier S. 4 f.

sierungstendenzen wirken müsse.<sup>96</sup> Sinnvoll erscheint, dass eine Historiographie der populären Musik mehr leisten sollte, als Listen zu produzieren, dass aber diese breitenwirksame Praxis ebenso wenig ignoriert werden darf, auch weil sie dem akademischen Diskurs eine Struktur verleiht.<sup>97</sup> Statt die auf unterschiedlichen wissenschaftlichen und öffentlichen Ebenen wirkenden historiographischen Praktiken gegeneinander auszuspielen oder die eine gegen die andere auf bzw. abzuwerten, ist eine Herangehensweise erkenntnisreicher, die die Interaktion und gegenseitige Beeinflussung von Kanonisierung, Archivierung, Ranglistenstellung, Musealisierung etc. reflektiert.

Demnach kann die Rock and Roll Hall of Fame als „ideeller Raum“ bezeichnet werden, der „zugleich retrospektive Inventur und prospektive Investition in anhaltende Bedeutsamkeit“ darstelle.<sup>98</sup> Durch sie wird eine bestimmte Perspektive auf die Entwicklung populärer Musik in der Vergangenheit archiviert und ein darauf basierender Kanon von Protagonisten der Musikgeschichte für die gegenwärtige und zukünftige Sinnstiftung vorbereitet. Jene Akteure, die selektieren, was im Kanon oder im Archiv konserviert wird, schreiben die Geschichte des Rock and Roll. Sie entscheiden über das Material, auf das eine Historiographie aufbauen kann, und binden es an den Ort der Rock and Roll Hall of Fame (Ruhmeshalle, Museum, Bibliothek) in Cleveland. Dort wird die Geschichte für eine breite Öffentlichkeit ebenso erfahrbar, wie beim alljährlichen Ritual eine individuelle und kollektiv geteilte Vergangenheit in der Gegenwart erlebbar gemacht wird.

### 3.3.4 Erinnerung

Konsens hinsichtlich der ausgewählten Künstler und dargestellten Kontexte sowie Partizipation am Gedenken an die Geschichte werden durch die emotionale Wirkung der Musik auf den individuellen Rezipienten befördert, der an seine eigene Biographie erinnert wird und diese Erinnerung in der Gemeinschaft teilen

---

<sup>96</sup> Vgl. Martin Pfeleiderer, „Making History. Tendenzen, Fragestellungen und Methoden der Geschichtsschreibung populärer Musik“, in: ders. (Hg.), *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung – Archiv – Internet*, Köln et al.: Böhlau 2011, S. 25–36, hier S. 30.

<sup>97</sup> Vgl. Wyn Jones, *The Rock Canon*, S. 140; nach einem Vergleich zwischen klassischer und populärer Musik und einer Untersuchung des Kanons von Alben in der Rockmusik resümiert sie bei aller Kritik: „canons are still necessary in our culture, since an alternative structure that does not exclude any works or identities is hardly a structure, and a field without categories is simply a mess.“

<sup>98</sup> Obert, „500 Songs“, S. 670 und S. 674.

kann. Die Musik verbindet das Individuum mit seiner Vergangenheit und mit einem Kollektiv, in dem eine ähnliche Wertschätzung für die Musik existiert. Dieses kollektive Erinnern wird während der Zeremonien durch die persönliche Perspektive der Redner gelenkt und im Museum auf eine verbindliche und beständige Grundlage gestellt, die weiterhin auch Raum für individuelles Erinnern lässt. Populäre Songs sind besonders dafür geeignet, autobiographische und kollektive Erinnerung zu vermischen: „defining songs can facilitate both autobiographical and collective memories“.<sup>99</sup>

Wie persönliche Gefühle in ein kollektives Erinnern integriert werden, wie dabei an eine Gemeinschaft appelliert und gleichzeitig eine normierende Perspektive auf die US-amerikanische Kultur kommuniziert werden kann, zeigt beispielsweise die Rede von Jann Wenner während der Zeremonie 2004 (s.o., Kap. 3.1.6). Seine individuelle Identität, die unter anderem durch die Bedeutung der Musik in seinem Leben geprägt wurde, wie er betont, geht in eine kollektive Identität über, die er auf seine Generation bezieht und sich dabei gewiss sein kann, dass diese von vielen der Anwesenden geteilt wird. Über das institutionalisierte Zelebrieren von Vergangenheit in Form der Festakte beeinflusst die erste Generation, für die Rock and Roll identitätsbildend war, die nachkommenden Generationen, wodurch ein generationenübergreifendes Gemeinschaftsgefühl entsteht.

Zwischen kollektiver und persönlicher Erinnerung vermittelt die Hall of Fame eine gemeinschaftlich geteilte Vergangenheit, die auf bestimmte Fixpunkte fokussiert, welche in individuellen Umgebungen angesiedelt sind. Dadurch wird eine Musikgeschichte geschrieben, die sich auf eine Kultur bezieht, welche konstitutiv für die individuellen Biographien war und gleichzeitig eine kollektive Gemeinschaft herausbilden soll. Auf der einen Seite wird mit dem Konzept der Hall of Fame eine an den Biographien der Künstler und Musikschaffenden orientierte Geschichtsschreibung betrieben, auf der anderen handelt es sich eher um eine archivierende Ansammlung individueller Protagonisten. Dadurch wird eine

---

<sup>99</sup> Kenny Forbes, „You Had to Be There“. Memories of the Glasgow Apollo Audience“, in: Cohen et al. (Hgg.), *Sites of Popular Music Heritage*, S. 143; vgl. auch Lauren Istvandy, *The Lifetime Soundtrack. Music and Autobiographical Memory*, Bristol: Equinox 2019, S. 2 f.; auch Nils Grosch bemerkt, dass durch Popmusik ein individuelles Erinnern an die eigene Biographie ausgelöst werde und dass die identitätsstiftende Funktion vor allem in individuellen Codierungen verankert sei, weniger in kollektiven; vgl. Nils Grosch, „Populäre Musik als kulturelles Gedächtnis und als Archiv: Zu den Chancen eines Paradoxon“, in: Pfeleiderer (Hg.), *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis*, S. 83–94, hier S. 87 f.; vgl. auch ebd., S. 83: „Populäre Kultur ist genau das, was im Hinblick auf Identitätskonstruktion errichtete Erinnerungskulturen ausschließen wollen.“ Bei der Rock and Roll Hall of Fame allerdings wird dieser Ausschluss überwunden.

gewisse Flexibilität der kollektiven Identität gewährleistet, die ohnehin notwendig erscheint, bedenkt man, dass sich die Gruppe der Ehrenträger, d.h. der identitätsstiftende Inhalt, jedes Jahr vergrößert. Bestätigt, konsolidiert und adaptiert wird diese Identität der Gemeinschaft durch das alljährliche Ritual der Aufnahmezeremonien. Aufgrund der Anwesenheit und Partizipation der Künstler und des Publikums erhalten die Festakte eine besondere Präsenz, die in der Einzigartigkeit und Flüchtigkeit des Moments liegt und somit den Erinnerungsort als Ort der gemeinsamen Erfahrung prägt. Die gemeinschaftsstärkende oder identitätsbildende Kraft des Erinnerungsortes wird durch die Zeremonien beständig an einen Ursprung des Rock and Roll gebunden und an das, was mit geistiger Haltung zu umreißen versucht wurde (s.o., Kap. 3.1.4). Darin liegt der Konsens der Anwesenden, der bei aller Diversität der Musik, die in der metaphorischen Halle erklingen würde, wenn jede aufgenommene Formation einen ihrer Hits spielte, standhält. Der Erinnerungsort konstituiert sich dadurch, dass sich die Gemeinschaft an eine Vergangenheit erinnert, ihre Geschichte (re-)konstruiert und dabei an ihrem Ursprungsmythos festhält.

### 3.3.5 Mythos

Zur Stabilisierung eines Erinnerungsortes wie der Hall of Fame, die ihren Inhalt jedes Jahr erweitert und damit verändert, ist ein Konsens grundlegend notwendig. Dieser besteht zunächst darin, den Ursprung des Inhalts, d.h. die ‚Geburt‘ des Rock and Roll, als eine Art Schöpfungsmythos zu konsolidieren.<sup>100</sup> Des Weiteren bedarf es eines historischen Bewusstseins, an das während des Festakts appelliert wird und das sich im Museum manifestiert. Auch dabei spielt die individuelle Verbindung zur Vergangenheit eine Rolle: „Personal feelings and memories, whether accurate or appropriate or not, indeed are always a factor in the contexts in which historical consciousness is made, because they shape how an experience is remembered.“<sup>101</sup> Inwiefern eine individuelle oder kollektive Erinnerung an die Vergangenheit mit den allgemein anerkannten historischen Fakten kompatibel

---

**100** Der Mythos-Begriff wird hier absichtlich in seiner Mehrdeutigkeit verwendet: als Überlieferung der Ursprünge einer sozialen Gemeinschaft, als verbindliche Erzählung, die diese Gemeinschaft konsolidiert, als fiktionalisierende Narration der Vergangenheit, als Überhöhung der Bedeutung eines Ereignisses oder einer Person, bei der nicht die Faktenlage, sondern die emotionale Kraft der Erzählung ausschlaggebend ist.

**101** Susan A. Crane, „Memory, Distortion, and History in the Museum“, in: *History and Theory* 36/4 (1997), S. 44–63, hier S. 48.

ist, darin differenziert sich Geschichte vom Mythos. Denn bei der Mythenbildung ist die Prüfung auf Korrektheit unerheblich:

The important point, it can be argued, is not so much who is right and who is wrong, but what such debates reveal about the frequently delicate and complex relations that exist between reality and the fictive in myth's function of assisting people in dealing with and making sense of the world.<sup>102</sup>

So diene der Mythos, dass Rock and Roll mit dem ökonomischen Wachstum der Baby-Boomer-Generation zusammenhänge, den „hegemonic, if not ideological, predispositions of certain classes or sections in society“.<sup>103</sup> Und er dient – so wäre hinzuzufügen – der Stabilisierung der Rock and Roll Hall of Fame als Erinnerungsort.

Robert Santelli, der selbst an der Konzeption des Museums beteiligt war, sieht die Aufgabe des Kurators darin, Geschichte zu schreiben, d. h. Wahrheit vom Mythos zu unterscheiden und dabei dem Mythos entweder einen Raum zu geben, in dem individuelle Erinnerungen und Erfahrungen ihren Platz haben, oder die „myth-making machinery“ zu destruieren.<sup>104</sup> Ziel sei es gewesen eine Historiographie zu beginnen, eine Grundlage – einen „canon“ – zu etablieren.<sup>105</sup> Karen Kelly hingegen fasst ihren Eindruck nach einem Besuch der Hall of Fame in Cleveland kritisch zusammen:

The museum carries out its assignment to archive rock ‚n‘ roll, not only by ordaining the famous, but also by amassing thousands of objects, an entrenched museological practice. The resulting displays at the museum attest to recent desires to construct an overarching narrative, with mythic consequence, that empowers popular music as a seminal recorder of twentieth-century American culture. [...] History and memory are infused in these objects.<sup>106</sup>

Das Ergebnis der Darstellung im Museum liege Kelly zufolge im Mythos, was sie zu der Schlussfolgerung bringt: „history and myth are inescapably intertwined“.<sup>107</sup> Statt eine eventuelle Verfälschung der Geschichte im Mythos zu entlarven, geht es also bei der Rock and Roll Hall of Fame vielmehr darum, wie die Erinnerung an die

---

**102** John Shepherd und David Buckley, [Art.] „Myth“, in: Shepherd und Laing (Hgg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 1, S. 284–288, hier S. 286.

**103** Ebd., S. 286.

**104** Vgl. Santelli, „The Rock and Roll Hall of Fame“, S. 239–243, hier S. 242.

**105** Ebd., S. 239.

**106** Karen Kelly, „Keeping Time“, in: dies. und Evelyn McDonnell (Hgg.), *Stars Don't Stand Still in the Sky. Music and Myth*, New York: New York University Press 1999, S. 231–235, hier S. 231.

**107** Ebd., S. 232; Kelly bezieht sich im Folgenden auf Roland Barthes.

Vergangenheit Mythen generiert. Am Erinnerungsort, insofern Konsens in der Gemeinschaft herrscht, kann eine Legende unabhängig von der Frage nach der Korrektheit zur anerkannten Geschichte werden. Die Materialisierung von Geschichte spielt dabei eine wichtige Rolle, was in Form der Ausstellungen im Museum gewährleistet ist – ob es nun als sammelndes Archiv agiert oder einen hierarchischen Kanon abbildet, mit der Institution wird ein Erinnern gefördert, das zunächst im Funktionsgedächtnis angesiedelt ist, langfristig auf ein Speichergedächtnis abzielt.<sup>108</sup>

Der Mythos, der der Institution Hall of Fame zugrunde liegt, beinhaltet eine durch Selektion eingeschränkte Perspektive auf einen Ausschnitt der Musikgeschichte, der unter Rock and Roll subsumiert wird. Diese Perspektive ist konstitutiv für die Identität einer Gemeinschaft, die sich als Teil der US-amerikanischen Kultur versteht. Im Museum wird der Mythos konserviert, Geschichte wird anhand der Karrieren ausgewählter Künstler und Musikschaffenden dargestellt und entlang von Ereignissen an bestimmten Orten und in bestimmten Szenen erzählt. Vor allem wird der Mythos an einen Ort, nämlich an das von Pei entworfene Gebäude, gebunden<sup>109</sup> und auf den Zeremonien alljährlich aktualisiert. Am tatsächlichen und am metaphorischen Erinnerungsort wird Legende zu Geschichte: Während sich die konsensuale Vergangenheit in Form der Ausstellungsobjekte im Museum materialisiert, werden mit den Live-Auftritten der Künstler auf den Festakten ein gemeinsames Gedenken an das Vergangene und eine Partizipation in der Gegenwart ermöglicht. Die emotionale Wirkung der Musik eint das Kollektiv und erinnert das Individuum je nach Verbundenheit mit dem Künstler an die eigene Biographie (oder die seiner Vorfahren).<sup>110</sup> Mithilfe der Library & Archives wird diese Historiographie des Rock and Roll akademisch untermauert und langfristig legitimiert.

Mithilfe der Begriffe Erbe und Tradition, Archiv und Kanon wird auf dem Fundament des Mythos der Erinnerungsort Rock and Roll Hall of Fame and Museum erbaut, an dem individuelle Erinnerung und kollektives Gedenken koexistieren. Im Vergleich zum Erinnerungsort der neunten Symphonie von Beethoven,

---

**108** Zur Unterscheidung des Begriffspaares vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 2006 [1999], S. 134–140 (s. auch oben, Kap. 1.3.1).

**109** Über das Design des Gebäudes selbst wäre noch zu reflektieren, denn wie bereits erwähnt, ist die Glaspypiramide als direktes Zitat des ebenso von Pei entworfenen Louvre in Paris zu verstehen.

**110** Vgl. dazu auch Simon Frith, „Towards an Aesthetic of Popular Music“, in: Richard Leppert und Susan McClary, *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 133–149.

der sich gerade durch seine Ortslosigkeit bzw. die Möglichkeit multipler Orte auszeichnet und eine Vielfalt von Bedeutungszuschreibungen provoziert, wird der Erinnerungsort der Rock and Roll Hall of Fame an einen bestimmten Ort, nämlich Cleveland, gebunden und generiert die Legitimation einer spezifischen Lesart der Geschichte des Rock and Roll.

In dieser Hinsicht lassen sich am Erinnerungsort Rock and Roll Hall of Fame and Museum folgende Kriterien resümierend festhalten:

- Die Partizipation eines Kollektivs am alljährlichen Ritual der Einführungszeremonien in die Hall of Fame;
- die Konstruktion eines Konsenses für dieses Kollektiv hinsichtlich der bedeutenden Personen der Musikgeschichte;
- die Definition der Genregrenzen und Traditionslinien innerhalb der Hall of Fame (nach Art eines Stammbaumes der Beeinflussung innerhalb des aufgenommenen Personenkreises);
- die (zuweilen intransparente, quantitativ unbegrenzte) Selektion der Personen für die Hall of Fame durch eine autoritäre Elite;
- die Konsolidierung eines Schöpfungsmythos und Etablierung eines verbindlichen Kanons für die Zukunft durch die Institutionalisierung des Erinnerungsortes auf öffentlicher, fachlicher und akademischer Ebene;
- die damit einhergehende tatsächliche Verortung zur Affirmation des Konsenses;
- die Negation von Distanz zur Geschichte durch frühestmögliche aktive Historiographie der unmittelbaren Vergangenheit;
- die emotionale Involvierung durch einen Appell an die individuelle Biographie als Teil der kollektiven Identität;
- die beständige Aktualisierung dessen, was als verbindliche musikkulturelle Grundlage des Kollektivs anerkannt werden soll, vor allem durch die gemeinschaftsstiftende und emotionale Wirkung der Musik.

## Kapitel 4

### Mozart und Graz

Erinnerungsorte, um als solche zu gelten, bedürfen eines gewissen Maßes an Öffentlichkeit und einer in bestimmten zeitlichen Abständen stattfindenden Aktualisierung. Verliert der Ort an öffentlicher Wahrnehmung und versiegt das regelmäßige Erinnern daran, schwindet auch die Kenntnis vom Ort mitsamt seinem Inhalt, und er gerät infolgedessen in Vergessenheit. Während die Rock and Roll Hall of Fame alljährlich ein öffentlichkeitswirksames und erneuerndes Ritual inszeniert, ist eine weitaus ältere Ruhmeshalle weniger bekannt. Abgesehen von den unterschiedlichen Standorten und Inhalten ist die Präsenz der Walhalla in Donaustauf bei Regensburg, die unter König Ludwig I. vom Architekten Leo von Klenze entworfen und 1842 eröffnet wurde, trotz ihres monumentalen Erscheinungsbildes beschränkt, da die Festakte seltener und weniger öffentlich zelebriert werden.<sup>1</sup> Unter den ersten Marmorbüsten befand sich jene von Wolfgang Amadeus Mozart, die Ludwig Schwanthaler zur gleichen Zeit erschuf, als er am Auftrag für die Salzburger Bronzestatue arbeitete, die ebenso von Ludwig I. finanziell gefördert wurde und deren Aufstellung für die Feierlichkeiten zum 50. Todestag des Komponisten 1841 geplant war, aber aufgrund archäologischer Funde erst ein Jahr später enthüllt werden konnte.<sup>2</sup> Nach heutigem Kenntnisstand ist das Salzburger Monument das erste plastische Standbild Mozarts und das erste Denkmal, das in einer breiteren Öffentlichkeit gefeiert wurde. Die Aufstellung von Denkmälern erlaubt nicht nur Schlüsse darüber, welche Personen als zeitgemäß und ehrwürdig betrachtet wurden, sondern auch darüber, in welcher Machtposition die Initiatoren der Projekte standen. Unmittelbar hängen der Grad an Autorität der Initiatoren und die Nachhaltigkeit der Bedeutung, die dem Denkmal als Erinnerungsort zuteilwird, zusammen.

Jahrestage sind bekanntermaßen für eine Aktualisierung des Erinnerungsortes besonders gut geeignet, und so darf wohl auch die Enthüllung des neuen Denkmals im Vorfeld der letzten Gedenkfeier zu Mozarts 250. Geburtstag in Salzburg unter diesen Vorzeichen verstanden werden. Als zeitgenössische Hommage steht die Skulptur von Markus Lüpertz, die einen einarmigen Frauenkörper mit einem durch eine Zopferücke bedeckten Kopf kombiniert, mit dem heroisierenden Denkmal aus dem vorherigen Jahrhundert in Kontrast und zog Kritik bis

---

1 Vgl. die offizielle Website dazu: <http://www.schloesser.bayern.de/deutsch/schloss/objekte/walhalla.htm> [18. 5. 2018].

2 Vgl. Gabriele Ramsauer, [Art.] „Denkmäler“, in: Gernot Gruber und Joachim Brügge (Hgg.), *Das Mozart-Lexikon* (= *Das Mozart-Handbuch*, Bd. 6), Laaber: Laaber 2005, S. 161–163, hier S. 162.

hin zu Vandalismus nach sich.<sup>3</sup> Ebenso der Kritik ausgesetzt war Lüpertz' Beethoven-Skulptur, die 2014 erst in Bonn, 2015 in Leipzig und Ende 2017 bereits als Startschuss für die Vorbereitungen zum 250. Geburtstag des Komponisten auf dem Beethovenplatz in Wien aufgestellt wurde.<sup>4</sup> Lüpertz' neues Denkmal steht nun Zumbuschs altem gegenüber und hat mehr Ähnlichkeit mit der mozartschen Skulptur: Beethovens Körper fehlen beide Arme und ein Bein, stattdessen hat er zwei Köpfe, einen mit Lorbeerkranz auf den Schultern, den anderen mit wehender Mähne anstelle des Unterschenkels. So erscheinen die Gedenkjahre und plastischen Darstellungen der Jubilare sowie die Orte fast schon austauschbar.

Doch weder Salzburg noch Wien, wo 1848/49 der Mozart-Hof am Ort des Sterbehauses des Komponisten unter anderem eine Büste von Johann Baptist Feßler beherbergte, ist die Heimat der ersten Erinnerungsstätten zu Ehren Mozarts. Diese Büste befindet sich mittlerweile im Dachgeschoss des an gleicher Stelle errichteten Einkaufshauses Steffl, und zwar inmitten der Einkaufsmeile Kärntner Straße, wo sie etwas verloren im siebten Obergeschoss steht, in dem eine beliebte Bar mit Restaurant angesiedelt ist, deren Gäste und Betreiber von der Büste kaum Notiz nehmen; lediglich eine Gedenktafel unten an der Rückseite des Hauses in der Rauhensteingasse 8 erinnert an den Sterbeort Mozarts, und interessanterweise befindet sich direkt gegenüber in der Rauhensteingasse 3 der Sitz der Großloge von Österreich. Ebenso wenig kann Prag, wo 1837 die von Emanuel Max Ritter von Wachstein erschaffene Büste in der Universitätsbibliothek aufgestellt wurde, als primäre Erinnerungsstätte gelten, sondern Rovereto im Trentino, Tiefurt bei Weimar und Graz in der Steiermark, wo Kenotaph, Altar und Pavillon respektive die jeweiligen Gärten von Giuseppe Antonio Bridi, Herzogin Anna

---

<sup>3</sup> Vgl. die diversen Berichte in der Tagespresse, z. B. *Der Standard*, 5. September 2005: <https://derstandard.at/2159942/Salzburg-Pornojaeger-Humer-beschmierte-Luepertz-Statue-mit-Oelfarben> [18. 5. 2018] und ebd., 16. September 2005: <https://derstandard.at/2176910/Mozart-Skulptur-nach-Verschandelung-durch-Pornojaeger-Humer-gesaeubert> [18. 5. 2018]; *Die Welt*, 2. September 2005: <https://www.welt.de/print-welt/article162513/Mozart-Statue-von-Markus-Luepertz-beschmiert.html> [18. 5. 2018].

<sup>4</sup> Vgl. wiederum Berichte in der Tagespresse, z. B. *Der Standard*, 4. Dezember 2017: <https://derstandard.at/2000069026388/Beethoven-Skulptur-von-Markus-Luepertz-in-Wien-enthuehlt> [18. 5. 2018]; Jürgen Kleindienst in der *Leipziger Volkszeitung*, 9. November 2016: <http://www.lvz.de/Nachrichten/Kultur/Enthuehlt-Markus-Luepertz-Beethoven-vor-dem-Leipziger-Bildermuseum> [18. 5. 2018]; Thomas Kliemann im Bonner *General-Anzeiger*, 30. März 2014: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/bonn/Das-ist-die-neue-Beethoven-Statue-von-Markus-Luepertz-article1312688.html> [18. 5. 2018].

Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach und Franz Deyerkauf schmückten.<sup>5</sup> Während die private Gartenanlage in Südtirol zumindest nach Voranmeldung in der Villa, die auch Übernachtungsmöglichkeiten anbietet, besucht werden kann,<sup>6</sup> der thüringische Schlosspark mit einer Nachbildung des ursprünglichen aus Ton angefertigten Denkmals nach Begleichung des Eintrittsgeldes jedem offen steht,<sup>7</sup> befindet sich das Lusthäuschen in der steirischen Landeshauptstadt in Privateigentum und kann nicht mehr besichtigt werden (s. u., Kap. 4.2.6). Gemeinsam ist den drei Denkmälern nicht nur ihre frühe Entstehungszeit, sondern auch die Intention ihrer Initiatoren, einen weitgehend privaten (im Falle der Herzogin mitunter auch repräsentativen) Gedenkort zu installieren, der dem persönlichen Erinnern an den Verstorbenen dient und zumindest in den ersten beiden Fällen aus der Begegnung mit Mozart zu Lebzeiten herrührt. Die plastischen Monumente, ob Standbild oder Kolossalbüsten, die nach der Anatomie des Komponisten ab dem zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts geschaffen wurden, zielen auf ein anderes Erinnern ab: auf ein Erinnern, das mit einer größtmöglichen Öffentlichkeit geteilt wird und stärker mit einer Heroisierung des Objekts sowie repräsentativen Absichten der Initiatoren einhergeht.

In der mit zirka 280.000 Einwohnern zweitgrößten Stadt Österreichs sind eine Reihe von möglichen Erinnerungsorten an Mozart vorhanden, der älteste in Form eines Gartenpavillons, der jüngste in Form einer Bronzestatue im Stadtpark. In ihrem je eigenen Kontext haftet ihnen etwas Merkwürdiges an, wodurch sie sich dem Begriff des Erinnerungsortes im eigentlichen Sinn entziehen. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie vergessen oder verdrängt wurden, dass sie verschlossen, verschollen oder verblasst sind, dass sie zerstört, kopiert oder gestohlen wurden. Ihren Spuren nachzugehen, ist lohnenswert, um Aufschluss darüber zu erhalten, was zur Konstruktion von Erinnerungsorten führt bzw. woran dies scheitern kann und inwiefern ein lokaler Bezug zum erinnerten Gegenstand mit seiner tatsächlichen Verortung interagiert.

---

<sup>5</sup> Vgl. Ramsauer, [Art.] „Denkmäler“, S. 161 f.; zum Denkmal in Tiefurt vgl. Laurenz Lütteken, *Mozart: Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung bei Mozart*, München: C. H. Beck 2017, S. 221–223.

<sup>6</sup> Vgl. die Website der Villa Prohizer: <http://www.relaismozart.it/i-giardini> [18.5.2018].

<sup>7</sup> Vgl. die Website der Klassik Stiftung Weimar zum Schloss: <https://www.klassik-stiftung.de/schloss-und-park-tiefurt> [18.5.2018].

## 4.1 Mozart-Büsten

Den Beethoven-Denkmalern in Bonn und Wien, den Mozart-Standbildern in Salzburg und Wien (von Viktor Tilgner 1896 geschaffen) oder auch den Beethoven- und Mozart-Büsten im Prospect Park im New Yorker Stadtteil Brooklyn (Erstere 1894 von Henry Baerer, Letztere 1897 von Augustus Max Johannes Müller kreiert und beide von den United German Singers of Brooklyn gespendet<sup>8</sup>) ist gemeinsam, dass sie an öffentlichen Plätzen oder in Grünanlagen stehen. Öffentlich zugängliche Stadtparks substituieren den privaten Garten ländlicher Gegenden und beherbergen Denkmäler, an denen die Erholungssuchenden mehr oder weniger zufällig vorbeispazieren. Befinden sich die Büsten in geschlossenen Räumen wie in Museen, Ruhmeshallen oder Konzerthäusern, ist es wahrscheinlicher, dass sie vom Besucher bewusster und beabsichtiger wahrgenommen werden.

### 4.1.1 Die Bronzebüste im Stadtpark

Dem ein oder anderen aufmerksamen Spaziergänger, der im Sommer 2006 durch den Grazer Stadtpark schlenderte, fiel es möglicherweise auf, dass die dortige Mozart-Büste nicht mehr auf ihrem Sockel stand. Diese Bronzebüste (s. Abb. 11) wurde einst von der durch Josef Degler 1929 gegründeten lokalen Mozartgemeinde bei Werner Seidl in Auftrag gegeben und 1936 im Stadtpark aufgestellt. Im *Jahresbericht der Mozartgemeinde über das Vereinsjahr 1936* ist dazu Folgendes zu lesen: „Die überlebensgroße Bronzebüste, ein ergreifend schönes und ausdrucksvolles Bildnis des großen Meisters [...], wurde auf Anregung des Vorstehers [der Mozartgemeinde Graz] Herbert Wurz von dieser gestiftet.“<sup>9</sup> Erst im Jahr zuvor übernahm Wurz das Amt von Degler,<sup>10</sup> und so nimmt es nicht Wunder, dass nach

<sup>8</sup> Vgl. die offizielle Website des New York City Department of Parks & Recreation: <https://www.nycgovparks.org/parks/prospect-park/monuments/1071> [18. 5. 2018].

<sup>9</sup> Mozartgemeinde Salzburg (Hg.), *Jahresbericht der Mozartgemeinde über das Vereinsjahr 1936*, Salzburg 1937, S. 7. Generell geben die Kontexte und Umstände, die im Vorfeld der beauftragten Anfertigung und des Aufstellens von Denkmälern herrschen, Aufschluss über das Zeitgemäße des zu erinnernden Objekts bzw. über das Bedürfnis nach dessen Reanimation. Weiter nachzuforschen wäre hier daher, welche Beweggründe der Mozartgemeinde bzw. dessen Vorstehers genau dazu führten, eine Büste für Graz anfertigen zu lassen. Dass damit möglicherweise eine Abwesenheit des Komponisten in der lokalen Erinnerungskultur auszubessern versucht wurde, wäre eine Erklärung.

<sup>10</sup> Vgl. Mozartgemeinde Salzburg (Hg.), *Jahresbericht der Mozartgemeinde über das Vereinsjahr 1935*, Salzburg 1936, S. 6 f.

anderer Quelle auch Letzterer als Initiator des „künstlerisch besonders wertvolle[n] Denkmal[s]“<sup>11</sup> genannt wird. In der Kartei des Kulturamtes der Stadt Graz hingegen wird Herbert Wurz als Besitzer, Auftraggeber und Geldgeber der Büste genannt.<sup>12</sup> Dort wird außerdem als Erwerbsjahr 1960 angegeben, was sich auf eine Erneuerung der „Obhutsverpflichtung der Stadtgemeinde Graz“ bezieht bzw. auf ein offizielles Datum für die „Übernahme in das Eigentum“, wie es in den Anmerkungen heißt. Denn aus einem zu den Akten genommenen Briefwechsel zwischen dem Kulturamt und Herbert Wurz Ende der 1950er Jahre geht hervor, dass sich die Behörde zunächst für das Denkmal nicht zuständig fühlte und den ehemaligen Vorsitzenden um ein offizielles Schriftstück der Schenkung bat. Doch lediglich ein Dankesbrief des damaligen Bürgermeisters Hans Schmid von 1936, der als Kopie in den Akten aufbewahrt wird, konnte von Wurz als Nachweis erbracht werden. Über fünf Jahre hinweg (nach dem Ende der Besatzungszeit ab 1955) erstreckte sich die Klärung der Eigentumsverhältnisse, bis 1960 ein Senatsbeschluss darüber erwirkt wurde, was bereits in dem oben genannten *Jahresbericht* von 1936 festgehalten wurde, dass die Büste nämlich bei ihrer Aufstellung in die Obhut der Stadt Graz übergeben wurde. Darin wird außerdem erwähnt, dass in Graz „die heute leider verschollenen ersten zwei Mozartdenkmäler“<sup>13</sup> errichtet worden seien, ohne jedoch näher darauf einzugehen. (Damit sind zweifelsfrei die Büste in Mariagrün und der Gartenpavillon in der Schubertstraße gemeint, über die Wurz in einem Zeitungsartikel von 1942, also wenige Jahre später, schreiben sollte; s.u., Kap. 4.1.3 und 4.2.5.)

Als Ortsgruppe der Internationalen Stiftung Mozarteum widmete sich die Mozartgemeinde Graz in der Vergangenheit vor allem der Denkmalpflege und organisierte Konzerte.<sup>14</sup> Zu Mozarts 150. Todestag im Jahr 1941 fand neben einem Festkonzert im Vereinsheim, dem Cäcilienaal der Alten Universität, eine „feierliche Kranzniederlegung“<sup>15</sup> am (durch eine Kopie aus Kunststein ersetzten)

---

11 E. V., „Mozart-Gedenkstätten in Graz – einst und heute“, in: *Kleine Zeitung*, 22. Januar 1956, S. 12.

12 Mein Dank geht an Gerald de Montmorency vom Kulturamt der Stadt Graz für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Karteikarte sowie in die Akte zur Mozart-Büste.

13 Vgl. Mozartgemeinde Salzburg (Hg.), *Jahresbericht der Mozartgemeinde über das Vereinsjahr 1936*, S. 7.

14 Vgl. die diversen *Jahresberichte* der Mozartgemeinde aus den 1930er und 1940er Jahren; vgl. auch V., „Mozart-Gedenkstätten in Graz“ (1956).

15 Mozartgemeinde Salzburg (Hg.), *Jahresbericht der Mozartgemeinde über das Vereinsjahr 1941*, Salzburg 1942, ohne Seite; die Kopie der Büste aus Kunststein war notwendig geworden, weil das Original zur Einschmelzung eingefordert worden war, das laut eines Briefes von Herbert Wurz aus dem Jahr 1960, der in der Akte des Kulturamtes der Stadt Graz archiviert ist, nach dem Krieg unversehrt erhalten geblieben war.



**Abb. 11:** Mozart-Büste von Werner Seidl im Stadtpark Graz.

Denkmal im Stadtpark durch die Mozartgemeinde bzw. ihre Vorsteherin Erika Wurz statt, die ihren kriegsdienenden Ehemann vertrat. Bereits im darauffolgenden Jubiläumsjahr anlässlich des 200. Geburtstags von Mozart wurde solch ein offizielles Zeremoniell vermisst: „Es wäre ein schönes sichtbares Zeichen des Gedenkens gewesen, wenn [...] eine durch ihr Amt besonders legitimierte Persönlichkeit [...] den einsamen Mozart mit einem schlichten Kranz geschmückt hätte“,<sup>16</sup> hieß es etwas ironisch in der lokalen *Kleinen Zeitung*, gerade als das Kulturamt damit begonnen hatte, die Besitzverhältnisse zu eruieren. Spätestens 50 Jahre später schien die Mozart-Büste aus dem Blickfeld der Mozartgemeinde gerückt zu sein, deren Aktivitäten sich mittlerweile auf die Organisation der sogenannten Meerschein-Matineen (Ensemblekonzerte überwiegend aus Barock und Klassik im Meerscheinschlössl genannten barocken Gartenschloss) zu konzentrieren scheinen (s. u., Kap. 4.3). Durch die Doppelfunktion von Mathis Huber als Geschäftsführer der Mozartgemeinde (seit 1986) sowie des Unternehmens Steirische Kulturveranstaltungen GmbH (seit Gründung 1991) sind diese Konzerte außerdem in das Konzept des Musikfestivals Styriarte integriert.

Für die Mozart-Büste im Stadtpark zuständig, wenngleich von der Mozartgemeinde initiiert, ist also das Kulturamt der Stadt Graz. Es scheint, dass die einmal aus einer inhaltlichen Überzeugung entstandene Initiative, das Gedenken an Mozart aufrechtzuerhalten, zu einem Verwaltungsobjekt geworden ist, das nicht mit Inhalten oder Bedeutungen aktualisiert, sondern lediglich wie andere Akten verwaltet wird – die Aktualisierungen auf der Karteikarte des Kulturamtes beziehen sich ausschließlich auf die Auflistung der Reinigungskosten. Wenn öffentlich sichtbare, institutionelle oder spontane Kontextualisierungen des Denkmals (wie beispielsweise Gedenkkonzerte oder Versammlungen an den Geburts- und Todestagen, Berichte in der Tagespresse oder die Würdigung durch Vorbeigehende) ausbleiben, wird der Erinnerungsort unzeitgemäß und verschwindet aus dem Wahrnehmungsfeld der Öffentlichkeit.

Inmitten der Feierlichkeiten und Festkonzerte zum 250. Geburtstag Mozarts, inmitten des blühenden sogenannten Kulturtourismus und der Konjunktur von Komponistensouvenirs verschwand die Bronzebüste im Mai 2006 aus dem Grazer Stadtpark.<sup>17</sup> Offensichtlich wurde der Diebstahl nicht publik gemacht, denn in der lokalen und überregionalen Tagespresse ist darüber keine Meldung zu finden. Möglicherweise war es der Übersättigung mit Nachrichten über den Jubilar geschuldet oder beruhte schlicht auf Desinteresse, dass die Medien nicht darüber

<sup>16</sup> O.A., „Blumen der Liebe für Mozart“, in: *Kleine Zeitung*, 3. Februar 1956, S. 6.

<sup>17</sup> In den Dokumenten des Kulturamtes der Stadt Graz befindet sich ein Foto des Sockels ohne die Büste, datiert auf den 12. Mai 2006.

berichteten. Einzig im Grazer Lokalteil der *Kleinen Zeitung* wurde eine Leserfrage am 9. November 2006 veröffentlicht, bei der ein aufmerksamer Stadtparkbesucher den Bretterverschlag auf dem Sockel bemerkte.<sup>18</sup> Sinnigerweise brachte der Fragende die Abwesenheit der Mozart-Büste mit dem Motto der „No Mozart Zone“ in Verbindung, die von der Kulturservice GmbH ausgerufen wurde, einem mittlerweile liquidierten Unternehmen, das für die Landesverwaltung Steiermark tätig war.<sup>19</sup> Mit dieser Werbekampagne sollte die Steiermark zu einer mozartfreien Oase werden, was freilich nicht gelang, aber die Absicht verfolgte, sich der Vermarktung des Komponistennamens zu widersetzen, in Huldigungen und Happenings, wie sie andernorts zelebriert wurden, nicht zu investieren (mehr dazu s.u., Kap. 4.4). Zumindest der Stadtpark blieb für den Rest des Gedenkjahres mozartfrei – allerdings wurde mit dem Bretterverschlag als Hinweis auf die fehlende Büste der vergessene Erinnerungsort Mozarts in Graz bei ein paar aufmerksamen Spaziergängern doch noch aktualisiert und in den Kontext der Gegenwart gebracht.<sup>20</sup>

Dass ein Verschwinden beispielsweise der Kolossalbüste auf dem Salzburger Kapuzinerberg (erschaffen von Edmund Hellmer 1877/1881<sup>21</sup>) mehr Aufsehen erregt hätte – nicht nur aufgrund des erheblicheren Gewichtes, sondern auch aufgrund der Verbundenheit der Stadt mit ihrem Wunderkind –, darf vermutet werden. Über den Diebstahl des Denkmals aus dem Grazer Stadtpark wurde jedenfalls ebenso wenig berichtet wie über seine neuerliche Installation im darauffolgenden Jahr. Nach Informationen des Kulturamtes der Stadt Graz wurde aufgrund der geringen Chance nach Aufklärung von einer Anzeige des Diebstahls abgesehen und stillschweigend eine Kopie im Wert von knapp 3000 Euro angefertigt. Warum über diesen Vorfall nicht berichtet wurde und auch beispielsweise kein öffentlicher Zeugenaufruf stattfand, bleibt letztlich unklar<sup>22</sup> und hat zur Konsequenz, dass befragte Grazer zu diesem Thema zwölf Jahre später mit Überraschung, Verwunderung, Ahnungslosigkeit oder Desinteresse reagierten.<sup>23</sup>

**18** Vgl. o.A., „Leserbrief“, in: *Kleine Zeitung*, 9. November 2006, S. 27.

**19** Vgl. Michael Tschida, „Land Steiermark liquidiert seine Kultur Service Gesellschaft KSG“, in: *Kleine Zeitung*, 18. März 2015, online: [https://www.kleinezeitung.at/steiermark/landespolitik/4686667/Kulturpolitik\\_Land-Steiermark-liquidiert-Kultur-Service](https://www.kleinezeitung.at/steiermark/landespolitik/4686667/Kulturpolitik_Land-Steiermark-liquidiert-Kultur-Service) [18. 5. 2018].

**20** Wie bspw. bei Reinhard Sudy, dessen Beitrag mit Foto im Internet zu finden ist unter: <https://www.reisepanorama.at/menschen/auf-den-spuren-von/m-marx-joseph-morre-karl-mozart-wolfgang-amadeus> [12. 6. 2018].

**21** Vgl. Ramsauer, [Art.] „Denkmäler“, S. 162.

**22** Der Kulturamtsreferent Montmorency vermutet im Gespräch mit der Autorin, dass es zu viel Aufwand bedeutet hätte, der Sache nachzugehen.

**23** Dies ergab eine nicht-repräsentative, stichprobenartige Umfrage im Umfeld der Autorin, d. h. unter kulturinteressierten Akademikern in Graz.

Sechs Jahre nachdem Seidls originale Büste im Stadtpark aufgestellt wurde, ein Jahr nach den unter dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ausgerichteten Feierlichkeiten zu Mozarts 150. Todestag in Wien<sup>24</sup> und inmitten des tobenden Zweiten Weltkriegs war das Interesse an Mozarts Gedenkstätten in Graz, wie oben bereits erwähnt, noch höher: In der Grazer Tageszeitung *Tagespost* wurde am 2. September 1942 ein Artikel des heimgekehrten Vorsitzenden der Mozartgemeinde Herbert Wurz abgedruckt. Darin schrieb der Autor von „der Liebe der Grazer zu dem großen Tondichter“ und erwähnte die „altbekannte Mozartbüste“, dessen Erschaffer „in Rußland den Heldentod gefunden hat“.<sup>25</sup>

#### 4.1.2 Die Büste im Freimaurerhaus

In Wurz' Artikel geht es allerdings vielmehr um das Gegenteil, nämlich um „Unbekannte Mozart-Gedenkstätten in Graz“, so der Titel. Eine davon ist eine Sandsteinbüste Mozarts, die in einer in der Wand eingelassenen Nische im Treppenaufgang des Mehrparteienwohnhauses in der Paulustorgasse 3 steht (s. Abb. 12). Diese sei nach Angaben des Autors zwar „keine künstlerisch wertvolle Darstellung“, ihre Entstehung wird von ihm aber immerhin auf die ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts datiert, ohne weitere Angaben zum Künstler oder Auftraggeber zu machen.<sup>26</sup> Diese zeitliche Einordnung wird in der Folge bei anderen Autoren, die in ihren Publikationen die Büste erwähnen, übernommen.<sup>27</sup>

Als Teil eines fünfzehnjährigen und viergeschossigen Gebäudes bildet dieses Haus mit der Paulustorgasse 1 eine langgestreckte Front an der Westseite des Karmeliterplatzes (s. Abb. 13). Markant ist der integrierte große Torbogen, unter dem die steile Straße hinauf zum Schlossberg führt, auf dem bis 1809 die alte Grazer Burgfestung stand, bevor sie während der napoleonischen Kriege durch französische Truppen zerstört wurde. Abgesehen von dem Relief eines Kopfes in

<sup>24</sup> Vgl. Gernot Gruber, „Mozart und die Nachwelt“, in: Claudia Maria Knispel und ders. (Hgg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, Laaber: Laaber 2009, S. 249–512, hier S. 460.

<sup>25</sup> Herbert Wurz, „Unbekannte Mozart-Gedenkstätten in Graz“ (1942), in: *Tagespost*, 2. September 1942, S. 3.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Bspw. V., „Mozart-Gedenkstätten in Graz“ (1956); Hellmut Federhofer, „Frühe Mozartpflege und Mozartiana in Steiermark“, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 140–151, hier S. 141; Ottfried Hafner, *Mozart in Graz. Aspekte zur Begegnung des Komponisten mit der Stadt*, Graz: Weishaupt 1991, S. 17.



**Abb. 12:** Büste im Treppenhaus der Paulustorgasse 3 in Graz, der Name Mozarts befindet sich am Fuß des Sockels.

der Mitte des Torbogens, das freimaurerisch gedeutet werden kann, ist ein weiteres auffälliges Detail des Hauses, dass sich über der Eingangstür zur Nummer 3



**Abb. 13:** Front der Paulustorgasse 3, links der Torbogen zum Schlossberg, rechts das Tympanon-Relief über der Eingangstür.

ein Tympanon-Relief mit freimaurerischen Darstellungen befindet – daher wird es, auch schon bei Wurz, als Freimaurerhaus bezeichnet. (Bemerkenswert dabei ist, dass dieser Artikel, in dem nach aktuellem Kenntnisstand die Büste zum ersten Mal erwähnt wird, 1942 veröffentlicht wurde, als die Freimaurerei von den Nationalsozialisten geächtet und verboten wurde, der Verfasser aber wertfrei blieb – zum einen hätte er sich zu ideologisch-affirmativen Äußerungen hinsichtlich des Verbots hinreißen lassen können, zum anderen hätte ein positiver Bericht über die Freimaurerei negative Folgen für ihn haben können.) Weder in der einschlägigen Literatur noch im Steiermärkischen Landesarchiv oder im Archiv der Stadt Graz existieren Quellen über die Provenienz der Büste. Hingegen lässt sich über den Umweg der Baugeschichte des Gebäudes der historische Kontext erschließen.

Das Haus in seiner jetzigen Form wurde erst nach der französischen Besetzung erbaut, wobei ein Vorgängerbau an dieser Stelle bereits 1710 existierte (das

Haus des Malers Matthias von Görz).<sup>28</sup> Über das genaue Baudatum finden sich unterschiedliche Angaben: Der Stadthistoriker, Soziologe und Freimaurer Karl-Albrecht Kubinzky datiert den Bau auf das Jahr 1835<sup>29</sup> bzw. auf 1830<sup>30</sup> und nennt als Erbauer, damaligen Besitzer sowie mutmaßlichen Auftraggeber der Büste den Namen Aichinger, geht aber nicht weiter darauf ein; in weiteren Quellen werden die Jahre 1827 und (bei Nummer 1 auch) 1828 als Datum des Umbaus eines im Kern aus dem achtzehnten Jahrhundert stammenden Gebäudes genannt;<sup>31</sup> andernorts finden sich die Angaben um 1830/32 bzw. nach 1829.<sup>32</sup> In einer älteren Quelle hingegen<sup>33</sup> werden der Name Aichinger und die Büste mit der Adresse Karmeliterplatz 3 in Verbindung gebracht (worin sich heute das Steiermärkische Landesarchiv befindet, zwischenzeitlich die Landesgendarmarie, nachdem es 1791 vom Karmeliterkloster in ein Militärkrankenhaus umgewandelt wurde<sup>34</sup>), was nur auf eine Verwechslung mit der angrenzenden Paulustorgasse zurückgeführt werden kann; ein Bezug zur Freimaurerei wird allerdings nicht hergestellt. Die unterschiedlichen Daten lassen zumindest eine Eingrenzung der Bauzeit zu, wobei in diesem Kontext die Stadtentwicklung in den Jahrzehnten davor von Bedeutung ist, um sich dem gesellschaftlichen Kontext der Büste annähern zu können.

Während die sogenannte Paulustorvorstadt bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts durch die Klosterniederlassungen der Karmeliter und Kapuziner geprägt war, führte die Auflösung der Klöster unter Josef II. 1786 zur Umwandlung des Gebietes in ein Krankenhausviertel.<sup>35</sup> Als ein Teil des Grundstücks der heutigen Paulustorgasse 3 im Rahmen einer Versteigerung 1829 verkauft wurde, grenzte es an die Außenanlagen der im ehemaligen Kapuzinerkloster befindlichen Nerven-

---

**28** Zur Baugeschichte und Stadtentwicklung vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 53: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes Altstadt*, Wien: Anton Schroll & Co. 1997, S. 411–415.

**29** Vgl. Karl-Albrecht Kubinzky, „Spuren der Geschichte“, in: *Bürgerinformation der Stadt Graz*, Mai 2017, S. 12 f.

**30** Vgl. den von ihm mitverfassten Artikel auf der Website Freimaurer-Wiki: <http://freimaurer-wiki.de/index.php/Graz> [18.5.2018].

**31** Vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Graz*, Wien: Anton Schroll & Co. 1979, S. 88; Arnold Luschin-Ebengreuth, „Häuser- und Gassenbuch der inneren Stadt Graz“, in: Fritz Popelka, *Geschichte der Stadt Graz*, Bd. 1, Graz: Stadtgemeinde Graz 1928, S. 493–631, hier S. 579.

**32** Vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 53, S. 10 bzw. S. 413; Hafner, *Mozart*, S. 17.

**33** Vgl. V., „Mozart-Gedenkstätten in Graz“ (1956).

**34** Vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 53, S. 338, und die Tafel am Gebäude selbst.

**35** Vgl. ebd., sowie S. 412.

heilanstalt.<sup>36</sup> Aus dem Lizitationsprotokoll geht hervor, dass sich der Käufer mit dem Erwerb des Grundstücks dazu verpflichtet, „zur Verschönerung des Karmelliter Platzes“ ein Gebäude zu errichten, das eine Front „längst der ganzen Hausflucht“ bilden und „ein bis unter den zweyten Stock dieses neuen Hauses reichendes schönes Portal im edlen Stiele“ für die Schlossbergauffahrt integrieren soll.<sup>37</sup> Neben Maßnahmen zur Abschottung des Hauses zum Garten der Heilanstalt wurden darin außerdem die Gestaltung sowie die Möglichkeit einer Verriegelung der Auffahrt festgelegt. Der Meistbietende war der Baumeister Franz Xaver Aichinger, der bereits acht Jahre zuvor, also 1821, den Vorgängerbau Paulustorgasse 3 (damals Nummer 65) erworben hatte.<sup>38</sup> In den erhaltenen Bauakten von Franz Aichinger befindet sich außerdem ein Grundrissplan (s. Abb. 14), der sowohl den Vorgängerbau als auch den Neubau zeigt, wobei die neue und alte Fassade nicht identisch sind.<sup>39</sup> Aus den Beschreibungen, die zum einen mit einem Stempel vom 3. Februar 1844 versehen sind, zum anderen Unterschrift und Siegel des Marchfutteramtes vom 18. Juni 1841 tragen und zudem auf ein Kommissionsprotokoll vom 18. Januar 1830 Bezug nehmen, gehen die einstigen und zu jener Zeit herrschenden Grundstücksverhältnisse rund um die Schlossbergauffahrt sowie die Lage und Ausrichtung der dort angesiedelten alten und neuen Bebauung hervor.<sup>40</sup> Im Abschnitt über die damalige Situation des Hauses Paulustorgasse 3 wird die von „dem Eigenthümer Franz Aichinger erbaute grosse drei [sic] Stock hohe Behausung“ erwähnt, „welche nebst dem Hausthore und zwar links oberhalb eine grosse offene, mit einem Schwibbogen überwölbte Durchfahrt bereinigt“.<sup>41</sup> Ob der Vorgängerbau der Paulustorgasse 3 abgerissen oder in den

---

**36** Vgl. ebd., S. 413.

**37** Das Lizitationsprotokoll vom Februar 1829 liegt im Steiermärkischen Landesarchiv mit der Signatur: A. Graz, Bauakten d. Alten Registratur, K. 33, H. 451, (1829 – 2695). Für die Transkription dieses und der anderen in Kurrentschrift verfassten Dokumente aus dem Landesarchiv bezüglich des Grundstücks in der Paulustorgasse sei Gertrude Reuther herzlich gedankt.

**38** Die Änderung der Hausnummer geht hervor aus: Luschin-Ebengreuth, „Häuser- und Gasenbuch“, S. 579; der Kaufbrief vom 23. Januar 1821 zwischen Margaretha Antonia Nestler und Franz Xaver Aichinger liegt im Steiermärkischen Landesarchiv mit der Signatur: AUR 1821–01–23, Graz (Marchfutteramt – F. X. Aichinger).

**39** Diese liegen ebenso im Steiermärkischen Landesarchiv mit der Signatur: MTK, GH 361/1, Marchfuttergült.

**40** Ebd.

**41** Ebd. Warum hier von drei statt vier Stockwerken die Rede ist, bleibt unklar. Kurioserweise wird bereits bei der Beschreibung des Vorgängerbaus Paulustorgasse 3 als Begrenzung „das grosse Schwibbogenthor in die Festung“ erwähnt. Die Existenz eines solchen Portals vor dem Umbau würde allerdings der Forderung im Lizitationsprotokoll, ein solches erst zu erbauen, widersprechen und ist hinsichtlich der ursprünglichen Bebauung eher unwahrscheinlich, ein

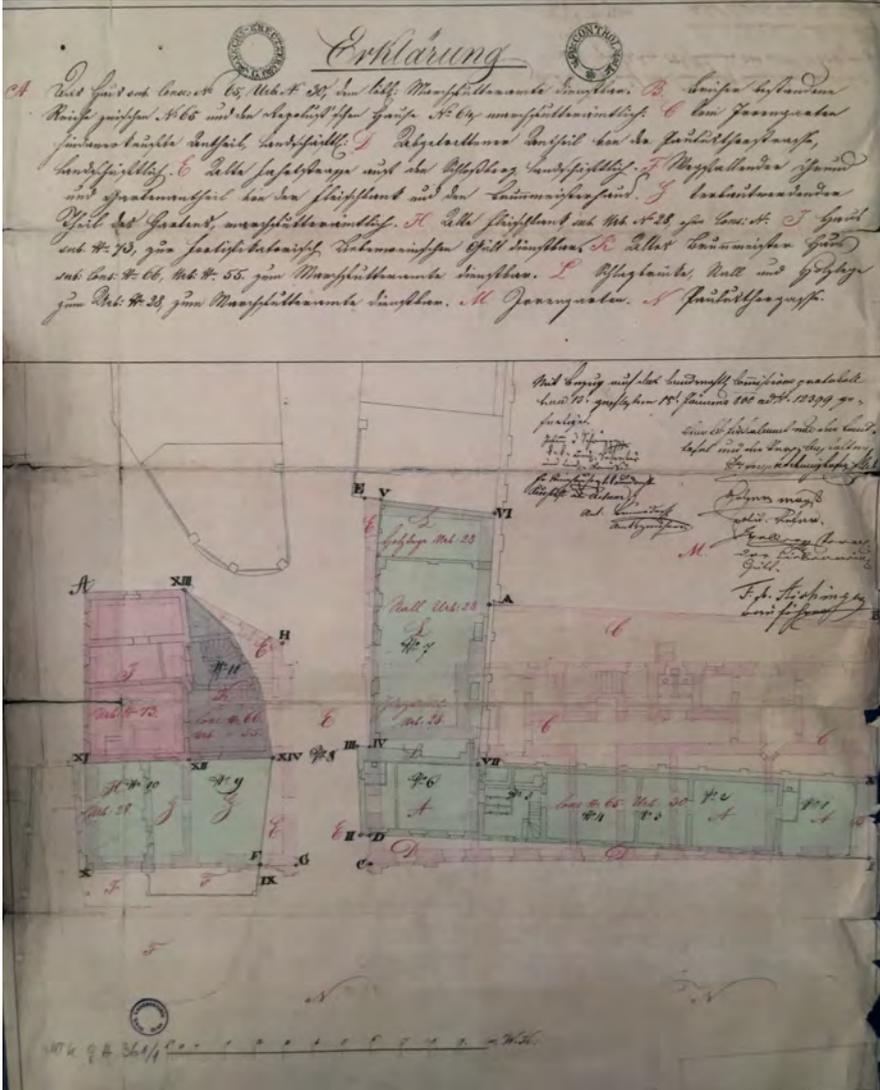


Abb. 14: Grundrissplan des Vorgängerbaus (grün) und des Neubaus (rot) in der Paulustorgasse 1 und 3.

Rest Unsicherheit über die zeitliche Abfolge und tatsächliche Gestaltung zu jener Zeit bleibt jedoch bestehen.

Neubau integriert wurde, ob das freimaurerische Tympanon-Relief über der Eingangstür von Aichinger neu angefertigt oder ein bestehendes versetzt und in die neue Front eingesetzt wurde, lässt sich daraus allerdings nicht beantworten.

In der kunsttopographischen und architekturgeschichtlichen Sekundärliteratur wird eine Integration als unwahrscheinlich angenommen,<sup>42</sup> und das Relief wird in die Zeit des Neubaus datiert.<sup>43</sup> Das wäre insofern interessant, als in dieser Zeit die Freimaurerei verboten war, seitdem Kaiser Franz II. 1795 das Kriminalpatent erlassen hatte, wonach die Organisation von und das Mitwirken in geheimen Verbindungen unter Strafe gestellt waren.<sup>44</sup> Im Jahrzehnt davor wurde die Freimaurerei von Kaiser Josef II. hingegen noch unter gewissen Auflagen toleriert, wenn auch überwacht, und so erfuhr sie vor der Französischen Revolution ihre Blütezeit. Auch in Graz existierte von 1782 bis 1789 offiziell eine Loge namens „Zu den vereinigten Herzen“,<sup>45</sup> danach erst wieder im übernächsten Jahrhundert zwischen 1927 und 1936, die sich passenderweise „Wolfgang Amadeus Mozart“ nannte.<sup>46</sup> Über das ganze achtzehnte Jahrhundert hinweg blieb die Freimaurerei in Österreich bzw. im österreichischen Teil der Doppelmonarchie verboten – auch wenn vermutet wird, dass sie weiterhin im Geheimen agierte und ab 1867 in sogenannte Grenzlogen auf ungarisches Gebiet auswich.<sup>47</sup> Dass Franz Xaver Ai-

---

42 Vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 53, S. 415.

43 Vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Dehio-Handbuch*, S. 88.

44 Zur Geschichte der Freimaurerei zu Mozarts Zeiten vgl. Paul Nettle, *Mozart und die königliche Kunst. Die freimaurerische Grundlage der „Zauberflöte“*, Berlin: Franz Wunder 1932, S. 10–15; Otto Erich Deutsch, *Mozart und die Wiener Logen. Zur Geschichte seiner Freimaurer-Kompositionen*, Wien: Verlag der Wiener Freimaurer-Zeitung 1932, S. 4–6; Guy Wagner, *Bruder Mozart. Freimaurerei im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien: Amalthea <sup>2</sup>2003 [1996], S. 11–56; Maynard Solomon, *Mozart. A Life*, New York: Harper Collins 1995, S. 321–335; Jan Assmann, „Mozart und die Wiener Freimaurerei“, in: Knispel und Gruber (Hgg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, S. 148–160; Helmut Reinalter, „Die Freimaurerei in Österreich von der Aufklärung bis zur Revolution 1848/49“, in: *Zirkel und Winkelmass. 200 Jahre Große Landesloge der Freimaurer. Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien*, Wien: Eigenverlag Museen der Stadt Wien 1984, S. 7–25.

45 Vgl. Friedrich Pichler, „Die Freimaurer in Steiermark“, in: *Tagespost*, 6. Juli 1876, S. 1 f.; im Steiermärkischen Landesarchiv liegen Dokumente von dieser Loge, darunter die Mitgliederlisten, Signatur: Graz, Stadt, K. 174, H. 1102; Wagner listet die Namen der Logen zur Zeit Mozarts auf, vgl. Wagner, *Bruder Mozart*, S. 28.

46 Vgl. den Artikel über Graz auf der Website Freimaurer-Wiki: <http://freimaurer-wiki.de/index.php/Graz> [18. 5. 2018]; Karl-Albrecht Kubinzky, „Loge Wolfgang Amadeus Mozart“, sowie Gustav Pollak, „Die FM in der Steiermark“, beide in: *Quatuor-Coronati-Berichte* 1 (1974), S. 157–162 bzw. S. 87–95. Zur heutigen Situation der Freimaurerei in Graz vgl. Ernst Sittinger, „Die Geheimnisse der Grazer Freimaurer, in: *Kleine Zeitung* (Beilage G7), 18. April 2010, S. 6–8; und *Quatuor-Coronati-Berichte* 27 (2007).

47 Vgl. Reinalter, „Die Freimaurerei“; Rainer Hubert, „Freimaurerei in Österreich 1871 bis 1938“, in: *Zirkel und Winkelmass*, S. 7–25 bzw. S. 31–46.

chinger in einer Zeit, die durch die Restauration und politische Restriktionen geprägt war, in der vor allem freimaurerische Aktionen unter Strafe standen, ein Gebäude mit eindeutig freimaurerischer Symbolik in der Gestaltung des Tympanons errichten konnte, ist einigermaßen bemerkenswert – ob und wann das Gebäude als Logenhaus diente, muss nach jetzigem Kenntnisstand Spekulation bleiben.

Um mehr über die Provenienz der Mozart-Büste zu erfahren, sei an dieser Stelle auf einige Indizien verwiesen, die in Zusammenhang mit der freimaurerischen Stadtgeschichte von Graz stehen, auch wenn sich die Nachforschungen darüber aufgrund der weitgehend verborgen gehaltenen Quellen zur Freimaurerei diffizil gestalten und das musikwissenschaftliche Interesse zugegebenermaßen an seine Grenzen stößt. In einer historischen Quelle aus dem neunzehnten Jahrhundert, einem Zeitungsartikel über „Die Freimaurer in Steiermark“, der 1876 in der Grazer *Tagespost* erschien, bleiben sowohl das Haus in der Paulustorgasse 3 als auch die Mozart-Büste unbeachtet – der Autor schreibt in erster Linie über die Wiener Logen im achtzehnten Jahrhundert und erwähnt lediglich „einschlägige Familien-Reliquien“, die „seit einem halben oder ganzen Jahrhundert der Geschichte“ angehören.<sup>48</sup> Er betont außerdem, wie wenig das Thema hinsichtlich genauer Daten, Mitgliederverzeichnisse oder dem „Ort des Tempels in oder außerhalb der Stadt“ erforscht sei, wenngleich er anmerkt, dass Kaiser Josef II. 1784 Graz besucht habe und „die Überlegung des Arbeitshauses aus der Karlau in die Stadt, Färbergasse“, befohlen habe.<sup>49</sup> Der Zusammenhang zwischen den Grazer Freimaurern und Mozart wird hier auf eine andere Weise hergestellt, nämlich indem der Autor vermutet, die Loge „Zu den vereinigten Herzen“ habe „das Todtenfest [...] Mozart's 1792 im Orient der neugekrönten Hoffnung [in Wien] beschickt“.<sup>50</sup> Das würde bedeuten, dass die Grazer Freimaurer auch nach der offiziellen Auflösung ihrer Loge noch aktiv waren bzw. dass die Wiener Loge „Zur neugekrönten Hoffnung“, der Mozart angehörte (s.u.), ihre Besucher als Vertreter der Grazer Loge begrüßte. Mittlerweile sind die Mitgliederverzeichnisse der Logen aus den 1780er und 1790er Jahren, wenn auch unvollständig, sowie andere Dokumente aus dieser Zeit in den Archiven (vor allem im Staatsarchiv Wien) zugänglich, wobei diese für Graz (Steiermärkisches Landesarchiv) noch kaum wissenschaftlich aufgearbeitet wurden.

Bemerkenswert ist Pichlers Artikel nicht nur, da er in einer Zeit abgedruckt wurde, in der die Freimaurer wieder eine Legalisierung ihrer Verbindungen an-

---

48 Pichler, „Die Freimaurer“ (1876), Zitat aus der Ausgabe vom 6. Juli, S. 2.

49 Ebd.

50 Ebd.

strebten bzw. in sogenannten Grenzlogen agierten, sondern auch weil die Existenz des als freimaurerisch gekennzeichneten Hauses in der Paulustorgasse 3 unerwähnt bleibt und stattdessen zwei andere Orte genannt werden. Über diese Orte erfährt man mehr bei Gustav Pollak (selbst Logenbruder in der nach dem Zweiten Weltkrieg wiederbelebten Grazer Loge „Zu den vereinigten Herzen“), der sich in der ersten Ausgabe der damals noch ausschließlich in Freimaurerkreisen erhältlichen Jahresberichte der Forschungsloge „Quatuor Coronati“ in Wien, die er 1974 mitbegründete, ausführlich dem Thema der Grazer Logenhäuser widmet.<sup>51</sup>

Pollak beruft sich auf Heinrich Pfisterer, der 1927 die Grazer Loge „Wolfgang Amadeus Mozart“ mit ihrem Tempel am Opernring gründete und herausfand, dass das erste Logenhaus der „Vereinigten Herzen“ in der Rösselmühlgasse gestanden habe, was im achtzehnten Jahrhundert noch zum Vorort Karlau gehörte – das Gebäude wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, aber Reste des Tympanon-Reliefs (und ein Foto) sind noch erhalten.<sup>52</sup> Der oben erwähnten Anordnung des Kaisers folgend wurde die Logenarbeit in die Färberkaserne verlegt, bevor nach kurzer Zeit, so Pollaks Vermutung, die Paulustorgasse 3 bereits gegen Ende der 1780er Jahre als Logenhaus genutzt worden sei.<sup>53</sup> Dabei würde es sich um den Vorgängerbau, nicht um das von Aichinger erbaute Haus handeln. Ob bereits das Haus, das Aichinger 1821 kaufte, einen Freimaurertempel beherbergte oder erst der Neubau im neunzehnten Jahrhundert trotz der einigermaßen offensichtlichen Kennzeichnung über dem Eingangstor, die möglicherweise auch aus den 1780er Jahren stammen könnte, als geheimer Treffpunkt fungierte, wäre vor allem für die Grazer Stadtgeschichte und ihre Verbindung zur Freimaurerei erforschenswert.

Entstehungsdatum und Provenienz der Mozart-Büste müssen zwar nicht notwendigerweise an den Bau des Hauses gekoppelt sein, wohl aber an den freimaurerischen Kontext. Denn die Büste – an der offensichtlich die Nase abgebrochen war und rekonstruiert wurde –, ist nicht die einzige im Treppenhaus: In weiteren Nischen gegenüber bzw. auf den anderen Etagen stehen zwei Putti sowie die Büsten dreier Freimaurer. Johann Wolfgang von Goethe, Johann Mattheson und Prinz Leopold von Braunschweig-Wolfenbüttel (nominell Herzog von Braunschweig und Lüneburg und der jüngste Bruder der oben erwähnten Herzogin Anna Amalia) leisten Mozart Gesellschaft. Kurioserweise verweist Pollak auf ein Schriftstück, das im Rahmen der Aufstellung der Büste von Leopold in der

---

<sup>51</sup> Vgl. Pollak, *Die FM*, S. 87–95.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 92 f.; ein Foto ist abgebildet in: *Zirkel und Winkelmass*, S. 114; Bruchstücke liegen im Stadtmuseum Graz.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 92; Pollak beruft sich auf Ludwig Abafis fünfbandige, ab 1890 in Budapest erschienene *Geschichte der Freimaurerei in Oesterreich-Ungarn*, ohne genauere Angaben zu machen.

Loge „Zu den Drei Vereinigten Herzen“ [sic] in Graz 1785 vorgetragen worden sei.<sup>54</sup> Das Arrangement der Nischen im Treppenhaus scheint jedenfalls mit den Proportionen der Büsten und ihren Sockeln abgestimmt zu sein – möglicherweise existierten die Büsten bereits Ende des achtzehnten Jahrhunderts, wurden mit dem Umzug des Logentempels transferiert und erhielten durch Aichingers Bau einen neuen angemessenen Platz. Aichingers Verbindung zur Freimaurerei ist in den Mitgliederlisten zwar nicht dokumentiert, drückt sich aber eindeutig durch die Ornamente am Bau der Paulustorgasse 3 mitsamt dem Torbogen aus. Möglich ist aber genauso, dass Aichinger mit dem Umbau eine Art freimaurerisches Denkmal setzen und an die Funktion des Vorgängerbaus erinnern wollte. Die Büsten mögen – wie Pollak bei jener von Herzog Leopold vermutet – älteren Datums und Teil eines früheren Freimaurertempels gewesen sein, sie können aber auch erst später durch Aichingers Ahnen Carl (ebenfalls Baumeister) oder Franz jun. installiert worden sein. Bei der fast 80 Jahre umfassenden Zeitspanne der Sterbedaten (Mattheson starb 1764, Goethe 1832) drängt sich außerdem die Vermutung einer sukzessiven Anfertigung der Büsten auf, die jeweils – was Pollaks Anmerkung erklären würde – nach dem Ableben des Ehrenträgers stattfand. (Nachforschungen zu Nachlassprotokollen und in den Grundbüchern haben zu keinen Erkenntnissen hinsichtlich der Büsten geführt – sie gehören offensichtlich stillschweigend zum Inventar wie das Treppengeländer.)

Die Besitzverhältnisse des Gebäudes sind über die Zeit hinweg erstaunlich stabil geblieben: Nach der Familie Aichinger gelangte es 1890 in den Besitz von Josefa Hausleitner und ihren Ahnen, und seit 1964 gehört es Lore und Gustav Uranitsch. Auffällig sind die zahlreichen Hypotheken im neunzehnten Jahrhundert, die in den Grundbüchern vermerkt wurden. Neben vielen nichtssagenden Namen steht einer in unmittelbarem Bezug zu Mozart: Der Name „Josefine von Cavalcabò“ taucht ab 1856 immer wieder auf – Josephine Baroni von Cavalcabò stand in enger Freundschaft zu Mozarts jüngstem Sohn Franz Xaver Mozart und wurde nach seinem Tod seine Universalerbin.<sup>55</sup> Gerüchte kursieren, dass sie möglicherweise seine Geliebte war und dass ihre Tochter Julie Weber von We-

---

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 90; Pollak vermutet außerdem einen Zusammenhang zwischen den Skulpturen von Herakles und Samson, die sich an der Basteigrenze zwischen Burggarten und Stadtpark befinden und ursprünglich in der Färberkaserne gestanden haben sollen, und den Büsten im Freimaurerhaus; vgl. ebd. S. 94.

<sup>55</sup> Vgl. o.A. [Art.] „Baroni-Cavalcabò Josefine von und Julie“, in: Wolfgang Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt <sup>2</sup>2009 [1962–1966], S. 32 f.

benau, die als Pianistin und Komponistin in ihrer letzten Lebensdekade in Graz wohnte, ein uneheliches Kind war und ihn zum Vater hatte.<sup>56</sup>

Mozarts Mitgliedschaft in der Wiener Freimaurerloge „Zur Wohltätigkeit“ bzw. in der daraus hervorgegangenen Sammelloge „Zur neugekrönten Hoffnung“ ist hinreichend belegt.<sup>57</sup> 1799 schrieb Constanze Mozart in einem Brief an Breitkopf und Härtel, der aus anderen Gründen noch interessant sein wird (s. u., Kap. 4.2.3), kurz und knapp: „Daß Mozart Maurer war, wissen Sie.“<sup>58</sup> Seine Beziehungen zur Loge kommen vor allem in seinen Kompositionen für freimaurerische Anlässe zum Ausdruck, und auch bei der Interpretation anderer Werke (darunter *Die Zauberflöte*) ließen sich Parallelen zur freimaurerischen Gesinnung nachzeichnen.<sup>59</sup> So resümiert Alfred Einstein, dass „der Gedanke an sein Maurertum [...] sein ganzes Schaffen“<sup>60</sup> durchdringe, und Maynard Solomon stellt fest: „It [the freemasonry] engaged deeper levels of Mozart’s personality, even going beyond simple beliefs in humanitarian ideals.“<sup>61</sup> Möglicherweise ist Mozarts Logenarbeit auch visuell dokumentiert. Ein auf zirka 1790 datiertes Gemälde eines unbekanntes Malers zeigt die Innenansicht einer Wiener Loge und ihre versammelten Brüder, von denen einer als Mozart identifiziert wurde.<sup>62</sup> Interessanterweise wurde das Bild 1926 in Graz-Kroisbach im Besitz der Familie von Tinti entdeckt.<sup>63</sup> Die Ahnenlinie dieser Familie geht auf Bartholomäus III. von Tinti zurück, der der

---

**56** Vgl. <http://www.drehpunktkultur.at/index.php/musik/meldungen-kritiken/10127-mozarts-enkelinnen> [12.6.2018].

**57** Die Mitgliederlisten liegen im Geheimes Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, vgl. die Liste der Mitglieder bei H. C. Robbins Landon, *Mozart and the Masons. New Light in the Lodge „Crowned Hope“*, London: Thames and Hudson 1982, S. 70; vgl. auch Nettle, *Mozart*, S. 18; Deutsch, *Mozart*, S. 6; Wagner, *Bruder Mozart*, S. 89; eine Sonderausstellung im Österreichischen Freimaurermuseum Schloss Rosenau bei Zwettl mit dem Titel „Bruder Wolfgang Amadeus Mozart“ im Jahr 1990/91 setzte sich eingehend mit den überlieferten Dokumenten auseinander.

**58** Brief von Constanze Mozart am 27. November 1799, abgedruckt in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, Bd. 4, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel et al.: Bärenreiter 1963, S. 299.

**59** Vgl. vor allem ausführlich Nettle, *Mozart*, S. 66–146; Deutsch, *Mozart*, S. 6–18; zur *Zauberflöte* vgl. die ambivalente Untersuchung bei Hans-Josef Irmen, *Mozart. Mitglied geheimer Gesellschaften*, Zülpich: Prisca <sup>2</sup>1991 [1988], S. 302–377; und als Gegenposition dazu: Wagner, *Bruder Mozart*, S. 141–181.

**60** Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Stockholm: Bermann-Fischer 1947 [Original auf Englisch: *Mozart: His Character, His Work*, New York: Oxford University Press 1945], S. 121.

**61** Solomon, *Mozart*, S. 331.

**62** Vgl. Robbins Landon, *Mozart*, S. 30–52.

**63** Vgl. den Katalog zur Ausstellung „Bruder Wolfgang Amadeus Mozart“, S. 69; Wagner, *Bruder Mozart*, S. 77.

Loge „Zur wahren Eintracht“ angehörte und mit Logenbruder Mozart musizierte.<sup>64</sup> Nicht nur war der Austausch innerhalb der Wiener Logen üblich, er fand auch zwischen Graz und Wien statt. Neben der oben erwähnten Teilnahme an der Feier zu Mozarts Gedenken nach seinem Tod tauchten zu seinen Lebzeiten die Namen zweier Logenbrüder sowohl in der Grazer als auch in einer der Wiener Logen auf.<sup>65</sup> Es ist davon auszugehen, dass das Netzwerk der Freimaurer die Bekanntheit des Komponisten positiv beeinflusste, dass, in Paul Nettls Worten, „die Freimaurerei gerade im Leben Mozarts eine ausschlaggebende Rolle spielt[e] und dass die königliche Kunst mithin für die Kunstgeschichte selbst eine Bedeutung gewinnt, die man bisher vielleicht unterschätzt hat“.<sup>66</sup> Ähnlich resümiert Guy Wagner: „Man kann Mozarts Zugehörigkeit zur Königlichen Kunst nicht hoch genug einschätzen, auch wenn dies vielfach unerwünscht bleibt.“<sup>67</sup>

Wie auch immer man den Einfluss der Freimaurerei auf Mozarts Werk oder auf die Kunst im Allgemeinen einordnen möchte, es bleibt festzuhalten, dass erst mit Paul Nettel und Otto Erich Deutsch 1932 sowie H. C. Robbins Landon in den 1980er Jahren dieser Zusammenhang vermehrt Beachtung fand, wobei aber die freimaurerische Gedenkstätte in Graz, sofern sie als solche gelten darf, unerwähnt geblieben ist. Die Huldigung des Komponisten und anderer Persönlichkeiten – nicht nur aufgrund ihrer künstlerischen Werke, sondern aufgrund der geteilten Geisteshaltung – durch das Aufstellen eines plastischen Abbildes durch Gleichgesinnte im Freimaurerhaus ist zum einen mit dem im neunzehnten Jahrhundert aufkommenden Heroenkult in Beziehung zu setzen und greift diesem vor, je nachdem, in welchem Zeitraum die Sandsteinbüsten tatsächlich entstanden sind. Auch ist darin eine Vorstufe der späteren Funktionalisierung einer kulturellen Ikone zur kollektiven Identitätsbildung zu erkennen. Zum anderen, und darin liegt ein wichtiger Unterschied, beschränkt sich diese Verehrung noch auf einen privaten, nicht-öffentlichen Bereich – daran hat sich bis heute nichts geändert, da es sich um ein Mehrparteienhaus handelt, das neben Gewerbe hauptsächlich aus Mietwohnungen besteht, wobei von einem Gedenken bei jedem Ein- und Ausgehen der Bewohner wohl kaum ausgegangen werden kann.

Diente das in den 1830er Jahren erbaute Haus tatsächlich als Treffpunkt oder Denkmal für Freimaurer, so ist die Büste in diesem Kontext in erster Linie als Teil

---

<sup>64</sup> Wagner merkt an, dass sie 1785 gemeinsam die letzten drei der sechs Haydn gewidmeten Streichquartette aufgeführt haben sollen; vgl. Wagner, *Bruder Mozart*, S. 77.

<sup>65</sup> Vgl. das Mitgliederverzeichnis im Geheimen Haus-, Hof- und Staatsarchiv, abgedruckt in Robbins Landon, *Mozart*, S. 70; sowie jenes der Grazer Loge im Steiermärkischen Landesarchiv: Die Namen Joseph Passy und Johann Wolfgang Pauer tauchen in beiden auf.

<sup>66</sup> Nettel, *Mozart*, S. 167.

<sup>67</sup> Wagner, *Bruder Mozart*, S. 240.

eines freimaurerischen Erinnerungsortes zu betrachten, der in der Vergangenheit zumindest für Eingeweihte von größerer Bedeutung war. Da er in heutiger Zeit kaum bekannt ist und der Öffentlichkeit verborgen bleibt, trifft der Begriff nur bedingt zu, am ehesten noch als *Contradictio in Adjecto* in der Formulierung des unbekanntenen Erinnerungsortes. Fehlende Dokumentation über die Umstände der Entstehung, keine verifizierten Angaben über Initiator oder Erschaffer der Büste sowie der Umstand einer verbotenen Freimaurerei haben verhindert, dass das Denkmal zu einem öffentlichen Erinnerungsort werden konnte, der seiner Funktion gerecht wird. Vielmehr ist die Büste ein Kuriosum, das als Relikt der Vergangenheit auf eine kaum erforschte Stadtgeschichte von Graz und – bis auf die wenigen oben genannten Ausnahmen – auf eine eher marginal diskutierte Facette in der Biographie Mozarts verweist. Deutlicher und früher als in Wien oder Salzburg hat die Popularität des Komponisten in Graz ihre Spuren in weiteren Denkmälern hinterlassen, die mit der Freimaurerei in Verbindung stehen.

#### 4.1.3 Die Büste in Mariagrün

Auch wenn die Sandsteinbüste im Grazer Freimaurerhaus von unbekannter Hand noch vor jener von Schwanthaler in der Walhalla erschaffen wurde (oder allenfalls parallel dazu, weshalb Hafner das Grazer Haus als „freimaurerische Walhalla“<sup>68</sup> bezeichnet), so ist sie dennoch nicht die erste, von der man weiß. Interessanterweise stand auch diese in Graz bzw. einem damaligen Vorort der Stadt, in Mariagrün, „einem sehr romantisch gelegenen Belustigungsorte bey Grätz“,<sup>69</sup> wie die einzige Quelle berichtet. Aus der Biographie Mozarts nämlich, die von Constanzes zweitem Ehemann Georg Nikolaus von Nissen geschrieben und von ihr 1828 veröffentlicht wurde, erfährt man, dass in der Nähe der heute noch erhaltenen Mariagrüner Kirche (erbaut 1668, umgebaut 1852,<sup>70</sup> s. Abb. 15) zwei Büsten aufgestellt worden seien – eine von Mozart, die andere von Joseph Haydn: „Die Büsten selbst sind aus Stein gehauen und bronziert. Sie sind in gehöriger proportionirter Grösse, in römisches Costüm gekleidet, und sollen, nach Kenner-Aeusserungen, gut getroffen seyn.“<sup>71</sup> Von beiden Büsten fehlt bis heute jede Spur,

---

<sup>68</sup> Hafner, *Mozart*, S. 49.

<sup>69</sup> Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1828; die hier verwendete Ausgabe ist der 4., unveränderte Nachdruck der Erstausgabe: Hildesheim et al.: Georg Olms 1991, S. 178.

<sup>70</sup> Vgl. Website der Pfarrgemeinde St. Leonhard <http://www.pfarreleonhard.at/index.php/mariagruen> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 12.6.2018].

<sup>71</sup> Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, S. 178.

überliefert ist lediglich die hier zitierte Beschreibung aus zweiter Hand. Quelle dieses Urteils war möglicherweise der „jetzige Besitzer des Berggutes“,<sup>72</sup> Joseph Seidl, der im Originaltext erwähnt wird.



**Abb. 15:** Kirche in Graz-Mariagrün.

In einer Fußnote fällt außerdem der Name Kargl, „Verwalter der deutschen Ordens-Commende am Lech“, als damaliger Besitzer,<sup>73</sup> und in einer hinzugefügten Anmerkung wird auf einen Artikel in der *Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1819 verwiesen. Darin geht es zwar um einen Aufruf zur Finanzierung eines Denkmals zu Ehren Mozarts und Haydns, das jedoch eindeutig für Wien angedacht war.<sup>74</sup> Dieser Aufruf erschien ebenso in den *Erneuerten Vaterländischen Blättern*, worauf Constantin von Wurzbach in seinem Mozart-Buch 1869 in Bezug

<sup>72</sup> Ebd. Es ist anzunehmen, dass der identische Familienname des Gutsbesitzers und des Bildhauers der Bronzebüste im Stadtpark dem Zufall bzw. der weiten Verbreitung des Namens Seidl geschuldet ist.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Vgl. o.A., „Monument für Haydn und Mozart“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 3/32 (21. April 1819), S. 253–255.

auf die Schilderung des Mariagrüner Denkmals verweist.<sup>75</sup> In weiterer Folge wird diese unsinnige Referenzangabe in einem Artikel über die „Grazer Mozartiana“ in den *Mozarteums-Mitteilungen* von 1920 übernommen,<sup>76</sup> worauf sich wiederum Hermann Abert mit einer Fußnote in seiner bearbeiteten Version der Mozart-Biographie von Otto Jahn bezieht (Jahns Original von 1859 bzw. die aktualisierten Auflagen erwähnen die Mariagrüner Büsten nicht).<sup>77</sup> Diese Verwirrung führt dann bei Otto Erich Deutsch 1961 zu der Aussage, Kargl habe die Büsten Haydns und Mozarts 1819 in Mariagrün aufstellen lassen.<sup>78</sup>

Auch wenn noch fünf Jahre vor der Veröffentlichung von Deutschs Kommentar im oben bereits mehrfach erwähnten Artikel der *Kleinen Zeitung* berichtet wird, der „Ökonomiedirektor Matthias Kargl“ habe die Büsten „um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert“ aufstellen lassen,<sup>79</sup> und trotz des Umstands, dass jener Kargl bereits 1812 verstorben war,<sup>80</sup> ist aus einem falschen Verweis ein Faktum geworden. Die Mariagrüner Büste ist fälschlicherweise mit dem Jahr 1819 verbunden. Der Name Matthias Kargl hingegen taucht als Matthäus bzw. Mathaeus in den Mitgliederlisten der Loge „Zu den vereinigten Herzen“ in Graz 1785 bzw. 1786 auf.<sup>81</sup> Damit wäre die Mariagrüner Büste tatsächlich eine der ältesten und stünde ebenso in Verbindung mit der Freimaurerei. Fraglich bleibt, wie und ob die beiden frühen Grazer Büsten in Zusammenhang stehen. Nimmt man die ungefähren Datierungen auf zirka 1812 bei der einen und zirka 1830 bei der anderen an, ist davon auszugehen, dass über das Netzwerk der Logenbrüder die Initiatoren gegenseitig Kenntnis voneinander hatten. Weniger plausibel ist, dass es sich bei der Büste im Freimaurerhaus um die als verschollen geglaubte Mariagrüner Büste handelt, schon allein aufgrund ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit und Ausstattung (Erstere ist nicht bronziert und trägt kein römisches

---

75 Vgl. o.A., „Monument für Haydn und Mozart“, in: *Erneuerte Vaterländische Blätter* 34 (1819), S. 135 f.; Constantin von Wurzbach, *Mozart-Buch*, Wien: Wallishansser'scher Buchhandlung 1869, S. 199.

76 Vgl. o.A., „Grazer Mozartiana“, in: *Mozarteums-Mitteilungen* 2/3 (1920), S. 94–96, hier S. 95.

77 Vgl. Hermann Abert, *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Zweiter Teil (1783–1791)*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1924 [1921], S. 892; Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1856–1859 (in vier Teilen) bzw. 1867 (in zwei Teilen) bzw. 1891 (bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters).

78 Vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (= Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X, Werkgruppe 34), gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel et al.: Bärenreiter 1961, S. 406.

79 V., „Mozart-Gedenkstätten in Graz“ (1956).

80 Vgl. Hafner, *Mozart*, S. 49.

81 Vgl. die Mitgliederlisten dieser Loge im Steiermärkischen Landesarchiv, Signatur: Graz, Stadt, K. 174, H. 1102.

Kostüm), aber auch weil sich die Frage aufdrängt, warum nicht die des anderen Freimaurers, die haydn'sche Büste, ebenso in das Freimaurerhaus transferiert worden ist. Nicht unberechtigt ist außerdem die Skepsis, ob es die Büsten in Mariagrün überhaupt je gegeben hat – die Beschreibung von Nissen bzw. Mozarts Witwe aus zweiter Hand bleibt die einzige Quelle. (Nachforschungen in den Nachlassakten von Kargl bzw. seinem Logenbruder und Universalerben Fortunat Spöck erbrachten keine weiteren Hinweise auf die Büsten.) Für Herbert Wurz im oben erwähnten Zeitungsartikel von 1942 besteht kein Zweifel, dass es sich bei dem Denkmal in Mariagrün um die „erste, überhaupt bekannt gewordene Mozartbüste“ handelte, und er bedauert, dass selbst die „sorgfältigen Nachforschungen einer Reihe interessierter Persönlichkeiten“ kein Ergebnis über Verbleib, Initiator oder Erbauer der Gedenkstätte erbracht hätten.<sup>82</sup> Da das Aufstellen einer Künstlerbüste um 1800 noch eine Neuheit war, verwundert es, dass keine Aufzeichnungen der städtischen Erholungssuchenden überliefert sind, die auf diese Kuriosität hinweisen, und dass selbst auf Abbildungen Mariagrüns aus dieser Zeit keine Spuren eines Denkmals erkennbar sind, selbst wenn es sich dabei um eine private Verschönerungsmaßnahme und den persönlichen Ausdruck der Verehrung handelte.

#### 4.1.4 Weitere Büsten

Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts werden die Verehrung verstorbener Persönlichkeiten und das Gedenken ihrer durch das Aufstellen von Büsten und Denkmälern oder durch das Feiern ihrer Geburts- und Todestage gang und gäbe. So nimmt es kaum Wunder, dass zur Feier des 100. Todestages Mozarts ein Gedenkkonzert des Steiermärkischen Musikvereins und des Grazer Singvereins in der Industriehalle auf dem Messegelände stattfand ebenso wie ein Festakt im Grazer Stefaniensaal, der vom Steiermärkischen Tonkünstlerverband organisiert wurde.<sup>83</sup> Bei Letzterem wird am Rande erwähnt, dass eine Mozart-Büste den Saal geschmückt habe. Fünfzehn Jahre später, zum 150. Geburtstag Mozarts, erscheinen erneut diverse Berichte im *Grazer Tagblatt*,<sup>84</sup> und im April 1906 findet sich die

---

<sup>82</sup> Wurz, *Unbekannte Mozart-Gedenkstätten* (1942).

<sup>83</sup> Vgl. o.A., „Berichte über Gedenkkonzerte“, in: *Grazer Tagblatt*, 7. Dezember 1891; während das Konzert zu Ehren „des großen deutschen Tondichters“ (ebd., S. 1) gegeben wurde, feierte man Mozart beim Festakt „nicht nur als Künstler, sondern auch als Oesterreicher“ (ebd. S. 3); zu Mozart als Identitätsfigur s.u., Kap. 4.4.

<sup>84</sup> Vgl. z.B. Friedrich Waldeck, „Mozart der Deutsche“, in: *Grazer Tagblatt*, 27. Januar 1906, S. 1–3.

Rezension eines Konzertes der privaten Klavierschule von Ernestine Schröder-Presuhn,<sup>85</sup> die deswegen hier hervorzuheben ist, weil auch darin eine Büste Mozarts erwähnt wird, die den Saal geschmückt habe. Um welche Büsten es sich dabei gehandelt haben mag, lässt sich kaum feststellen. Wichtig daran ist der Umstand, dass überhaupt die plastische Abbildung des Komponisten Teil der visuellen Inszenierung von Veranstaltungen ihm zu Ehren geworden ist und dass es den Verfassern des *Grazer Tagblatt* (relevant in den Jahren 1891–1919) notwendig erschien, diesen Aspekt einer symbolischen Anwesenheit Mozarts hervorzuheben. (Ohne weiteren Informationswert, aber der Vollständigkeit halber sei nochmals auf den Artikel in der *Kleinen Zeitung* von 1956 verwiesen, worin eine weitere verschollene Büste erwähnt wird, die sich im Vorraum eines Gasthauses im Bezirk Geidorf befunden haben soll.<sup>86</sup>)

In der *Grätzer Zeitung* hingegen, die als lokales Nachrichtenmedium für das ausgehende achtzehnte und die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts heranzuziehen ist (erschieden 1787–1866), finden sich zahlreiche Berichte zu Aufführungen von Mozarts Werken, aber keine, in der auf eine solche visuelle Huldigung hingewiesen worden wäre (geschweige denn explizit die oben genannten Büsten erwähnt worden wären). Der Grund dafür liegt aber nicht etwa darin, dass man es für unnötig hielt, Worte darüber zu verlieren, sondern vielmehr, dass eine plastische Visualisierung wohl noch nicht üblich war in Zeiten, in der sich der Heroenkult des neunzehnten Jahrhunderts – auch im Kontext der Funktionalisierung von Kunst zum Stiften einer kollektiven Identität – erst entwickeln sollte.

## 4.2 Mozarts Tempel

In der *Grätzer Zeitung* wurde am 28. Dezember 1796 eine Einladung von Constanze Mozart zu einem Konzert in Graz veröffentlicht, bei dem Auszüge aus *Idomeneo* und *La Clemenza di Tito* auf dem Programm standen.<sup>87</sup> Wie im Jahr zuvor,<sup>88</sup> als die letztgenannte Oper in Graz gegeben wurde, handelte es sich auch bei diesem Konzert um eine Benefizveranstaltung zugunsten der Witwe. In der Ankündigung

<sup>85</sup> Vgl. o.A., „Berichte über Gedenkkonzerte“, in: *Grazer Tagblatt*, 12. April 1906, S. 6.

<sup>86</sup> Vgl. V., „Mozart-Gedenkstätten in Graz“ (1956).

<sup>87</sup> Vgl. den Abdruck dieser Einladung in *Mozart. Die Dokumente*, S. 420. Zur Rolle, die Constanze Mozart in Bezug auf die Rezeption der Musik ihres verstorbenen Ehemannes und die Erinnerung an ihn spielte, vgl. Gesa Finke, *Die Komponistenwitwe Constanze Mozart. Musik bewahren und Erinnerung gestalten*, Köln: Böhlau 2013.

<sup>88</sup> Vgl. *Grätzer Zeitung*, 26. August 1795; vgl. auch den Abdruck dieser Ankündigung in: *Mozart. Die Dokumente*, S. 415.

beteuerte sie außerdem, dass sie selbst anwesend sein werde. Während dieses Besuchs muss sie die Gelegenheit genutzt haben, jenes Denkmal zu besichtigen, das ihrem Ehemann kurz nach dessen Tod gewidmet wurde (s.u., Kap. 4.2.3).

#### 4.2.1 Graz im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert

Sicherlich darf man Constanze Mozarts lobende Worte über das Grazer Publikum in der lokalen Zeitung nicht als sachliche Beobachtung missverstehen – schließlich vergrößerten sich ihre Einnahmen, je zahlreicher das Publikum der Einladung folgen würde –, sondern auch als zweckdienliche Schmeichelei, wenn sie schrieb:

Ich darf mit Zuversicht hoffen, daß an einem Orte, wo mein nur zu früh mir entrissener Gatte so ausgezeichnet gekannt und geschätzt wurde, dieses mit der bekannten Oper la Clemenza di Tito so glücklich harmonierende Meisterstück mit desto größerem Beyfalle und Vergnügen aufgenommen werden wird, je mehr ich durch die gefällige Verwendung, und Unterstützung der durch ihre Talente so rühmlich bekannten Dilettanten, Sängerinnen, und Sänger, in Verbindung mit den übrigen Herren Musikern auf eine precise und glückliche Aufführung rechnen kann.<sup>89</sup>

Wenn man in der im Jahr zuvor veröffentlichten Ankündigung zur ersten Benefizveranstaltung in Graz liest, dass „man übrigens seit ein paar Jahren deutlich bemerken konnte, daß der Geschmack des hiesigen verehrungswürdigen Publikums sich immer mehr für die Mozartsche Musik erklärt“,<sup>90</sup> mag der unbekannte Verfasser ebenso beabsichtigt haben, seinen Lesern vor allem Honig ums Maul zu schmieren, doch fragt man sich, zu welchem Zweck (außer dem der Selbstbeweihräucherung) er das hätte tun sollen. Insofern sind die Ankündigungen teils als eine möglicherweise übertriebene Beschreibung des damaligen Musiklebens und teils als eigennützige Werbung zu verstehen.

Inwiefern sich die Mozart-Begeisterung in Graz von der in Wien, Prag oder anderen Städten unterschieden haben mag, ist nur schwer auszumachen. Für Hellmut Federhofer steht allerdings fest, dass Mozart „frühzeitig in Graz begeisterte Aufnahme gefunden“<sup>91</sup> habe, denn:

---

**89** Constanze Mozarts Einladung in der *Grätzer Zeitung*, 28. Dezember 1796, abgedruckt in *Mozart. Die Dokumente*, S. 420.

**90** Konzertankündigung in der *Grätzer Zeitung*, 26. August 1795, abgedruckt in *Mozart. Die Dokumente*, S. 415.

**91** Federhofer, „Frühe Mozartpflege“, S. 141.

Theater- und Konzertberichte, historische Zeugnisse allgemeiner Art und das noch erhaltene Quellenmaterial lassen jedenfalls erkennen, daß Graz in der Mozartpflege anderen Städten kaum nachstand, sondern gerade in der älteren Zeit z.T. beispielhaft vorangegangen ist.<sup>92</sup>

Tatsächlich fanden die Grazer Erstaufführungen von Mozarts Opern im Landständischen Theater unter Roman Waizhofer und dann unter Joseph Bellomo in den 1780er und 1790er Jahren bald nach ihrer Uraufführung statt, sodass bis zum Brand des Theaters im Jahr 1823 mit nachweisbaren 321 Aufführungen Mozart am häufigsten gegeben wurde.<sup>93</sup> Unter anderem von Gernot Gruber wird außerdem hervorgehoben, dass Eduard Hysel 1793 eine ganze Akademie nur mit Werken Mozarts gegeben habe, bei deren Organisation neben Bellomo auch Franz Deyerkauf beteiligt war,<sup>94</sup> der dem Komponisten eine kuriose Gedenkstätte widmen sollte (s. u., Kap. 4.2.2). Mit der Gründung des Steiermärkischen Musikvereins 1815 erhielt das Musikleben in Graz einen wichtigen Impuls, wobei sich Hysel weiterhin für die Aufführung von Mozarts Werken einsetzte.<sup>95</sup> Somit stellt sich der Eindruck eines ausgeprägten und informierten Musiklebens in Graz ein, das durchgehend Interesse an Mozarts Werken zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tod zeigte. Aufgrund der persönlichen Initiative von wenigen, eines überschaubaren Netzwerks und homogenen Publikums war die Stadt ein dankbarer Aufführungsort für die seinerzeit aktuelle Musik. Insofern ist die Popularität Mozarts um 1800 auch in Graz kaum von der Hand zu weisen. Doch die These vom „Genius Mozart“,<sup>96</sup> der gerade in der Steiermark früh erkannt worden sei, rührt vor allem von der zunehmenden Heldenverehrung im neunzehnten Jahrhundert her und ist darüber hinaus im Kontext der Nachkriegszeit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts zu verstehen, die von der Suche der Österreicher nach einem neuen Selbstbewusstsein geprägt war (zum Topos der Identität s. u., Kap. 4.4).

---

**92** Ebd., S. 151.

**93** Vgl. ebd., S. 143; vgl. Peter Walner, „Die Erstaufführungen von Mozart-Opern in Graz und Mozarts Beziehungen zu Graz“, in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960, S. 287–299; Herbert Fussy, „Als Graz zu einer Mozartstadt wurde“, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 16–17 (1986), S. 93–132.

**94** Vgl. Gruber, „Mozart und die Nachwelt“, S. 263 f.; vgl. o.A., [Art.] „Mozart Wolfgang Amadeus“, in: Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, S. 475 f.

**95** Vgl. o.A., [Art.] „Hysel“, in: Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, S. 313.

**96** Federhofer, „Frühe Mozartpflege“, S. 151.

### 4.2.2 Franz Deyerkauf

Die Begeisterung für Mozart in seiner Zeit äußerte sich weniger in einer Heroisierung, sondern darin, dass sich Interessierte zusammenfanden, um die Werke zu spielen. Das geschah unter anderem im Haus von Franz Deyerkauf,<sup>97</sup> das im sogenannten ersten Sack als Eckhaus am Anfang der Sackstraße, der ältesten Gasse in Graz, zentral gelegen war, unweit des oben erwähnten später erbauten Freimaurerhauses. An der heutigen Adresse Murgasse 2 bzw. Sackstraße 1 am Hauptplatz steht zwar längst ein anderes Gebäude, die Lage war aber die gleiche, und von 1991 bis 2009<sup>98</sup> erinnerte eine Gedenktafel der Stadt Graz daran, dass hier jenes deyerkaufsche Haus stand, „in dem Werke Mozarts noch zu Lebzeiten zu ihrer ersten Aufführung gelangten“.<sup>99</sup> Dass die Tafel nach der Renovierung des Hauses nicht wieder installiert wurde, hatte zur Folge, dass ein offensichtlicher Erinnerungsort für die Beziehung der Stadt Graz zu Mozart aus der Öffentlichkeit verschwunden ist und nur noch Spuren davon (Bilder, Publikationen) wenigen Sachkundigen überhaupt bekannt sind.

Dass Mozart Noten nach Graz schicken ließ, lässt sich aus einem Brief aus dem Sommer 1791 ableiten, in dem er (wahrscheinlich) seinen Freund und Logenbruder Johann Michael Puchberg bittet, bei einem Herrn Deyerkauf wegen der Bezahlung von Notenmaterial nachzufragen.<sup>100</sup> Falls es sich dabei um den Grazer Kaufmann Franz Deyerkauf handelte, muss Puchberg somit mit diesem bekannt gewesen sein.<sup>101</sup> Otto Deutsch bezeichnet Deyerkauf fälschlicherweise als „Kunst- und Musikalien-Händler“ und kommentiert dazu, dass dieser außerdem Freimaurer gewesen sei.<sup>102</sup> Auf den beiden überlieferten Mitgliederlisten der Loge „Zu den vereinigten Herzen“ taucht der Name zwar nicht auf, aber auch der Lokalhistoriker Otfried Hafner vermutet, dass Deyerkauf Freimaurer war: Zum einen

---

**97** Vgl. Hafner, *Mozart*, S. 32 f.

**98** Die Jahreszahl der Demontage ist dem *Österreichischen Musiklexikon Online* entnommen, vgl. Monika Kornberg, [Art.] „Deyerkauf (Theyerkauf)“: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_D/Deyerkauf\\_Familie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Deyerkauf_Familie.xml) [12. 6. 2018].

**99** Die Gedenktafel liegt im Stadtarchiv Graz. Montmorency vom Kulturamt der Stadt Graz begründet den Verzicht auf eine neuerliche Installation am Haus damit, dass die Tafel nicht mehr zur renovierten Fassade gepasst habe. Ein Foto der Tafel ist auf der Website von Reinhard Sudy zu finden; vgl. <https://www.reisepanorama.at/menschen/auf-den-spuren-von/m-marx-joseph-mor-re-karl-mozart-wolfgang-amadeus> [12. 6. 2018].

**100** Vgl. Mozarts Brief (wahrscheinlich) an Puchberg (wahrscheinlich) im Sommer 1791, abgedruckt in *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 140 f., sowie die Anmerkung dazu in Bd. 6, Kassel et al.: *Bärenreiter* 1971, S. 415 f.

**101** Vgl. Hafner, *Mozart*, S. 31.

**102** Kommentar von Otto Erich Deutsch in: *Mozart. Die Dokumente*, S. 405 f.

beruft sich Hafner auf ein handschriftliches Verzeichnis aus dem Wiener Staatsarchiv, das den Namen Deyerkauf listet, und zum anderen auf den Heiratskontrakt, der das deyerkaufsche Siegel mit einer Freimaurerkelle abbildete.<sup>103</sup> Hafner konnte außerdem aufklären, dass Franz Deyerkauf Schnittwarenhändler war und nicht wie sein Sohn gleichen Namens Musikalien- und Kunsthändler.<sup>104</sup>

Somit wäre neben den beiden Büsten auch die erste Gedenkstätte zu Mozarts Ehren überhaupt einem freimaurerischen Umfeld entsprungen. Denn Deyerkauf besaß neben dem Gebäude im Sack ein weiteres, weniger als zwei Kilometer davon entferntes Landhaus außerhalb der Stadt, in der heutigen Schubertstraße 35 im Bezirk Geidorf, das wiederum kaum drei Kilometer entfernt von der Mariagrüner Kirche liegt. Das Haus existiert zwar nicht mehr, aber der weitläufige, auf einer Anhöhe gelegene Garten ist erhalten geblieben.<sup>105</sup> In diesem Garten befindet sich am Rande des heutigen Grundstücks nicht ganz oben auf dem Hügel gelegen ein kleiner Pavillon (s. Abb. 16), den Deyerkauf im achtzehnten Jahrhundert hat errichten lassen. Nur wenige Monate nach Mozarts Tod, so wird in Nissens Biographie berichtet, habe Deyerkauf diesen Bau dem Verstorbenen gewidmet.<sup>106</sup>

#### 4.2.3 Der Besuch von Constanze Mozart in Graz

Im Gegensatz zu der Beschreibung der Mariagrüner Büste, bei der sich Nissen auf ein unbekanntes Zeugnis aus zweiter Hand beruft, stammt die Schilderung des Gartenpavillons von Constanze Mozart persönlich. In einem (oben bereits er-

---

**103** Vgl. Otfried Hafner, „Franz Deyerkauf, Initiator des ältesten Mozart-Denkmal der Welt“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 24 (1976), S. 7–16, hier S. 15 (zur Liste im Staatsarchiv) und S. 10 (zum Siegel).

**104** Vgl. ebd., S. 11. Diese Verwechslung von Vater und Sohn durchzieht die gesamte Literatur, zum ersten Mal zu finden bei Johannes Wastler, „Der Maler Mathias Schiffer“, in: *Tagespost*, 31. Juli 1892, S. 2; dann bei o.A., „Mozarts Beziehungen zu Graz“, in: *Tagespost*, 3. April 1920, S. 1; und bei o.A., „Grazer Mozartiana“ (1920), S. 95. Auf Letzteres beruft sich schließlich Abert, *W. A. Mozart*, S. 892, und interessanterweise nicht auf Nissen direkt.

**105** Vgl. Hafner, *Mozart*, S. 49; vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 60: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des II., III. und IV. Bezirkes*, Horn/Wien: Berger 2013, S. 608 f. Hier wird das ehemalige Landhaus von Deyerkauf allerdings mit dem heutigen Gebäude Schubertstraße 29 in Verbindung gebracht (vgl. ebd., S. 606 f.), was beim Vergleich von Ansichten um 1830 mit der heutigen Lage nur schwer möglich sein kann. Vgl. auch Silvia Hudin, „Verborgene Gartendenkmale. Gartenpavillons in Graz“, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 29–30 (2000), S. 281–283.

**106** Vgl. Nissen, *Biographie*, S. 176 f.



**Abb. 16:** Gartenpavillon in der Schubertstraße 35 in Graz.

wähnten) Brief an Breitkopf und Härtel vom 27. November 1799 bemerkte sie dazu Folgendes:

In dem Lusthause des Kaufmanns Deyerkauf zu Graz ist der Platfond zum Andenken Mozarts gemalt, und der Sahl heist Mozarts Tempel. Späterhin ist der Platfond abgeändert und verschönert worden, auch noch in einem andern Ort im Lusthause ein Gegenstück dazu angebracht worden. Dieses habe ich mit eigenen Augen gesehen. – Sie können Sich vielleicht die Skizen verschreiben; sollte ich sie bekommen können, theile ich sie Ihnen gewiß mit.<sup>107</sup>

---

**107** Constanze Mozarts Brief an Breitkopf und Härtel vom 27. November 1799, abgedruckt in *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 300.

Außerdem werde von Deyerkauf Mozarts Todestag alljährlich mit Musik „nur von seiner Composition gefeyert“.<sup>108</sup> Zum Verbleib der Skizzen ist nichts überliefert (außer einer Tagebuchnotiz vom 9. Dezember 1828<sup>109</sup>), aber Constanze Mozarts Reise nach Graz muss Ende des Jahres 1796 stattgefunden haben, nachdem sie in der *Grätzer Zeitung* (s.o., Kap. 4.2) ihre Anwesenheit beim Benefizkonzert am 30. Dezember angekündigt hatte. Auch wenn bis auf ihre eigene Aussage kein überliefertes Zeugnis über ihren Besuch existiert, wird weitgehend davon ausgegangen, dass sie in dieser Zeit in Graz weilte.<sup>110</sup> In den *Mozarteums-Mitteilungen* vom Mai 1920 hingegen wird daran gezweifelt, und es wird vermutet, dass Joseph Hoffbauer von der Witwe kontaktiert worden sei, der die Notizen zu den Denkmälern angefertigt haben soll, die dann durch Nissen bzw. den Verlag Breitkopf und Härtel in die *Biographie* 1828 aufgenommen wurden.<sup>111</sup> Bei Nissen wird ein genaues Datum angegeben, worauf sich alle weitere Literatur bezieht: „Zu Grätz, im Garten des Kaufmann Deyerkauf, ist ihm [Mozart] am 15ten May 1792 ein Denkmal errichtet.“<sup>112</sup> Dass es sich dabei um einen Gartenpavillon handelt, wird erst aus der Beschreibung der Wand- und Deckenmalereien (s.u., Kap. 4.2.5) deutlich, die das eigentliche Denkmal darstellen, also nicht der tatsächliche Bau, der das Andenken lediglich beheimatet. Das genaue Datum verweist möglicherweise auf eine Art Widmungs- oder Einweihungsfest, bezieht sich jedenfalls

---

**108** Ebd.

**109** Vgl. Constanze Nissen-Mozart, *Tage Buch meines Brief Wechsels in Betref der Mozartischen Biographie (1828–1837)*, übertragen und kommentiert von Rudolph Angermüller, Bad Honnef: K. H. Bock 1998, S. 59: In diesem Notizheft befindet sich ein Eintrag vom 9. Dezember 1828 darüber, dass sie „die Allegorie des Monuments Von Deyerkauf aus Gratz“ verschickt habe; vgl. o.A., „Grazer Mozartiana“ (1920), S. 96.

**110** Vgl. Ingeborg Harer, „Constanze Mozart in Graz – alte Spuren neu gelesen“, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark* 106 (2015), S. 49–77, hier S. 49; Erika Kaufmann, „Die Musikstadt Graz zur Zeit der Wiener Klassik“, in: *Mozart und Graz. Eine kleine Zusammenstellung von Zeugnissen der Mozartverehrung, -pflege und -forschung in Graz*, Broschüre zum Grazer Mozartfest 1956, S. 11–16, hier S. 13; Ingrid Schubert (Hellmut Federhofer), [Art.] „Graz“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 3, Kassel et al.: Bärenreiter <sup>2</sup>1995, Sp. 1595–1609, hier Sp. 1603; vgl. dazu den Kommentar in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, Bd. 6, S. 509; Karl-Albrecht Kubinzky allerdings meint, dass sie sogar dreimal zu Besuch gewesen sei; vgl. Karl-Albrecht Kubinzky, „Rittern‘ um das Genie Wolferl A.: Bitte, wir auch!“, in: *Bürgerinformation der Stadt Graz*, März 2006, S. 8 f.

**111** Vgl. o.A., „Grazer Mozartiana“ (1920), S. 95: Hier wird allerdings Deyerkauf als „Musikalien- und Kunsthändler“ deklariert. Außerdem wird die Lage des Gartenpavillons genauer erörtert sowie das Jahr 1790 aufgrund der Inschrift im Dachbalken als Baudatum genannt. Zur Person Hoffbauer und seiner Korrespondenz mit der Witwe vgl. Harer, „Constanze Mozart in Graz“, S. 57–65.

**112** Nissen, *Biographie*, S. 176 f.

eindeutig auf die Ausführung der Fresken, die, wie Constanze Mozart anmerkte, in zwei Etappen erschaffen wurden, ohne diese zeitlich näher einzuordnen.

#### 4.2.4 Der Besuch des Sohnes Franz Xaver Wolfgang Mozart in Graz

Während Constanze Mozarts Besuch des Gartenpavillons nicht zuletzt aufgrund ihres schriftlichen Zeugnisses darüber wahrscheinlich ist, verhält es sich bei der Quellenlage zum Aufenthalt des jüngsten Sohns, Franz Xaver Wolfgang Mozart, in Graz gerade andersherum. Im Sommer 1820 hielt er sich nachweislich zirka drei Wochen lang in Graz auf, gab ein Konzert mit dem Steiermärkischen Musikverein und besuchte die damaligen Attraktionen der Stadt, wovon er in seinem Tagebuch berichtete.<sup>113</sup> In der Ankündigung für das Konzert am 5. Juli 1820 in der *Grätzer Zeitung* wurde darauf hingewiesen, dass die Eintrittskarten „in dem Handlungsgewölbe des Herrn Deyerkauf, zum großen Hut, zu haben“<sup>114</sup> seien – ob damit der Vater oder der Sohn gemeint war, ist nicht eindeutig. (Es handelte sich dabei um Geschäftsräume, die am Hauptplatz gelegen waren, also in unmittelbarer Nähe zu Deyerkaufs Wohnhaus im ersten Sack. In der *Grätzer Zeitung* wird häufiger auf Deyerkaufs Geschäft am Hauptplatz verwiesen, beispielsweise am 17. September 1805 im Zusammenhang mit einem Konzert-Abonnement; Deyerkauf junior wurde 1781 geboren, der Senior starb 1826.<sup>115</sup>) Möglich ist, dass Franz Xaver Mozart das Landhaus der Deyerkaufs mit dem Gartenpavillon besuchte, doch finden sich darüber keine Einträge in seinem Tagebuch. Er notierte lediglich, dass er „gegen Abend, mit dem jungen Deyerkauf [!], um die Stadt spatzieren [ging]“.<sup>116</sup> Dessen ungeachtet fasst Konrad Stekl zusammen:

In Graz besuchte W. Mozart während seines fast dreiwöchigen Aufenthaltes das hiesige Theater, das Joanneum und andere Sehenswürdigkeiten. Ob er sich das seinem Vater gewidmete Mozarttempelchen besah? Wahrscheinlich! Auch machte er Spaziergänge in die nähere Umgebung, wie nach Eggenberg und an andere Orte.<sup>117</sup>

---

**113** Vgl. Franz Xaver Wolfgang Mozart, *Reisetagebuch 1819–1821*, hg. und kommentiert von Rudolph Angermüller, Bad Honnef: K. H. Bock 1994, S. 220–227; vgl. auch Konrad Stekl, „Dokumente zum Thema: Mozart und Graz“, in: *Blätter für Heimatkunde* 40/1 (1966), S. 21–27, hier S. 25 f.

**114** Zitiert nach Stekl, „Dokumente“, S. 25.

**115** Vgl. o.A., [Art.] „Deyerkauf Franz sen. und jun.“, in: Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, S. 95.

**116** Mozart, *Reisetagebuch*, S. 220.

**117** Stekl, „Dokumente“, S. 26.

Mehr als Spekulationen lässt die Quellenlage nicht zu – auf der einen Seite ist es wahrscheinlich, für manchen sogar wünschenswert, dass der Sohn das Denkmal für seinen Vater besucht habe, auf der anderen Seite verbreitet sich Skepsis darüber, da keine Aufzeichnungen aus seiner Hand existieren, weil es möglicherweise schlichtweg nichts zu berichten gab.

#### 4.2.5 Zur Beschreibung der Fresken

In der Mozart-Biographie von Nissen findet sich eine detaillierte Beschreibung der Fresken, die vermutlich auf Notizen von Constanze Mozart zurückzuführen sind:

*Plafond:* Gott Apollo hält das Bildnis des Verewigten in der Höhe, Genien unterstützen es und die neun Musen frohlocken darneben hin. Die Fama verkündigt seine Unsterblichkeit. Der Waldgott Pan mit seinen Gehülfen bedeutet die schlechten Autoren, denen der Genius den Mund zuhält. Die freyen Künste sind mitunter angebracht. – An der Seite des Tempels, weil auf dem Plafond kein Raum mehr übrig war, erscheint die Göttin der Ewigkeit, die die Büste Mozart's krönt, und hinter ihr erscheint Minerva, welche mit ihrem Speere den Neid zu Boden schmettert. (Der personifizierte Neid scheint auf Salieri zu deuten.) Zwey kleine Knaben erinnern durch Seifenkugelblasen an die Vergänglichkeit aller Dinge. – Die Buchstaben: *M T I A M* bedeuten: *Mirabilia tua in aeternum manebunt.*<sup>118</sup>

Die Gestaltung der Fresken lässt tatsächlich auf eine Art Tempel der Verehrung schließen, denn die Darstellungen zusammenfassend wird Mozart gottesähnlich gehuldigt und von Apollon, den Musen und anderen griechisch-antiken Gottheiten oder Figuren verteidigt. Doch handelt es sich zuallererst um einen privaten Rückzugsort, der in seiner Funktion als Gartenpavillon einen luftigen und schattigen Platz für nicht mehr als zwei oder drei Personen bot. Während dieser Ort als Bau noch heute existiert, ist der Ort der Erinnerung an Mozart, der in den Fresken zur Geltung kam, nicht mehr vorhanden.

Bis in welche Zeit hinein diese Fresken noch sichtbar waren, lässt sich anhand weiterer Quellen ungefähr datieren, wobei nicht immer eindeutig festzustellen ist, inwiefern der Autor tatsächlich Augenzeuge war oder sich vielmehr auf ein Zeugnis aus zweiter Hand verließ. Dieses Problem stellt sich bereits bei Constantin von Wurzbach, der in seiner Mozart-Biographie von 1869 möglicherweise, jedoch ohne darauf zu verweisen, auf Nissens Beschreibung zurückgreift, wenn er etwas vage berichtet:

---

<sup>118</sup> Nissen, *Biographie*, S. 177.

Kaufmann Deyerkauf in Graz hat im Jahre 1792 in seinem Garten Mozart ein Denkmal errichtet. Es stellt vor Mozart's Bildniß, um welches Genien und die Musen umherstehen, die Göttin der Ewigkeit krönt Mozart's Büste und Minerva mit dem Speere schmettert den Neid zu Boden. Die Buchstaben M. T. I. A. M. bedeuten: Mirabilia Tua In Aeternum Manebunt. Die mit ihrem Speere den Neid niederstechende Minerva ist eine Anspielung auf Salieri, von dem im Volke sogar der Glaube ging, daß er Mozart vergiftet hatte.<sup>119</sup>

Interessanterweise wird die Gedenkstätte in der Biographie von Otto Jahn nicht erwähnt. Weder in der ersten (1856–1859) noch in der zweiten, überarbeiteten Auflage (1867), sondern erst in der dritten, von Hermann Deiters bearbeiteten Version (1891) findet sich eine Bemerkung über den Gartenpavillon, ohne dass näher darauf eingegangen wird. Es wird lediglich vermutet, dass dieser Tempel das „älteste Denkmal Mozarts“ zu sein „scheint“.<sup>120</sup>

In diese Zeitspanne, Centennium des Geburtstages und Centennium des Todestages, fällt der Abdruck zweier Artikel in der Grazer *Tagespost* bzw. in ihrer Beilage *Der Aufmerksame*. Bei dem ersten Artikel handelt es sich um eine scherzhafte, satirische Erzählung, eine Humoreske mit dem Titel „Mozart in Graz“, die Anfang Februar 1856 in drei Teilen veröffentlicht wurde und im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag einige Tage zuvor zu verstehen ist.<sup>121</sup> Darin sprechen Müller und Meier (der eine Wagner-Verehrer und „Kunst-Dilettant“, der andere Mozart-Verehrer und „Musiker“<sup>122</sup>) über einen möglichen Beweis für einen Aufenthalt Mozarts in Graz. Als Ausgangspunkt, bevor sich Müller auf die Suche nach Zeitzeugen macht, deren Befragungen ein ernüchterndes Ergebnis mit sich bringen, besuchen sie jenen Tempel „am Ende der Zinzendorfsgasse“<sup>123</sup> bzw. deren Verlängerung in der heutigen Schubertstraße. Der Artikel liefert nun seinerseits eine Beschreibung der Fresken, geschildert durch die Augen der Protagonisten. Zunächst liest sich die Stelle ähnlich wie bei Nissen (die Erwähnung von Pan und den Musen fehlt ebenso wie ein Hinweis auf die Abkürzung MTIAM):

I: Hauptgruppe des Deckengemäldes. Apollo, fast lebensgroß, in der Linken die heilige Lohe, in der Rechten den Lorbeer – steht im Begriffe die Stirne Mozarts zu bekränzen, dessen Bildniß Genien dem Gotte der Töne entgeggetragen; über der Gruppe schwebt „Fama“, den Ruhm des Meisters zu künden. [...] II. Wandtableau. Eine weibliche Figur, sehr leicht bekleidet, bekränzt die auf eine Säule gestellte Büste Mozarts. Ein hinter ihr kauender Unhold

**119** Wurzbach, *Mozart-Buch*, S. 199.

**120** Jahn, *W. A. Mozart*, Zweiter Teil (Deiters), S. 686.

**121** Vgl. o.A., „Mozart in Graz“, in: *Der Aufmerksame*, 8. Februar 1856, S. 122 f.; ebd., 9. Februar 1856, S. 126 f.; ebd., 11. Februar 1856, S. 130 f.

**122** O.A., „Mozart in Graz“ (1856), S. 122.

**123** Ebd.

versucht es, den verhüllenden Schleier zu lüften; Minerva schwebt über dem Weibe, den Schild schützend über ihm ausgebreitet und die Lanze gesenkt, den Verwegenen zu durchbohren. Links am Sockel fabricieren mehrere Genien Seifenblasen.<sup>124</sup>

Nachdem Müller und Meier über die Bedeutung dieser Fresken sinniert haben, inspizieren sie noch andere, am Übergang von der Wand zur Decke horizontal entlanglaufende kleine ovale Tableaus. Auf einem dieser Tableaus sei eine Szene mit einem Streichquartett und einer fünften, von den Musikern wegeilenden Figur zu sehen, die von den Protagonisten des Textes als Mozart identifiziert wird.<sup>125</sup> Im Verlauf der humoristisch erzählten Geschichte stellt sich heraus, dass diese Tableaus fiktive Darstellungen sind. Außerdem habe ein Mitglied jener Familie, der dieser Garten einst gehörte, aufgrund seiner komponierenden und musizierenden Ambitionen den Spitznamen Mozart getragen.<sup>126</sup>

Der Zeitungsartikel, im Ganzen eine Fiktion, nährt sich aus wahren oder zumindest möglichen Begebenheiten – das bezieht sich auf die früheren Besitzer („Familie Th...“ für Theuerkauf, einer alternativen Schreibweise von Deyerkauf), die Adresse des Gartenpavillons und teilweise die Beschreibungen der Fresken. Denn in einer Fußnote zu Beginn der Schilderung des Deckengemäldes wird versichert, dass die „nachstehend beschriebenen Gemälde [...] sich wirklich“<sup>127</sup> in diesem Tempel befinden. Da sich die ausführliche Beschreibung des zusammenhängenden Gemäldes an Decke und Wand nicht nur stilistisch, sondern auch formal durch einen Absatz von den vagen Bemerkungen zu den kleinen Tableaus abhebt, wäre es möglich, dass sich die Fußnote lediglich auf die Fresken bezieht, nicht auf die kleinen Bildchen, weil diese, von denen nur eines genau erläutert wird, eben Teil der fiktiven Erzählung sind.

Der Umstand, dass diese Tableaus bei Nissen keine Erwähnung finden, könnte allerdings auch mit einem späteren Entstehungsdatum zusammenhängen. In dem später erschienenen Artikel in der *Tagespost* aus dem Jahr 1892 werden die Tableaus am Rande erwähnt, aber zusammen mit den anderen Fresken einem einzigen Maler zugeschrieben.<sup>128</sup> Der Artikel ist von Josef Wastler verfasst und behandelt das Werk des Grazer Freskenmalers Mathias Schiffer. Detailliert werden darin die Abbildungen im Pavillon „im Garten des Mozart-Hofes in der Schubertstraße“<sup>129</sup> erläutert:

---

124 Ebd.

125 Ebd., S. 123.

126 Ebd., S. 130 f.

127 Ebd., S. 122.

128 Vgl. Wastler, „Der Maler“ (1892), S. 1 f.

129 Ebd., S. 2.

An der Decke ist eine Apotheose Mozart's dargestellt. Apollo hält das Medaillenporträt Mozart's, in der Luft schwebt die Fama, welche, in die Posaune stoßend, den Ruhm des großen Meisters verkündet. Auf dem Wiesenplan sind die neun Musen gelagert, oben in den Wolken schwebt Pegasus [...]. An der der Eingangsthüre gegenüber befindlichen Wand [...] beschirmt Minerva die Büste Mozart's mit ihrem Schild, während Polyhymnia dieselbe mit Lorbeer bekränzt. Rechts im Vordergrund kauert eine Gestalt mit geballter Faust, den Neid personifizierend, und in dieser Figur hat man eine Anspielung auf Salieri, den Gegner und Neider des aufsteigenden Mozart'schen Ruhmes, zu erkennen geglaubt. Links spielen Genien mit Seifenblasen [...].<sup>130</sup>

Auch wenn das Wandbild „rettungslos verloren“<sup>131</sup> sei, scheinen noch Reste davon vorhanden gewesen zu sein, die als Grundlage dieser ausführlichen Beschreibung dienen, welche soweit mit jenen vorher genannten übereinstimmt, aber in Details auch davon abweicht, was auf falsche Identifikation der nur noch blass oder teilweise abgebildeten Figuren zurückzuführen sein könnte. Wastler bemerkt außerdem, dass das Deckengemälde 1870 restauriert worden sei und dass im Laufe der Jahre die Besitzer selbst Veränderungen vorgenommen hätten. Als ursprünglicher Besitzer wird Theuerkauf (Deyerkauf) genannt, der jedoch fälschlicherweise als Musikalienhändler bezeichnet wird. Darüber hinaus erwähnt Wastler unter Berufung auf einen Zeitzeugen, dass in den 1770er Jahren Konzerte unter Beteiligung Mozarts und dessen Vater in jenem Garten stattgefunden haben sollen. Damit bekommt das Tableau mit der Streichquartettsszene, über das Wastler schreibt, dass sich „[z]wischen Gesimse und Decke [...] grau in Grau gemalte, kleine Bildchen [befinden], worunter auch die Streichquartettsszene vorkommt“, <sup>132</sup> eine biographische Verankerung, die auf einen nicht-verifizierten Zeugenbericht zurückgeht und damit höchst zweifelhaft ist. (Dennoch lassen diese spärlichen Hinweise Heimatforscher wie Hafner immer noch hoffen, dass sich Mozart tatsächlich in Graz aufhielt und dass sich Belege dafür finden werden.<sup>133</sup>)

Ein nur zehn Jahre später veröffentlichter Artikel in einer Beilage zur *Tagespost* anlässlich des deutschen Sängerbundesfestes in Graz, verfasst von Ferdinand Bischoff mit dem Titel „Mozartiana“, erwähnt die Tableaus nicht. Darin heißt es:

Einer der zahlreichen Mozartverehrer, der Kaufmann Franz Deyerkauf, ließ wenige Monate nach Mozarts Tod sein tempelartiges Gartenhaus (jetzt Schubertstraße Nr. 29) mit Gemälden schmücken, von denen das Deckengemälde das von Apollo erhobene, von Genien und

---

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Ebd.

133 Vgl. Hafner, *Mozart*, S. 54.

Musen, die dem Pan und dessen Gehilfen den bösen Mund schließen, umschwebte Bildnis Mozarts zeigt, während auf den Seitenwänden allegorische Andeutungen des unverwüstlichen Ruhmes Mozarts und der Niederlage seiner Neider und Feinde sichtbar waren.<sup>134</sup>

Auffällig ist, dass das Deckengemälde noch im Präsens beschrieben wird, über die Wandmalerei allerdings im Präteritum berichtet wird, sodass davon ausgegangen werden kann, dass Bischoff bei Letzterer nur vage die Berichte aus zweiter Hand zusammengefasst hat.

Durch den Einsturz des Deckengewölbes 1911 wurden schließlich auch diese Fresken zerstört,<sup>135</sup> was den Verfasser des oben erwähnten Berichts in den *Mozarteums-Mitteilungen* von 1920 nicht davon abhielt, diesen zu attestieren: „Nach fachverständlichem Urteile zeigte das Gemälde keine besonderen künstlerischen Qualitäten.“<sup>136</sup> „[K]eine besonders künstlerische Reife“<sup>137</sup> wurde den Fresken von Herbert Wurz in dem ebenfalls mehrfach erwähnten Artikel von 1942 zugesprochen, ohne dass er sie je gesehen haben könnte (ähnlich urteilte er auch über die Büste im Freimaurerhaus; s.o., Kap. 4.1.2). Erstaunlicherweise wurde in einem Artikel in der Grazer *Tagespost* von 1920 auf die unklare Lage des Pavillons hingewiesen, obwohl doch 18 Jahre zuvor im gleichen Blatt die genaue Adresse angegeben worden war.<sup>138</sup> Und obwohl Herbert Wurz als Vorsitzender der Mozartgemeinde selbst bereits 1942 über die Gedenkstätte berichtet hatte (mit Bild!), wird im *Steirischen Musiklexikon* behauptet, die Mozartgemeinde habe sie erst 1956 ausfindig gemacht.<sup>139</sup> Was hingegen zum 200. Geburtstag des Komponisten von der Mozartgemeinde initiiert wurde, war die Renovierung des Gartenpavillons und im Rahmen eines Festaktes das Anbringen einer Gedenktafel, auf der Folgendes zu lesen war: „Franz Deyerkauf, bürgerlicher Handelsmann und Verleger in Graz, hat dieses Gartenhaus als Gedenkstätte für Wolfgang Amadeus Mozart im Jahre 1792 errichten lassen. Es wurde anlässlich der 200. Wiederkehr des Ge-

---

**134** Ferdinand Bischoff, „Mozartiana“, in: *Festgabe der Tagespost zum Sechsten deutschen Sängerbundesfeste in Graz*, 27. Juli 1902, S. 1.

**135** Dieses Datum wird von Hudin, „Verborgene Gartendenkmale“, S. 284, genannt.

**136** O.A., „Grazer Mozartiana“ (1920), S. 95.

**137** Wurz, „Unbekannte Mozart-Gedenkstätten“ (1942).

**138** Vgl. o.A., „Mozarts Beziehungen“ (1920); Bischoff, „Mozartiana“ (1902).

**139** Vgl. o.A., [Art.] „Mozart Wolfgang Amadeus“, S. 476. Dieser Artikel im *Steirischen Musiklexikon* wurde seit der ersten Auflage, die 1962 bis 1966 erschienen ist, bis heute nicht aktualisiert. In stark verkürzter Form ist er außerdem nahezu identisch mit Auszügen aus Federhofer, „Frühe Mozartpflege“, was die Vermutung nahelegt, dass Federhofer auch den Lexikonartikel verfasste.

burtstages des Meisters der Töne im Jahre 1956 von der Mozart-Gemeinde Graz gewidmet [wiederhergestellt].“<sup>140</sup>

#### 4.2.6 Vom Lusthaus zum Geräteschuppen

Die ursprüngliche Umgebung des Gartenpavillons ist auf Landschaftslithographien dokumentiert, die zirka zwischen 1825 und 1830 entstanden sind, also quasi parallel zur ersten schriftlich veröffentlichten Schilderung des Gedenkortes in Nissens Mozart-Biographie. Insbesondere eine der Ansichten wird häufig zur Dokumentation herangezogen. Diese existiert in Form einer Postkarte im Steiermärkischen Landesarchiv (s. Abb. 17), wo sie auf 1825 datiert wird, andernorts wird hingegen das Jahr 1830 angegeben.<sup>141</sup> Auf dieser Lithographie sind im Vordergrund Spaziergänger abgebildet, die durch die ländliche oder vorstädtische Umgebung flanieren, und im Hintergrund sind drei größere Gebäude zu sehen, die auf jener Postkarte als „Venus-Tempel“, als „Sommergebäude“ des Barons Franz von Sacken und als Franz Deyerkaufs „Landhaus“ identifiziert werden. Namentlich unerwähnt, aber später immer wieder als Mozart-Tempel bezeichnet,<sup>142</sup> bleibt der kleine Gartenpavillon im Zentrum des Bildes. Als Teil einer Gartenkultur dienten jene Lusthäuser um 1800 zum Genießen der Aussicht und Natur, als geselliger Aufenthalts- und privater Rückzugsort der Adelligen und des Bürgertums, die ihre Villenanwesen im Vorstadtbereich mit einem kunstvollen kleinen Gebäude bereicherten.<sup>143</sup>

Der Venus-Tempel und das Haus von Deyerkauf existieren nicht mehr, ebenso wurde das Haus des Barons zunächst durch Georg Hauberisser 1832 aufgestockt,

---

**140** Zitiert nach o.A., „Grazer Mozarttempel in neuem Gewand“, in: *Kleine Zeitung*, 22. September 1956, S. 8; bzw. Hudin, *Verborgene Gartendenkmale*, S. 285; Letztere erwähnt, dass die Tafel 1987 im Zuge einer Restaurierung zerstört worden sei; vgl. ebd., S. 287.

**141** Signatur der Postkarte im Landesarchiv: AKS-Graz-Edelsitze-Palais-012; Lithographie hg. von Joseph Franz Kaiser; vgl. Stekl, „Dokumente“, S. 21; abgebildet z.B. bei Fussy, „Als Graz zu einer Mozartstadt wurde“, S. 118; von weiteren Ansichten finden sich Abbildungen bei Hudin, „Verborgene Gartendenkmale“, S. 282 f.; vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 60, S. 607, zu teilweise anderen Angaben zu den Ansichten: die Lithographie von Kaiser um 1830, die Lithographie von Johann Wachtel von 1827 und die Zeichnung von Conrad Kreuzer um 1840.

**142** Diese Verbindung wird in den hier verwendeten Quellen zum ersten Mal in der ersten Auflage des *Steirischen Musiklexikons* gezogen, siehe darin die Abbildung Tafel 32.

**143** Vgl. Hudin, „Verborgene Gartendenkmale“, S. 273 f.



Abb. 17: Postkarte der Gegend Schubertstraße/Liebiggasse in Graz um 1825.

dann ab 1888 umgebaut und erweitert durch Georg Hönel,<sup>144</sup> zu dessen Besitz fortan der Tempel gehörte. Wie bereits oben erwähnt, stürzte das Deckengewölbe 1911 ein, woraufhin Hönel das Dach erneuern ließ und Instandsetzungen im Jugendstil mit sezessionistischen Ornamenten in den Türfeldern veranlasste.<sup>145</sup> Die Fresken aber wurden weder erneuert noch ersetzt, sodass der Pavillon weit weniger als Gedenkort an Mozart wahrgenommen wurde und vielmehr eine schmückende Funktion in der mittlerweile weitaus stärker bebauten Gegend übernahm, die nicht mehr als ländliche Vorstadt gelten kann, sondern zu einem Stadtteil von Graz geworden ist (mit dem 1895 erbauten Hauptgebäude der Karl-Franzens-Universität in der Nähe). In dieser Jugendstil-Gestaltung zeigt sich der Pavillon auf seiner ersten überlieferten Fotografie, die im Artikel von Herbert

<sup>144</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 60, S. 608 f.; Hudin führt das Jahr 1889 an; vgl. Hudin, „Verborgene Gartendenkmale“, S. 282.

<sup>145</sup> Vgl. Hudin, „Verborgene Gartendenkmale“, S. 284.

Wurz aus dem Jahr 1942 veröffentlicht wurde.<sup>146</sup> Aus einem Bericht der Mozartgemeinde über das Gedenkjahr 1941 geht außerdem hervor, dass diese ein Verfügungsrecht beim Eigentümer Hönel erwirkt habe und dass seither das Gebäude unter Denkmalschutz stehe.<sup>147</sup>

1956 wurde das Gartenhäuschen neuerlich renoviert, auf Initiative der Mozartgemeinde eine Gedenktafel angebracht (s. o., Kap. 4.2.5) und in einem Bericht der *Kleinen Zeitung* dazu explizit darauf hingewiesen, dass es für die Öffentlichkeit nun frei zugänglich sei.<sup>148</sup> Inwieweit der Tempel in den folgenden Jahren auch tatsächlich besucht wurde, lässt sich nur schwer eruieren, doch stellt die Initiative der Mozartgemeinde zumindest einen Versuch dar, den Gedenkort im Bewusstsein der Bevölkerung aufrechtzuerhalten und ihn als Erinnerungsort wieder in der Gegenwart zu verankern. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1966 wird noch erwähnt, dass der Schlüssel bei den Besitzern jederzeit zu holen sei.<sup>149</sup> 1970 wurde die Fassade aufgrund von Hausschwammbefall saniert, wodurch die sezessionistische Ornamentik verloren ging.<sup>150</sup> Nach dem Kauf der Villa Hönel aus dem Familienbesitz durch Franz Mayr-Melnhof-Saurau 1987 wurde der Pavillon ein weiteres Mal renoviert, wobei die Gedenktafel zerstört und nicht wieder ersetzt wurde.<sup>151</sup> Der öffentliche Zugang wurde eingestellt, mittlerweile werde das Gebäude lediglich als Abstellkammer genutzt.<sup>152</sup> Da eine öffentliche Nutzung nicht mehr möglich ist und die Gedenktafel als letzter Hinweis auf die Bedeutung nicht mehr existiert, ist aus dem ursprünglich persönlichen Erinnerungsort von Deyerkau Ende des achtzehnten Jahrhunderts und der Initiative der Mozartgemeinde für eine breitenwirksamere Aktualisierung (und Sanierung) des Erinnerungsortes mehr als anderthalb Jahrhunderte später ein Gebäude geworden, das zwar unter Denkmalschutz steht, dessen Geschichte wie das Mauerwerk aber immer baufälliger wird.

---

**146** Wurz, „Unbekannte Mozart-Gedenkstätten“ (1942); gleiches Foto in V., „Mozart-Gedenkstätten“ (1956); ein Foto aus der Zeit nach der Renovierung von 1956 ist zu finden bei Hudin, „Verborgene Gartendenkmale“, S. 286.

**147** Vgl. Mozartgemeinde Salzburg (Hg.), *Jahresbericht über das Vereinsjahr 1941*, ohne Seite; Hudin, „Verborgene Gartendenkmale“, S. 287.

**148** Vgl. o.A., „Grazer Mozarttempel“ (1956).

**149** Vgl. Stekl, „Dokumente“, S. 22.

**150** Vgl. Hudin, „Verborgene Gartendenkmale“, S. 285.

**151** Vgl. ebd., S. 287.

**152** Vgl. ebd. und S. 290; als „Geräteschuppen“ wird der Pavillon von Christian Weniger in seinem Artikel „Besuch bei der alten Dame“, in: *Kleine Zeitung*, 12. August 2017, S. 24 f., bezeichnet.

Ab und an gibt es Nachfragen, ob eine Versetzung des Gebäudes auf öffentlichen Grund möglich wäre.<sup>153</sup> 2006 wurde das Dach erneuert,<sup>154</sup> und der Pavillon erreichte einen gewissen Ruf, da er im Rahmen der Kampagne einer „No Mozart Zone“ (s.u., Kap. 4.4) in der Steiermark immer wieder in der Presse erwähnt wurde: Argumentiert wurde nämlich, dass zwar das älteste Mozart-Denkmal in Graz stehe, es aber schon lange nicht mehr zugänglich sei und die Fresken noch länger verloren seien, und dass die mozartfreie Zone daher gerechtfertigt sei, zumal Mozart die Stadt nie besucht habe.<sup>155</sup>

#### 4.2.7 Erinnerungsruinen

Mozarts Tempel ist ein kurioser Erinnerungsort, der längst dem Zahn der Zeit zum Opfer gefallen ist, als Hülle noch existiert, aber ohne die Möglichkeit einer Aktualisierung der schwindenden Inhalte auskommen muss. Für die Gegenwart hat er kaum Relevanz. Lediglich Schilderungen der Fresken, die die eigentliche Projektionsfläche des Gedenkens darstellten, sind überliefert, wobei kaum ein gesicherter Augenzeugenbericht existiert. Der Erinnerungsort hat sich von der tatsächlichen Lokalität in die schriftlichen Quellen darüber verlagert. Doch selbst hinsichtlich des Standortes des Gebäudes ist eine hundertprozentige Sicherheit nicht gewährleistet, und die Standardliteratur enthält falsche Angaben.<sup>156</sup> Nicht nur aufgrund dieser Quellenlage, sondern vor allem da der Gartenpavillon nicht mehr öffentlich zugänglich und kaum von außerhalb des Grundstücks sichtbar ist, hat er sich zu einem vergessenen Erinnerungsort entwickelt. Möglicherweise diente er einmal als Erinnerungsort, woran immer mal wieder festgehalten wurde (insbesondere im Gedenkjahr 1956), doch mittlerweile erinnert kaum jemand und kaum etwas daran. Möglich ist allerdings genauso, dass das Gebäude, von dem in Nissens Mozart-Biographie die Rede ist, heute gar nicht mehr existiert und jenes Gartenhaus in der Schubertstraße ein anderes ist. Dessen ungeachtet werden die

---

153 Vgl. o.A., „Leserbriefe“, in: *Kleine Zeitung*, 3. August 2004, S. 31, und ebd., 15. August 2003, S. 64.

154 Vgl. o.A., „Kurzmeldung“ in: *Kronen-Zeitung*, 19. August 2006, S. 17.

155 Vgl. diverse lokale und überregionale Zeitungsberichte namentlich nicht genannter bzw. diverser Autoren z.B. in *Die Presse*, 9. März 2005, S. 10, und ebd., 26. Januar 2006, S. 14; *Der Standard*, 27. Januar 2006, S. 3; *Basler Zeitung*, 25. Februar 2006, S. 2; *Berliner Morgenpost*, 25. Februar 2006, S. 1; *Sächsische Zeitung*, 18. März 2006, S. 27; *Passauer Neue Presse*, 3. März 2006, ohne Seitenangabe; *Der Bund*, 6. Mai 2006, S. 35; *Die Welt*, 12. August 2006, S. R8.

156 So findet sich z.B. bei Ramsauer, [Art.] „Denkmäler“, S. 161, die Adresse Schubertstraße 25.

Gedenkjahre Mozarts zum Anlass genommen, daran zu erinnern, dass es diesen Erinnerungsort einmal gegeben hat.

### 4.3 Gemälde im Meerscheinschlössl

Dass aus einem Wunschdenken heraus rückwirkend die Geschichte umgeschrieben werden kann und dass selbst nach Widerlegung und Richtigstellung der Fakten an den falschen Annahmen festgehalten wird, lässt sich anhand eines Gemäldes von Franz Thaddäus Helbling aus dem Jahr 1765 veranschaulichen. Lange Zeit wurde angenommen, dass es sich bei dem abgebildeten Kind am Klavier um den jungen Mozart handeln würde. Doch konnte festgestellt werden, dass es vielmehr den Grafen Karl Max von Firmian zeigt.<sup>157</sup> Dessen ungeachtet hängt das Original im Museum des Mozarteums in Salzburg inmitten weiterer Ausstellungsstücke aus Mozarts Leben, und eine Kopie des Gemäldes ist im Meerscheinschlössl in Graz zu finden, das Anfang des neunzehnten Jahrhunderts unter Johann Meerschein ein Vergnügungsetablisement beherbergte, zwischenzeitlich als Lazarett und Sanatorium diente und heute als Gebäude der Karl-Franzens-Universität unter anderem das Institut für Musikwissenschaft beheimatet.<sup>158</sup> Das im späten siebzehnten Jahrhundert erbaute barocke Schloss, zu dem einst eine größere Parkanlage, der sogenannte Merspergische Garten, gehörte, der im Besitz von Thomas Gundaker von Wurmbrand im achtzehnten Jahrhundert öffentlich zugänglich war<sup>159</sup> und heute längst bebaut ist, betritt man kurioserweise rückseitig von der seit 1870 existierenden Mozartgasse. Dass der darin sich befindende Festsaal mit einem Fresko von Giulio Quaglio II von 1708 unter anderem für die von der Mozartgemeinde organisierten Meerschein-Matinee verwendet wird, sei hier nochmals erwähnt. Somit begegnet man Mozart in Graz auch dort, wo es keinen Bezug zu ihm gibt, und doch scheint sein Name präsent zu sein – dass das Institut für Musikwissenschaft in die Mozartgasse gezogen ist, darf als reiner Zufall gelten, ebenso wie der Umstand, dass Mozarts Tempel in der Schubertstraße nur einen kurzen Fußweg von dort entfernt liegt.

---

<sup>157</sup> Vgl. Claudia Maria Knispel, „Mozarts äußeres Erscheinungsbild“, in: dies. und Gruber (Hgg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, S. 81–104, hier S. 101.

<sup>158</sup> Vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 60, S. 558–562.

<sup>159</sup> Vgl. ebd.

## 4.4 Gedenkfeiern

Wie vor allem an Mozarts Tempel deutlich wird, steigt das Interesse an jenen Orten des Gedenkens, der Huldigung und des Pilgerns in den Jubiläumsjahren des Komponisten, woraufhin sie bald danach wieder in Vergessenheit geraten. Eine regionale Verankerung des Erinnerungsortes Mozart scheint trotz der geographisch lokalisierbaren Verortung in Graz nicht nachhaltig zu greifen, was zum Teil der Übersättigung durch die konkurrierenden Städte Salzburg und Wien geschuldet bzw. auf eine österreichisch-nationale Vereinnahmung zurückzuführen ist. Ein Grazer Gedenken an Mozart scheint in erster Linie durch die Aufführung seiner Werke stattzufinden, allen voran der *Zauberflöte* auf der Opernbühne, was allerdings kein Grazer Alleinstellungsmerkmal wäre. Dass Graz entgegen der „No Mozart Zone“-Kampagne im Gedenkjahr 2006 nicht mozartfrei war, lässt sich an den zahlreichen Konzerten mit Werken des Komponisten und an Gegenmaßnahmen erkennen wie beispielsweise einem Zeitungsartikel im kostenlosen Stadtmagazin, der genau darauf abzielt, die Verbindungslinien zwischen der Stadt und Mozarts (Nach-)Leben nachzuzeichnen, was mit dem Ausdruck „Rittern“ um den Komponisten und der Forderung „Bitte, wir auch!“ in der Überschrift zum Ausdruck kommt.<sup>160</sup> Gerade anhand solcher für eine breite Öffentlichkeit verfasster Zeitungsartikel lässt sich ablesen, welche Bedeutung dem Erinnerungsort Mozart in seiner Funktion als identitätsstiftendes Symbol zugetragen wird. Dem stellte sich breitenwirksam Nikolaus Harnoncourt in seiner Festrede zur Eröffnung des Mozart-Jahres in Salzburg entgegen:

Jetzt bejubeln wir ihn und das klingt fast so, als wollten wir uns selbst bejubeln. Wir haben aber überhaupt keinen Grund, auf irgendetwas stolz zu sein, was mit Mozart zusammenhängt. [...] Er verlangt etwas von uns mit der unerbittlichen Strenge des Genies und wir bieten ihm unsere Jubiläen mit ihren Umwegrentabilitäten und Geschäften und lassen seine Töne zerstückelt aus allen Werbekanälen tropfen.<sup>161</sup>

Dass freilich auch Harnoncourt mit der Aufführung von Mozarts Werken im Festjahr profitiert hat, liegt auf der Hand. Zwiespältiger ist die bereits mehrfach erwähnte Kampagne für die „No Mozart Zone“ in der Steiermark zu betrachten.<sup>162</sup>

---

**160** Kubinzky, „Rittern“, S. 8 f.

**161** Auszüge aus Harnoncourts Rede abgedruckt unter dem Titel „Rede zum Mozartjahr“ in: *Kleine Zeitung*, 28. Januar 2006, S. 7.

**162** Zur Kampagne s. die Verweise oben; außerdem bspw. Michael Tschida, „Wo nix nicht nix ist“, in: *Kleine Zeitung*, 3. Februar 2006, S. 71; und Martin Gasser, „Sperrgebiet für Klassik-Klischees“, in: *Kronen-Zeitung*, 6. Februar 2006, S. 25; Verteidiger waren jene, die Aktionen und Konzerte als Gegenmaßnahmen zur Kampagne ankündigten oder besprachen, vgl. bspw. o.A.,

Sie mag darauf abgezielt haben, eine eigene Identität der Grazer bzw. Steirer zu etablieren, die sich von jener der Wiener oder Salzburger distanziert. Sozusagen ein Bekenntnis gegen Mozart sollte dieses Kollektiv einen, das sich der Vermarktung des Komponisten zwar widersetzen wollte, aber mit der Kampagne freilich genauso das Gedenkjahr für Werbezwecke nutzte. Gleichzeitig bekamen die Verteidiger Mozarts Auftrieb für ihre Rechtfertigung, dass auch Graz bedeutsam für den Ruhm des Komponisten sei. Ob der Diebstahl der Mozart-Büste aus dem Stadtpark tatsächlich in diesem Zusammenhang zu sehen ist, bleibt zwar unbeantwortet, zeigt aber, dass die lokale Tagespresse sowie ein Großteil der Grazer Bürger eher wenig Notiz davon genommen haben. Eine Umfrage zum Gedenkjahr 1991 spiegelt diese Diskrepanz zwischen einem öffentlich konstruierten Mozart-Bild und der persönlichen Bedeutung seiner Musik für den Einzelnen wider: Während 53% angaben, Mozart zu lieben, hatten lediglich 13% Interesse an klassischer Musik.<sup>163</sup>

Im Gedenkjahr 1956, als gerade erst die Alliierten aus der Zweiten Republik abgezogen waren, wurde in der Presse der Wunsch nach noch mehr offiziellem Gedenken geäußert – dabei war die Mozartgemeinde in Graz hinsichtlich der Sanierung von Mozarts Tempel und seiner öffentlichen Installation als Gedenkort sehr aktiv (s. o., Kap. 4.2.6). Auf wissenschaftlicher Ebene gab es Bemühungen, die Beziehungen Mozarts bzw. seiner Verwandten zu Graz zu etablieren und die Bedeutung der Stadt für die Rezeption seiner Werke herauszuarbeiten.<sup>164</sup> Diese Ansätze und Veröffentlichungen sind im breiteren Kontext der Nachkriegszeit zu lesen, in der versucht wurde, das Bedürfnis der Österreicher zu stillen, eine vermeintlich neue, aber dennoch altbekannte kulturelle Identität zurückzuerlangen und das Selbstbewusstsein des Landes wieder zu steigern. Ein weltweit bekannter Komponist aus dem achtzehnten Jahrhundert war in diesem Zusammenhang ein wichtiges Exportmittel der Identitätsmarke „Musikland Österreich“, was sich unter anderem daran zeige, dass an Mozarts Autorschaft der Musik für die österreichische Bundeshymne festgehalten wurde.<sup>165</sup> Dass die Mechanismen zur

---

„Mozart(?)Kugeln im Anrollen“, in: *Kleine Zeitung*, 25. Januar 2006, S. 28; und Ernst Naredi-Rainer, „Reiche Erfahrung muss nicht in Routine münden“, in: *Kleine Zeitung*, 26. Januar 2006, S. 63. **163** Vgl. Gernot Gruber, „Wolfgang Amadeus Mozart“, in: Emil Brix, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl (Hgg.), *Memoria Austriae*, Bd. 1, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004, S. 48–78, hier S. 48.

**164** Vgl. die Broschüre anlässlich des Grazer Mozartfestes 1956: *Mozart und Graz. Eine kleine Zusammenstellung von Zeugnissen der Mozartverehrung, -pflege und -forschung in Graz*; und den Aufsatz von Federhofer, „Frühe Mozartpflege“.

**165** Vgl. Gruber, „Wolfgang Amadeus Mozart“, S. 66–69. Vgl. Peter Stachel, „Wenn wir heute Mozart feiern, ehren wir uns selbst“. Die Wiener Mozart-Woche 1941“, in: Christian Glanz und Anita Mayer-Hirzberger (Hgg.), *Musik und Erinnern. Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Wien:

Konstruktion einer kollektiven Identität 1956 ganz ähnlich waren wie 1941 und sich lediglich in einer anderen ideologischen Färbung äußerten, sei vor allem bei den Gedenkfeiern in Wien deutlich geworden.<sup>166</sup> Abseits der politischen Zentren wurde in Graz 1941 wenig öffentliche Erinnerungsarbeit geleistet oder Propaganda implementiert, wie es zumindest im *Jahresbericht* der Mozartgemeinde nachzulesen ist – Mozarts Tempel wurde in diesem Jahr unter Denkmalschutz gestellt (s. o., Kap. 4.1.1). Auch der oben bereits erwähnte Zeitungsartikel von Herbert Wurz im darauffolgenden Jahr ist, abgesehen von dem Hinweis auf den „Heldentod“ Werner Seidls, in einem erstaunlich neutralen Ton verfasst, wenn von der „Liebe der Grazer zu dem großen Tondichter“ die Rede ist, die in jüngster Zeit eben durch die von Seidl erschaffene und von der Mozartgemeinde initiierte Büste im Stadtpark zum Ausdruck komme.<sup>167</sup> Festzuhalten ist, dass das Aufstellen dieses Denkmals 1936 weniger ein unmittelbar politischer Akt als vielmehr ein Zeichen der Verehrung einiger Privatpersonen war.

Im Allgemeinen ist der Beginn einer politischen Rezeption in musikgeschichtlicher Hinsicht auf die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu datieren, und generell mit den Nationalbewegungen in Europa in Verbindung zu bringen. Spezifisch für Mozart lässt sich ein Mäandern zwischen einer deutsch-nationalen und einer österreichisch-vaterländischen Rezeption feststellen, wie sie erstmals beim Aufstellen des Mozart-Denkmal in Salzburg zum Vorschein kam.<sup>168</sup> Gerade in diesem Licht lässt sich die oben erwähnte Humoreske in der Beilage *Der Aufmerksame* der Grazer *Tagespost* von 1856 verstehen, in der ausgerechnet ein Wagner- und ein Mozart-Verehrer als Protagonisten auftreten (s. o., Kap. 4.2.5).

---

Hollitzer 2014, S. 93–107, hier S. 93–95 – man bemerke die ins Positive gekehrte Ähnlichkeit des Zitats aus einem Zeitungsbericht zur Wiener Mozart-Woche mit der Kritik Harnoncourts. Wie nationale Identitäten und der europäische Zusammenhalt nach dem Zweiten Weltkrieg im Bereich der Unterhaltungsmusik versucht wurde zu etablieren, lässt sich an der Geschichte des Grand Prix d’Eurovision de la Chanson bzw. am Eurovision Song Contest nachzeichnen, der seit 1956 alljährlich veranstaltet wird und bei dem Österreich 2014 vor der Herausforderung stand, die non-binäre Gender-Identität der Gewinnerin Conchita Wurst in die österreichische kulturelle Identität zu integrieren; vgl. Saskia Jaszoltowski, „Alternative Identitäten und popkulturelle Integration auf der Bühne des Eurovision Song Contest/Alternative Identities and Pop Cultural Integration on the Eurovision Stage“, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *The Role of Music in European Integration. Conciliating Eurocentrism and Multiculturalism (= Discourses on Intellectual Europe 2)*, Berlin und Boston: De Gruyter 2017, S. 189–215.

**166** Vgl. Cornelia Szabó-Knotik, „Mythos Musik in Österreich: die Zweite Republik“, in: Brix et al. (Hgg.), *Memoria Austriae*, Bd. 1, S. 243–270; und Stachel, „Wenn wir heute Mozart feiern, ehren wir uns selbst“, S. 93–107.

**167** Wurz, „Unbekannte Mozart-Gedenkstätten“ (1942).

**168** Vgl. Volker Kalisch, „Die politisch-ideologisch motivierte Mozartrezeption“, in: Knispel und Gruber (Hgg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, S. 513–518.

Berichte im *Grazer Tagblatt* über die Gedenkjahre 1891 und 1906 enthalten Spuren davon, wenn zum einen von der Musik „des großen deutschen Tondichters“ die Rede ist und Mozart zum anderen „nicht nur als Künstler, sondern auch als Oesterreicher“ gefeiert wird<sup>169</sup> und wiederum fünfzehn Jahre später ein Artikel mit dem Titel „Mozart der Deutsche“<sup>170</sup> im gleichen Blatt erscheint.

Weiter zurückgehend in das achtzehnte Jahrhundert bzw. in die ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts zeigt sich vor allem bei der Mariagrüner Büste und Mozarts Tempel, dass es sich um persönliche Erinnerungsorte handelte, die aus privatem Interesse heraus installiert wurden und höchstens für eine kleinere Gemeinschaft als gemeinsamer Identitätsanker gegolten haben – eine solche Gemeinschaft war möglicherweise die Grazer Freimaurerei, der die Initiatoren angehörten und in deren Umfeld auch jene Büste entstanden sein muss, die heute noch im Treppenhaus der Paulustorgasse 3 steht.

Mit dem Begriff einer Erinnerungsrue lässt sich der Erinnerungsort Mozart und Graz bildlich zusammenfassen. Aus der Quellenlage ergibt sich eine Vorstellung davon, wie die Ruine ursprünglich gebaut war, sie bleibt aber lückenhaft. Vereinzelt werden die noch übrig gebliebenen Steine als etwas Besonderes betrachtet, auch wenn nicht einmal gesichert ist, ob sie überhaupt zum Originalbau gehörten. Gleichzeitig wird versucht, die Lücken mit neuen Steinen zu füllen, die nicht immer passen und herausfallen, deren Fehlen infolgedessen unbemerkt bleibt. Überhaupt stellt sich beim Erinnerungsort Mozart und Graz die Frage, worin der Ursprung liegt bzw. inwiefern er sich überhaupt erst in seiner Aktualisierung konstituiert, die sich nicht nur in der Veränderung des Inhalts, sondern auch in der äußeren Form widerspiegelt. Während die Mozart-Büste im Stadtpark weitestgehend unbemerkt 70 Jahre nach ihrer Installation verschwindet und durch eine Kopie ersetzt wird, ist zu jener in Mariagrün nicht mehr als eine Bemerkung überliefert, und eine weitere fristet ihre (wahrscheinlich zirka) zweihundertjährige Existenz inmitten des Stadtkerns, ohne jegliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Die Kopie eines Gemäldes, das ein Kind zeigt, das dem jungen Mozart bloß ähnlich sieht, schmückt den Raum eines geschichtsträchtigen Gebäudes in der nach ihm benannten Straße, während ein kleiner Gartenpavillon einst huldigende Fresken mit allegorischen Darstellungen des Komponisten herbergte, die für die Ewigkeit nicht bestimmt waren.

---

169 O.A., „Berichte über Gedenkkonzerte“ (1891), S. 1 und S. 3.

170 Waldeck, „Mozart der Deutsche“ (1906), S. 1–3.

Der Erinnerungsort Mozart und Graz, wie er hier erörtert wurde, zeichnet sich dadurch aus, dass er in Vergessenheit geraten ist, was sich anhand folgender Eigenschaften, die den Ort prägen, zusammenfassend verdeutlichen lässt:

- Es erfolgt keine rituelle Aktualisierung in Form von wiederkehrenden Veranstaltungen oder Kontextualisierungen;
- die Wahrnehmung in der Öffentlichkeit ist infolgedessen sehr gering;
- außerdem sind manche der Objekte nicht (mehr) öffentlich zugänglich oder verschwunden, sodass eine Partizipation von vornherein nicht möglich ist;
- es scheint in Graz keine Gemeinschaft zu geben, die das Bedürfnis nach einer identitätsstiftenden Funktion des Erinnerungsortes Mozart hat;
- die Verbindungen des Komponisten mit Graz sind zu schwach und werden institutionell weder nachhaltig noch beständig gepflegt;
- es fehlt an einer institutionellen Einbindung, die von offizieller Seite ein kollektives Identitätsbewusstsein im Kontext des Erinnerungsortes fördern würde (im Gegenteil wurde während des Gedenkjahres 2006 durch die Kampagne und den Diebstahl die Absenz eines Erinnerungsortes betont, womit die Identität einer Gemeinschaft gerade durch die Ablehnung des Erinnerungsortes zu etablieren versucht wurde);
- die ursprüngliche Intention bei der Installation der Objekte als Erinnerungsort entsprang einem privaten und persönlichen Kontext ohne eine offiziell-politische Funktion oder (die Mozart-Büste im Stadtpark ausgenommen) einer institutionellen Grundlage;
- eine mögliche anvisierte Gemeinschaft, für die der Erinnerungsort Mozart und Graz über einen persönlichen Gedenkort hinausgehend von Bedeutung war, dürfte die Freimaurerei gewesen sein (später die Mozartgemeinde Graz), wobei ihr nicht-öffentliches und verborgenes Agieren nur schwer von Außenstehenden nachzuvollziehen ist.

# Kapitel 5

## Genre Hip-hop

Wenn Ludwig Finscher in einem Aufsatz aus dem Jahr 1988 „Werk und Gattung als Träger kulturellen Gedächtnisses“<sup>1</sup> bzw. als „Organisationsformen des musikkulturellen Gedächtnisses“<sup>2</sup> bezeichnet, bezieht er sich gemäß der Vorgabe Jan Assmanns, der das kulturelle vom zeitgeschichtlichen kommunikativen Gedächtnis trennt, freilich nicht auf die damals gerade erst zirka anderthalb Dekaden existierende populärmusikalische Praxis im Hip-hop. Als Einstiegsbeispiel dient Finscher vielmehr die fünfte Symphonie von Dmitri Schostakowitsch, deren Bedeutung in ein Beziehungsgeflecht zwischen französischer Barockouvertüre und Beethovens fünfter Symphonie, zwischen dem gesellschaftlichen Kontext der Gattung im neunzehnten Jahrhundert und der schdanowschen Kulturpolitik eingebettet sei:<sup>3</sup>

Die Beziehung dieses Werkes zur Tradition, seine Verschachtelung verschiedener Gattungs- und Stiltraditionen, seine Umdeutung von Traditionsmomenten vermitteln uns einen Eindruck von der Art und Weise, wie Gattung und Werk in der Musikgeschichte als in einem hochspezialisierten Teilbereich unseres kulturellen Gedächtnisses funktionieren.<sup>4</sup>

Verabschiedet man sich von einem zeitlichen Abstand als Bedingtheit des kulturellen Gedächtnisses, ersetzt dieses durch das Konzept des Erinnerungsortes und löst sich gleichzeitig von der Einschränkung einer aus dem Geist der Romantik entstandenen, westlich-europäisch geprägten Herangehensweise an Musik und einer linearen Musikhistoriographie, so öffnet sich die Möglichkeit, Finschers genannte Traditionsverflechtungen in einer Komposition<sup>5</sup> auf das Thema

---

1 Ludwig Finscher, „Werk und Gattung in der Musik als Träger kulturellen Gedächtnisses“, in: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 293–309, hier S. 293.

2 Ebd., S. 299.

3 Vgl. ebd., S. 294–296.

4 Ebd., S. 296.

5 Die Begriffe Komposition und Werk sind zu differenzieren. Der Werkbegriff in der Musikwissenschaft ist in der Autonomieästhetik des neunzehnten Jahrhunderts verankert und wurde im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts herausgefordert. Das Werk ist eine (individuelle) originale Kreation, ästhetisch und formal in sich geschlossen sowie im Textuellen und Performativen als solches identifizierbar. Komposition kann synonym verwendet werden, löst sich aber von der Normativität des Werkbegriffs ab und bezieht sich auf eine Vielfalt von musikalischen bzw. gattungsentgrenzenden künstlerischen Kreationen. Im Hip-hop eignet sich eher der Begriff der Komposition aufgrund der samplebasierten Beschaffenheit der Musik. Aus der Perspektive einer

dieses Kapitels zu übertragen. Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass das Genre Hiphop<sup>6</sup> seine eigene „Tradition“ reflektiert, andere „Gattungs- und Stiltraditionen“ recycelt und „Traditionsmomente“ rekontextualisiert – Finschers Terminologie (und nahezu obsessive Verwendung des Traditionsbegriffs) wird dabei nicht übernommen, sondern dient vielmehr als entwicklungsfähiger Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

Als Resultat des Kanonisierungsprozesses bestimmter Werke entstehe laut Finscher eine Gattung, die sich durch Langfristigkeit, Reflexivität und institutionelle Bindung auszeichne.<sup>7</sup> Da sich das musikalische Genre Hiphop vor zirka einem halben Jahrhundert begann herauszubilden, ist die Langfristigkeit zumindest relativ zur Schnelllebigkeit populärer Musik gegeben; in den letzten Jahren sind vermehrt Ansätze einer Institutionalisierung des Genres zu beobachten – auch hinsichtlich des Corpus der akademischen Literatur über Hiphop (s. Abb. 18); Reflexivität ist vor allem, wenn auch nicht nur, in der konstitutiven Praxis des Sampling evident. Inwiefern Kanonisierungsprozesse von Werken und Künstlern, aber auch von ästhetischen Vorstellungen und gesellschaftlichen Standpunkten im Hiphop auszumachen sind, wird Thema dieses Kapitels sein.

Wenn Finscher im weiteren Verlauf des Aufsatzes die Entstehung der Gattungen Triosonate und Streichquartett diskutiert und dabei herausarbeitet, dass Arcangelo Corelli die Triosonate entwickelt habe, indem er vorgefundene Formen des Musizierens in einem Modell zusammengefasst habe, während Joseph Haydn mit dem Streichquartett eine zufällige Situation des Musizierens aufgegriffen und daraufhin Elemente aus unterschiedlichen musikalischen Formen neu zusammengesetzt habe,<sup>8</sup> so erinnern diese Erläuterungen – in verallgemeinerter Form –

---

traditionellen Musikwissenschaft würde dieser Musik allerdings die Originalität abgesprochen werden, da es sich nicht um ein im herkömmlichen Sinne kreatives Komponieren handelt, sondern um ein Zusammensetzen präexistenter Musik. Genau darin aber liegt freilich die Kreativität des Genres. Im musikwissenschaftlichen Diskurs über Hiphop wird daher häufiger auf Anglizismen wie *track* statt *Komposition* bzw. im Englischen auf *producing* und *creating* statt *komponieren* zurückgegriffen.

<sup>6</sup> Auch hier ist zwischen Genre und Gattung zu differenzieren. Gleichwohl die Begriffe im Deutschen unterschiedlich konnotiert sein mögen und je nach akademischer Disziplin verschiedene Definitionen nach sich ziehen, können sie für diesen Fall synonym verwendet werden. Es sei aber betont, dass im Diskurs der populären Musik die aus dem Englischen übernommene Bezeichnung *Genre* verwendet wird, um die einzelnen Stilrichtungen (Rock, Heavy Metal, Hiphop etc.) voneinander zu unterscheiden, was nur bedingt mit dem in der traditionellen Musikwissenschaft verwendeten Begriff der Gattung (Oper, Symphonie, Streichquartett etc.) zu vergleichen ist.

<sup>7</sup> Vgl. Finscher, „Werk und Gattung“, S. 296–299.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 304 f.

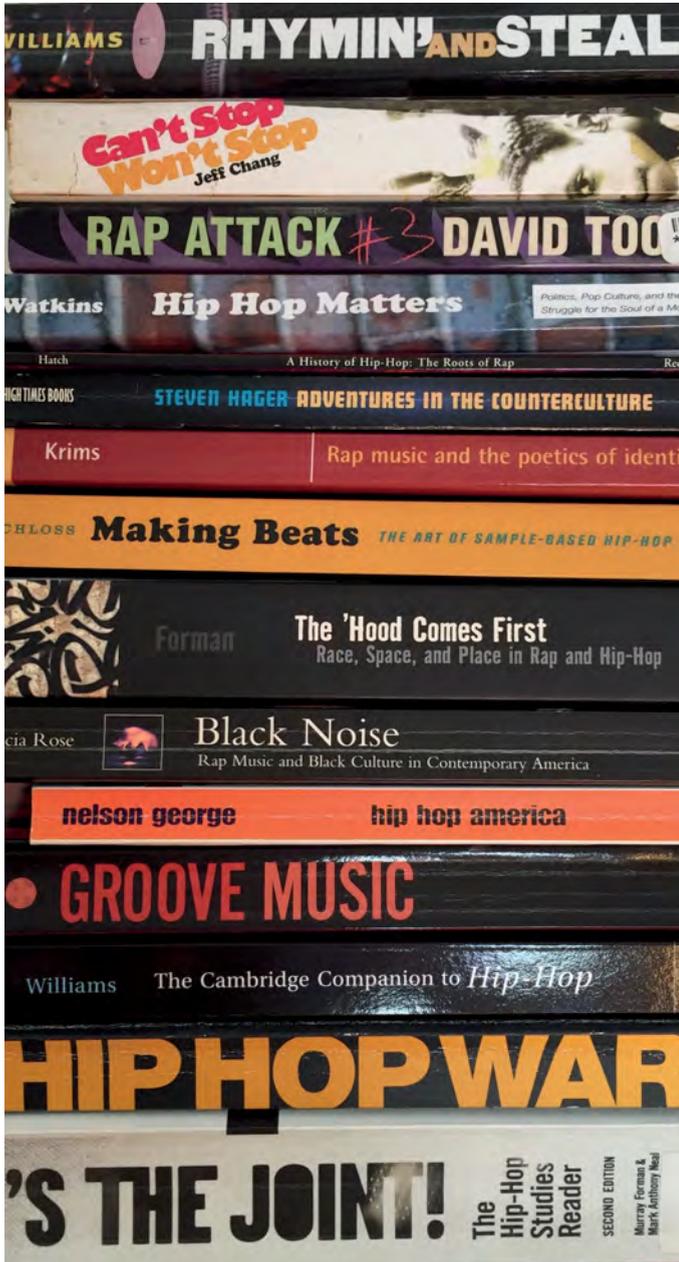


Abb. 18: Bücherstapel von ausgewählter Referenzliteratur über Hip-hop.

stark an jene Gegebenheiten, die zur Entstehung und Ausprägung der Musik im Hiphop geführt haben: die Verwendung des vorgefundenen musikalischen Materials in Form von Schallplatten und Drum Machines, das Zusammenfassen diverser kultureller Praktiken und Traditionen zu einem Modell von Beats und Rap, die zufälligen Entdeckungen der Soundproduktion beim Umgang mit Plattenspieler und Mixer, das Zusammensetzen unterschiedlicher musikalischer Quellen zu einem neuen Werk.

Indem ein Bezug zwischen Ludwig Finschers Ausführungen, die eindeutig im Bereich einer konservativen musikwissenschaftlichen Herangehensweise an die sogenannte klassische Musik liegen, und dem Genre Hiphop, das außerhalb dieses Bereichs liegt, hergestellt wird, soll nicht etwa der Fehler forciert werden, Hiphop mit traditionellen Methoden der Musikwissenschaft zu begreifen. Auch wird damit keineswegs die auf einer ohnehin fälschlicherweise angenommenen Hierarchie zwischen Hoch- und populärer Kultur fußende Absicht verfolgt, Hiphop aus elitärer Perspektive aufwerten zu wollen. Vielmehr liegt die Intention darin, wertfrei aufzuzeigen, dass sehr ähnliche Kausalitäten bei der Entstehung neuer, wenn auch höchst unterschiedlicher musikalischer Formen agieren. Außerdem wird damit beabsichtigt, jenseits, aber im Bewusstsein etablierter musikhistoriographischer Vorgehensweisen auf eine musikalische Praxis einzugehen, deren Existenzgrundlage im Umgang mit (Musik-)Geschichten selbst liegt. Hiphop, so wird im Folgenden deutlich werden, zeichnet sich in mehrfacher Hinsicht durch Ortsgebundenheit aus und ist von Modi des Erinnerns – auf individueller und kollektiver, auf musikalischer und gesellschaftlicher Ebene – geprägt. Indem das Genre Hiphop als Erinnerungsort aufgefasst wird, steht eines seiner wichtigsten und konstituierenden Merkmale im Fokus, nämlich die Verarbeitung der Vergangenheit in der Gegenwart und die Bewahrung der Gegenwart für die Zukunft.

## 5.1 Ursprünge und Genese des Genres

Der Begriff Hiphop, darin sind sich Akteure und Akademie einig, bezieht sich nicht nur auf das Musikgenre, sondern bezeichnet kulturelle Praktiken, die neben dem Djing und Rap-Gesang das Graffiti-Writing und die besondere Tanzform des sogenannten B-Boying und B-Girling (Breaking) umfassen und damit einhergehend Kleidungsstil, bestimmte Kleidermarken, Freizeitbeschäftigung und eine gewisse Lebenseinstellung und -führung implizieren.<sup>9</sup> Der musikwissenschaftli-

---

<sup>9</sup> Vgl. die Einträge in den einschlägigen Handbüchern, z. B. den Eintrag zu „Rap, Hip-Hop“ in Roy

chen Perspektive geschuldet (und parallel zur allgemeinen Rezeption von Hip-hop, in der das Graffiti-Writing und das Tanzen in den Hintergrund getreten sind) konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf die Musik – auf den gereimten Sprechgesang, den Rap, und auf das Mixen des DJs bzw. die daraus hervorgegangene Beat-Produktion im Studio. Außerdem wird sich hauptsächlich auf US-amerikanischen Hiphop beschränkt, da dort der Ursprung des Genres liegt und dieser global weitreichenden Einfluss verzeichnet.

### 5.1.1 Geburtsort und Gründungsväter

In der historiographischen Literatur über Hiphop werden die beiden Begriffe Geburtsort und Gründungsväter häufig bemüht, wobei man in erstaunlicher Übereinstimmung immer wieder dem gleichen Ort und den gleichen Protagonisten begegnet.<sup>10</sup> So wird New York, genauer der südliche Teil der Bronx, einhellig als Geburtsort des Hiphop deklariert – ein Gebiet, das Jeff Chang mit einem Durchmesser von sieben Meilen bestimmt,<sup>11</sup> in dem Justin Williams eine „romantic mythology“<sup>12</sup> verankert sieht und das Dietmar Elflein als „mythischen

---

Shuker, *Popular Music. The Key Concepts*, London und New York: Routledge 2005 [1998], S. 222; den Eintrag zu „HipHop“ in Peter Wicke, Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik. Geschichte – Stile – Praxis – Industrie*, Mainz: Schott 2007, S. 319 f.; oder Dietmar Elflein, „HipHop“, in: Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer (Hgg.), *Populäre Musik, Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, Laaber: Laaber 2014, S. 165–175, hier S. 165; vgl. auch die einschlägigen Monographien zum Thema, z. B. Nelson George, *Hip Hop America*, New York: Penguin 2005 [1999], S. 10; Justin A. Williams, *Rhyming and Stealing. Musical Borrowing in Hip-Hop*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2013, S. 22; Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown: Wesleyan University Press 1994, S. 34 f.; vgl. auch das Interview von Nelson George mit Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash: Nelson George, „Hip-Hop’s Founding Fathers Speak the Truth“, in: Murray Forman und Mark Anthony Neal (Hgg.), *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York und London: Routledge 2012 [2004], S. 44–54 (zuerst erschienen in *The Source*, November 1993); vgl. auch Ice Cube bei seiner Rede zur Aufnahme von N.W.A. in die Rock and Roll Hall of Fame; s. o., Kap. 3.1.4.; vgl. generell die visuell reichhaltig ausgestattete Monographie von Emmett G. Price III, *Hip Hop Culture*, Santa Barbara: ABC-CLIO 2006.

**10** In dieser Hinsicht ist die historiographische Praxis in der populären Musik kaum zu unterscheiden von jener, die sich im neunzehnten Jahrhundert im Bereich der Kunstmusik herausgebildet hat.

**11** Vgl. Jeff Chang, *Can’t Stop Won’t Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, New York: St. Martin’s Press 2005, S. 109.

**12** Williams, *Rhyming*, S. 26.

Ursprungsort<sup>13</sup> bezeichnet.<sup>14</sup> Es wird sogar eine präzise Adresse und ein Datum als Geburtsstunde des Hip-hop kolportiert. Auf einer privat organisierten Tanzparty zum Schuljahresanfang in der Sedgwick Avenue 1520 (s.u., Abb. 20) am 11. August 1973 legte der Bruder der Gastgeberin Cindy Campbell auf, dessen selbst gebautes Soundsystem eine enorme Lautstärke produzieren konnte und der die Anwesenden zum endlosen Tanzen animierte, indem er mithilfe von zwei Exemplaren einer Aufnahme auf zwei Plattenspielern immer wieder einen bestimmten Teil, den Break, eines Songs abspielte.<sup>15</sup> Kool DJ Herc, von dem behauptet wird, er sei eher „a myth than a man“,<sup>16</sup> wird dafür verantwortlich gemacht, den musikalischen Grundstein für das Genre gelegt zu haben, indem er jene Takte aus R'n'B-, Soul-, Funk-, Disco- oder Latin-Music-Aufnahmen exzerpierte, die die perkussiven Überleitungen der Rhythmussektion (Schlagzeug, Percussion, Bassgitarre) enthielten, und im Wechsel von einem zum anderen Plattenteller wiederholt aneinanderreichte.<sup>17</sup> So entstand der Breakbeat, der das anwesende Publikum zum Tanzen, die B-Boys und B-Girls zum sogenannten Breaking animieren und die Basis für ein neues Genre der populären Musik legen sollte.

Andere DJs adaptierten Kool DJ Hercs erfolgreiche Art und Weise des DJing – unter ihnen ein ehemaliges, einflussreiches Gang-Mitglied, das eine große und vielfältige Schallplattensammlung besaß: Afrika Bambaataa (s.u., Abb. 21) erweiterte die Bandbreite der musikalischen Quellen und kombinierte Aufnahmen aus höchst unterschiedlichen Genres der populären Musik zu Breakbeats.<sup>18</sup> Dennoch:

---

**13** Elflein, „HipHop“, S. 175.

**14** Krims bezeichnet New York City generell als „cradle of hip-hop culture“; Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 123; vgl. auch George, *Hip Hop America*, S. 10.

**15** Zu dieser Geburtsstunde vgl. Mark Katz, *Groove Music. The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*, Oxford: Oxford University Press 2012, S. 17–19 (dort ist eine Kopie des Flyers abgedruckt); Williams, *Rhyming*, S. 23; Steven Hager, *Adventures in the Counterculture. From Hip Hop to High Times*, New York: High Times Books 2002, S. 53 (hier wird behauptet, es sei der Geburtstag von Cindy gewesen); zu Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash und Grand Wizard Theodore vgl. ebd. S. 52–59, und zur allgemeinen gesellschaftspolitischen Situation in der Bronx in den 1960er und 1970er Jahren vgl. ebd., S. 33–40; sowie Williams, *Rhyming*, S. 23–26; vgl. auch Katz, *Groove Music*, S. 17–23, der ein Bedürfnis nach Verortung der Anfänge der Kultur konstatiert.

**16** George, *Hip Hop America*, S. 17.

**17** Zu Kool DJ Herc vgl. Chang, *Can't Stop*, S. 67–84; Elflein, „HipHop“, S. 166; Katz, *Groove Music*, S. 26; David Toop, *Rap Attack 3*, London: Serpent's Tail 2000, S. 60–62.

**18** Zu Afrika Bambaataa vgl. Chang, *Can't Stop*, S. 89–92.

No matter how far Bambaataa and others like him may go in their outlandish selections of source material or their desire for internationalism, the music always returns to two basic elements – a funky drumbeat and some spoken or chanted words.<sup>19</sup>

Afrika Bambaataa gründete außerdem eine (bis heute bestehende und weltweit agierende) Organisation, die einen gemeinschaftsbildenden Ort für Künstler und Akteure bot, welche später mit dem Begriff Hip-hop assoziiert werden sollten, und unter dem Namen Universal Zulu Nation zur friedenserhaltenden Vernetzung und gegenseitigen Unterstützung diente.<sup>20</sup>

Als dritte Person, die zur „trinity of hip-hop music“<sup>21</sup> oder andernorts zu den „founding fathers of hip-hop music“<sup>22</sup> gezählt wird, ist Grandmaster Flash (s. u., Abb. 22) zu nennen, der die Technik des exakten und nahtlosen Mixens der Breakbeats perfektionierte (Unterteilen der Schallplatte für punktgenaues Punch-Phrasing und Back-Spinning).<sup>23</sup> Ihm wird außerdem zugeschrieben, das Scratching als rhythmisch-klangliche Komponente in die Breakbeats integriert zu haben, auch wenn Grand Wizard Theodore im Allgemeinen für die zufällige Entdeckung dieses spezifischen Sounds anerkannt wird.<sup>24</sup> Hatten die meisten DJs noch selbst kurze Phrasen und Einwüfe als Aufforderungen zum Tanzen und zur Partizipation des Publikums parallel zu ihren Breakbeats gerappt, konzentrierte sich Grandmaster Flash mehr und mehr ausschließlich auf das DJing, während andere Anwesenden die Vokalparts übernahmen, woraus sich die Aufgabe der MCs entwickelte.<sup>25</sup> Gruppen aus mehreren MCs formierten sich und traten mit ihrem DJ auf, so die Furious Five mit Grandmaster Flash: Melle Mel, Cowboy, Kidd Creole, Scorpio, Rahiem rappten abwechselnd, nacheinander und miteinander quasi durchgängig zu den Breakbeats, was dazu führte, dass weniger der DJ, sondern vor allem die MCs und ihre Raps in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wurden.<sup>26</sup>

---

**19** Toop, *Rap Attack*, S. 115; zum Eklektizismus vgl. ebd., S. 129–132.

**20** Vgl. George, *Hip Hop America*, S. 18; Toop, *Rap Attack*, S. 57–59; Travis L. Gosa, „The Fifth Element: Truth“, in: Justin A. Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge: Cambridge University Press 2015, S. 56–70, hier S. 58–60; und die Website der Zulu Nation: <http://new.zulunation.com/about-zulunation/> [21.1.2019].

**21** Chang, *Can't Stop*, S. 90.

**22** George, „Hip-Hop's Founding Fathers“, S. 44; vgl. auch das dort folgende Interview mit Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash.

**23** Zu Grandmaster Flash vgl. Chang, *Can't Stop*, S. 111–113; Toop, *Rap Attack*, S. 62–76; Katz, *Groove Music*, S. 51–60.

**24** Vgl. Katz, *Groove Music*, S. 50–60; Elflein, „HipHop“, S. 166; sowie das Interview von George, „Hip-Hop's Founding Fathers“, S. 48.

**25** Vgl. Chang, *Can't Stop*, S. 114.

**26** Vgl. George, *Hip Hop America*, S. 19.

Auf diese oder ähnliche Art und Weise wird die Geburtsstunde des Hiphop in der Bronx nacherzählt. Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash waren die dominierenden DJs in ihrer jeweiligen Nachbarschaft – aber freilich nicht die einzigen. Außerdem war das Phänomen der Breakbeats und der Raps nicht auf das (ohnehin nicht genau zu begrenzende) Gebiet der South Bronx beschränkt, sondern beispielsweise auch durch DJ Hollywood im Apollo-Club in Harlem bekannt.<sup>27</sup> Doch interessanterweise wird dieser in der einschlägigen Literatur oftmals unterschlagen, nur am Rande erwähnt oder als Disco-DJ bezeichnet, um ihn von dem, was in der Bronx passierte, zu separieren.<sup>28</sup> Ob sich DJ Hollywood allerdings überhaupt – auf musikalischer oder technischer Ebene – von den Vertretern in der Bronx unterschied und nicht bloß logistische, geographische, soziologische und/oder biographische Kriterien für den Ausschluss aus den Gründungsannalen ausschlaggebend waren, bleibt (aufgrund spärlicher Dokumentation und Quellenlage) ein historiographisches Desiderat. Dass sich die Historiographie auf die South Bronx als Geburtsort einigte,<sup>29</sup> ist dem Bedürfnis nach Verortung und der Suche nach einem Ursprung geschuldet und hängt mit dem Narrativ zusammen, Hiphop als Ausdrucksform einer ghettoisierten, diskriminierten, nicht-weißen Bevölkerungsschicht zu begreifen (s.u., Kap. 5.2 über Ghetto Authenticity), die in der Bronx ihr Zuhause hatte.

Wenngleich sich die Hiphop-Szene von der Disco-Szene in Manhattan hinsichtlich ihrer Lokalität, ihrer Klientel, ihres Dresscodes und ihres Tanzstils abzugrenzen beabsichtigte, ist ihre Verwandtschaft in einem Merkmal kaum zu bestreiten:<sup>30</sup> Der DJ animiert mit seiner Auswahl an Schallplatten das Publikum zum Tanzen. Davon abgesehen besteht hinsichtlich der logistischen Bedingungen und der vokalen Vortragsweise eine nahe Verwandtschaft zu den jamaikanischen Open-Air-Partys mit ihren mobilen und lautstarken Soundsystemen und dem Toasting, d. h. dem gereimten Sprechgesang der DJs/MCs. Kool DJ Hercs Emigra-

---

**27** Zu DJ Hollywood vgl. George, *Hip Hop America*, S. 24 und S. 195; Toop, *Rap Attack*, S. 69 f.; als einer der frühesten Berichte über Rap und die prominente Nennung von DJ Hollywood darin vgl. Robert Ford, Jr., „Jive Talking N.Y. DJs Rapping Away in Black Discos“, in: *Billboard*, 5. Mai 1979, S. 3, abgedruckt in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 42.

**28** Vgl. Ford, „Jive Talking“, S. 42; am Rande wird er bei Katz, *Groove Music*, S. 33, aufgezählt; Rose, *Black Noise*, S. 53, bezeichnet ihn als „disco DJ“; vgl. dazu auch die Diskussion im Interview von George, *Hip-Hop's Founding Fathers*, S. 50 f., in dem Afrika Bambaataa bemerkt, DJ Hollywood sei „more like disco oriented“ gewesen, und Grandmaster Flash ihn als „disco rapper“ bezeichnet.

**29** Murray Forman bemerkt, dass diese Verbindung in der Literatur unhinterfragt bleibt, bietet aber keine Alternativen; vgl. *The 'Hood Comes First, Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown: Wesleyan University Press 2002, S. 38.

**30** Zum Einfluss der Disco-DJs auf Hiphop vgl. Katz, *Groove Music*, S. 32–34.

tion aus Jamaika bestärkt diesen Einfluss, der sich allerdings nicht auf die Musikrichtung der verwendeten Breaks erstreckt.<sup>31</sup>

Andere Vorläufer des Raps haben ihre Wurzeln in afrikanischen Traditionen. Das Boastin' (Angeben über die eigenen Fähigkeiten als MC), das Dissin' (Beleidigen anderer MCs), das Signifyin' (doppeldeutiges Sprechen) sind Techniken des Geschichtenerzählens, wie sie von den Griots aus Westafrika angewandt werden und sich in elaborierteren (d. h. inhaltlich über die Animation des Publikums hinausgehenden, von persönlichen – fiktiven oder realen – Erlebnissen der MCs handelnden) Rap-Texten niederschlagen.<sup>32</sup> In diesem Zusammenhang ließen sich weitere Einflüsse anführen, die vom Call-and-Response-Gesang im Gospel oder den Reden von Malcolm X und den Aufnahmen von Muhammad Ali über das Scatten von Radio-DJs bis hin zu James Browns Gesang und anderen Vertretern der populären Kultur wie Pigmeat Markham, The Last Poets oder Gil Scott-Heron reichen.<sup>33</sup>

Dass der Geburtsort des Hiphop ausschließlich in der South Bronx zu finden sei, ist auch hinsichtlich des Breaking und des Graffiti-Writing zu relativieren. Denn in Los Angeles, in dessen Stadtteil Compton sich gegen Ende der 1980er Jahre eine eigene, ortsspezifische, aber global erfolgreiche Form des Hiphop entwickeln sollte, war bereits in den 1970er Jahren ein ähnlicher Tanzstil verbreitet, bei dem die Gliedmaßen des Körpers bzw. Muskelgruppen unabhängig voneinander bewegt werden (das sogenannte Poppin' and Lockin') und der ebenso wettbewerbsmäßig betrieben wurde wie das Breaking in der Bronx.<sup>34</sup> Graffiti war eine illegale visuelle Ausdrucksform, die ebenso in anderen Großstädten verbreitet war, beispielsweise in Philadelphia.<sup>35</sup>

Dort war außerdem nicht nur die Radiostation WHAT eine der ersten, die Hiphop spielte, sondern auch ihre Radiomoderatorin Lady B war eine der ersten MCs, die diese Musik im Tonstudio aufnahm und als Singles auf den Markt

---

31 Vgl. Kjetil Falkenberg Hansen, „DJs and Turntablism“, in: Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 42–55, hier S. 43.

32 Vgl. Toop, *Rap Attack*, S. 29–34; Williams, *Rhyming*, S. 3–5; Joseph Schloss, *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip Hop*, Middletown: Wesleyan University Press 2014 [2004], S. 160–162; Alice Price-Styles, „MC Origins: Rap and Spoken Word Poetry“, in: Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 11–15.

33 Zu den Vorgängern des Rap vgl. Toop, *Rap Attack*, S. 19–53; Katz, *Groove Music*, S. 74.

34 Vgl. zur Szene in L.A. George, *Hip Hop America*, S. 133; zum Tanzen und den Vorgängern vgl. Imani Kai Johnson, „Hip-Hop Dance“, in: Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 22–27; Jorge Pabon, „Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 57–61.

35 Vgl. Katz, *Groove Music*, S. 101 f.

brachte.<sup>36</sup> Lady Bs Single *To the Beat Y'all* wurde 1979 zunächst durch TEC Records, einem Label aus Philadelphia, und im darauffolgenden Jahr durch Sugar Hill Records veröffentlicht – jenes Label aus Englewood (New Jersey), das in die Geschichte eingegangen ist, weil dessen Gründerin Sylvia Robinson 1979 mit *Rapper's Delight* die erste Hiphop-Single produzierte (s. Abb. 19), die weltweit die Charts eroberte, und weil sie daraufhin viele Hiphop-Künstler davon überzeugen konnte, ihre Musik auf Tonträger aufzunehmen, um sie zu konservieren, wodurch sie maßgeblich zur Verbreitung des Genres beigetragen hat.<sup>37</sup> Gerappt von einer zusammengewürfelten MC-Gruppe (zu einem Drittel aus der Bronx), passenderweise Sugarhill Gang benannt, übertraf *Rapper's Delight* den Erfolg und die Reichweite von einer früher im Jahr 1979 veröffentlichten Single auf dem New Yorker Label Spring Records: Der Song *King Tim III* von der Fatback Band, die inspiriert durch den Mardi Gras in New Orleans Funk- und Disco-Musik machten und bis heute in zweiter Generation besteht, enthält neben gerappten Passagen auch Gesangseinlagen zu einer traditionell komponierten Tanzband-Begleitung unter der Leitung des Schlagzeugers Bill Curtis, der in Fayetteville (North Carolina) geboren wurde.

### 5.1.2 Verbreitung

Die Konzentration bzw. Einigung auf die South Bronx als Geburtsort von Hiphop relativiert sich unter diesen oben genannten Aspekten und wird nach der Zäsur, die live gemixte und vergängliche Musik aus der sozialen Verankerung der Party- und Club-Szene herauszulösen und im Tonstudio auf reproduzierbaren Tonträgern zu speichern, noch deutlicher herausgefordert. Sowohl bei der Aufnahme der Fatback Band als auch bei jener der Sugarhill Gang und bei den allermeisten Tonträgern, die vor der Einführung des digitalen Sampling in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre produziert wurden, wurde das Mixen des DJs durch das Nach-

---

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

<sup>37</sup> Zum Label Sugar Hill und den Singles *Rapper's Delight* und *King Tim III* vgl. George, *Hip Hop America*, S. 29–31; zu den ersten Hiphop-Aufnahmen vgl. Toop, *Rap Attack*, S. 15–17 und S. 78–81; zum sogenannten Biting der Sugarhill Gang, d. h. dem Stehlen der Reime von Grandmaster Caz, vgl. George, *Hip Hop America*, S. 196; Katz, *Groove Music*, S. 77 f.; Mickey Hess, „The Rap Career“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 634–654, hier S. 647 f.; vgl. die Schilderungen darüber von Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash im Interview mit George, „Hip-Hop's Founding Fathers“, S. 51 f.; vgl. auch S. Craig Watkins, *Hip Hop Matters. Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*, Boston: Beacon Press 2005, S. 10, der *Rapper's Delight* als Beginn und Ende des Hiphop deklariert.



Abb. 19: Single *Rapper's Delight* der Sugarhill Gang aus dem Jahr 1979.

spielen der Breakbeats von professionellen Studiomusikern, die meist direkt beim Label angestellt waren, ersetzt.<sup>38</sup> Mark Katz bezeichnet den Wegfall des DJs im Tonstudio als „[t]he most dramatic change“,<sup>39</sup> und David Toop resümiert über die ersten Hiphop-Aufnahmen: „Fresh as the first rap records were, they were tame compared to the uncensored beats and rhymes of the parks and high schools.“<sup>40</sup> Die eigentliche Innovation der DJs in der Bronx, aus bereits existierenden Tonträgern die Breaks zu exzerpieren und neu zusammensetzen, wurde in der Anfangszeit der Verbreitung von Hiphop also nicht übernommen, sondern stattdessen die etablierte Art und Weise fortgeführt, die Begleitung durch eine Band

<sup>38</sup> Zum Sampler Akai S 900 und weiterer Hardware vgl. Sascha Klammt, „Das Sample – eine einzigartige Momentaufnahme als Basis für eine neue Komposition“, in: *Samples 9* (2010), S. 2–4 (online: <http://www.aspm-samples.de/Samples9/klammt.pdf> [21.1.2019]); zu den Samplern von Fairlight und Emulator vgl. George, *Hip Hop America*, S. 92; zum E-mu SP-12 und Akai MPC 2000 vgl. Schloss, *Making Beats*, S. 30; allgemein zu Samplern vgl. Toop, *Rap Attack*, S. 191, und ausführlich zu den ersten Aufnahmen im Hiphop vgl. ebd., S. 87–89.

<sup>39</sup> Katz, *Groove Music*, S. 75.

<sup>40</sup> Toop, *Rap Attack*, S. 126; zur Veränderung von Hiphop aus der Partyszene ins Tonstudio hinsichtlich der Bedeutung des Tanzens und der sozialen Interaktion vgl. Greg Dimitriadis, „Hip-Hop: From Live Performance to Mediated Narrative“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint*, S. 580–594; vgl. dazu auch die Meinungen von Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash im Interview mit George, „Hip-Hop's Founding Fathers“, S. 53.

im Tonstudio einzuspielen.<sup>41</sup> Erweitert wurde die traditionelle Situation im Tonstudio durch die Verwendung der Sounds von Drum Machines und Synthesizern sowie durch die Integration des Scratching-Geräuschs einer Schallplatte. Die Rekonstitution des DJs bei der Einspielung von Hip-hop-Tonträgern erfolgte einige Jahre später in der Rolle des Produzenten von Beats durch digitales Sampling<sup>42</sup> (später werden wiederum Studiomusiker angeheuert, so beispielsweise bei Dr. Dre).

Die Distribution von Hip-hop auf Tonträgern begann aber schon vor der Veröffentlichung der ersten Singles auf Vinyl. Die DJs und MCs nahmen selbstständig Kassetten mit ihren Mixes und Raps auf, verteilten und verkauften diese an Fans, Vorbeigehende, Partybesucher oder Taxifahrer.<sup>43</sup> Mit dem Beginn des Konservierens von Hip-hop auf Schallplatte durch lokal agierende Labels und deren Anbindung an nationale Schallplattenfirmen oder international aktive Medienkonzerne im Laufe der 1980er Jahre wurde die Musik – wenn auch ohne DJ, aber mit Fokus auf die MCs – USA-weit und (annähernd) weltweit hörbar. Tournéeen der DJs und ihrer MCs samt Tanz-Crews präsentierten Hip-hop außerhalb der Bronx vor einem Publikum unterschiedlicher Herkunft. Durch Filme wie Charlie Ahearns *Wild Style* (1982, koproduziert vom ZDF, mehr dazu s.u., Kap. 5.4.4), in dem tatsächliche Graffiti-Writers, B-Boys und B-Girls, DJs und MCs aus der Bronx mitspielten, wurde das Phänomen wiederum an seinen Ursprungsort rückgebunden. Mit der quasi globalen Verbreitung von Hip-hop-Akteuren und ihren Tonträgern entstanden außerdem lokale Szenen in anderen Großstädten mit ihrer jeweiligen Ausprägung.<sup>44</sup>

---

**41** Bei einem Live-Set war der DJ weiterhin präsent, konnte allerdings nach der Einführung des DAT-Recording 1983 ebenso ersetzt werden, vgl. George, *Hip Hop America*, S. 112; vgl. auch Katz, *Groove Music*, S. 100, der aber das Jahr 1987 in diesem Zusammenhang angibt.

**42** Vgl. Justin A. Williams, „Intertextuality, Sampling, and Copyright“, in: ders. (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 206–220, hier S. 206, der die Veränderung zwischen Mitte und Ende der 1980er Jahre datiert; Loren Kajikawa, „„Bringin’ ’88 Back’: Historicizing Rap Music’s Greatest Year“, in: Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 301–313, hier S. 303, der die Einführung des Akai MPC-60 im Jahr 1988 als Wendepunkt angibt; Katz, *Groove Music*, S. 121, nennt 1985 als Wendejahr, als Marley Marl zum ersten Mal digitales Sampling im Studio benutzte; zur Rolle des Produzenten im Studio als quasi-DJ vgl. Schloss, *Making Beats*, S. 2 und S. 34 f. bzw. die gesamte Monographie.

**43** Zur Distribution der Kassetten vgl. Hager, *Adventures*, S. 66; Toop, *Rap Attack*, S. 78; Grandmaster Flash bestätigt das im Interview mit George, „Hip-Hop’s Founding Fathers“, S. 50.

**44** Die Literatur über lokale Hip-hop-Szenen ist umfangreich, exemplarisch sei hier daher auf die beiden Fallstudien zu niederländischem Hip-hop und dem Hip-hop der Cree Ureinwohner in Kanada verwiesen; vgl. Krims, *Rap Music*, S. 152–197; und die diversen Fallstudien in Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*; sowie die Sammelbände Tony Mitchell (Hg.), *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, Middletown: Wesleyan University Press 2001; und Karin Bock,

Die Verbundenheit von Hip-hop mit einem bestimmten Ort sowie die Praxis der Battles bei DJs, MCs und Tänzern (mittelbar auch bei den Graffiti-Writers), d. h. das Gegeneinander-Antreten durch Vorführen der eigenen Fähigkeiten und Herabsetzen der Fähigkeiten des anderen, resultierte während der Geschichte des Genres in Antagonismen zwischen mehr oder weniger trennbaren lokalen Szenen. Bei den sogenannten Bridge Wars Mitte der 1980er Jahre standen sich DJ Marley Marl mit der Juice Crew (bestehend aus dem Radio-DJ Mr. Magic, den MCs Roxanne Shanté, MC Shan, Biz Markie, Big Daddy Kane etc.) KRS-One mit der Boogie Down Production (Scott La Rock, D-Nice etc., assoziiert mit dem Radiomoderator Kool DJ Red Alert) gegenüber. Erstere rappten in *The Bridge* (1985) über ihr Stadtviertel Queensbridge und die dort ansässigen Talente, Letztere antworteten mit *South Bronx* (1986), um ihre Herkunft und den Ursprung des Hip-hop zu verteidigen. Daraus entwickelte sich eine Debatte über den Geburtsort des Genres, wobei Marley Marl diesen nicht explizit für Queensbridge beansprucht hatte und KRS-One von seinem Unmut über die Ablehnung seiner Musik durch Mr. Magic angetrieben worden war.<sup>45</sup> Im Grunde ging es dabei um die Gunst der Radio-Hörer und diente vor allem als Marketingstrategie – sowohl für die Radio-DJs als auch für die an den Singles beteiligten DJs und MCs. Dass KRS-One und Marley Marl mehr als zwei Dekaden später im Jahr 2007 für ein Album mit dem Titel *Hip Hop Lives* kollaborierten, mag lediglich als Vermarktungsmöglichkeit intendiert gewesen sein, zeugt aber ebenso von gegenseitigem Respekt und Wertschätzung der Arbeit des anderen. Vor allem lässt es die Bridge Wars als Spiel von Dissin' und Boastin' erscheinen und folgt damit einer Praxis, die grundlegend zur Ausprägung des Genres gehört.<sup>46</sup>

---

Stefan Meier und Gunter Süß (Hgg.), *HipHop Meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*, Bielefeld: Transcript 2007. Die Bezugnahme lokaler Szenen auf den US-amerikanischen Ursprung im Kontext des Postkolonialismus wird deutlich und lesenswert diskutiert bei J. Griffith Rollefson, *Flip the Script: European Hip Hop and the Politics of Postcoloniality*, Chicago: University of Chicago Press 2017. Die Konfluenz von Postcolonial Studies und Hip-hop Studies ist eine überaus wichtige und erkenntnisreiche Forschungsrichtung, auf die hier zwar nicht näher eingegangen werden kann, die aber die Möglichkeit, das Genre Hip-hop als Erinnerungsort zu begreifen, aus ihrer Perspektive bestätigt, ohne den Begriff zu bemühen; vgl. Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London: Verso 1993; Ronald Radano, *Lying up a Nation. Race and Black Music*, Chicago: University of Chicago Press 2003. Während Hip-hop als präzises Bezugsbeispiel in den Postcolonial Studies herangezogen wird, haben postkoloniale Theorien die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Hip-hop geschärft und die Musikwissenschaft insgesamt um eine nicht-eurozentrische Perspektive bereichert; vgl. dazu auch Justin Adams Burton, *Posthuman Rap*, New York: Oxford University Press 2017.

<sup>45</sup> Vgl. dazu die Interviews in der dritten Episode der zweiten Staffel der Dokumentation *Hip-Hop Evolution* (mehr dazu s.u., Kap. 5.4.4).

<sup>46</sup> Außerdem ist es als Antwort auf das Album *Hip Hop is Dead* von Nas (2006) zu verstehen.

Öffentlich wahrgenommen als ein ähnlicher ortsgebundener Antagonismus, aber weitaus weniger spielerisch und mit fataleren, wenn auch davon möglicherweise nicht direkt verursachten Folgen, entwickelte sich die Rivalität zwischen Vertretern des East Coast Rap, d. h. hauptsächlich aus New York, und jenen des West Coast Rap, d. h. hauptsächlich aus Los Angeles.<sup>47</sup> Nach dem Aufstieg von N.W.A. (Dr. Dre, Ice Cube, Eazy-E, MC Ren, DJ Yella) gegen Ende der 1980er Jahre war L.A.s Stadtteil Compton auf dem Plan der Hip-hop-Topographie deutlich sichtbar, und auch nach der Auflösung der Gruppe blieben ihre Mitglieder individuell aktiv und erfolgreich. In diesem Zusammenhang spricht Nelson George von einem „historical memory of Southern California“,<sup>48</sup> was eine weitaus genauere geographische Verortung des West Coast Hip-hop wäre. Vor allem Dr. Dre und Ice Cube, darüber hinaus Snoop Dogg (aus Long Beach) und Tupac (aus Oakland, wenn auch in New York geboren) waren die dominanten Vertreter dieses West Coast Hip-hop in Südkalifornien, der mit Suge Knights Label Death Row Records gebündelt wurde. Diesem Label stand in New York Sean Combs' Bad Boy Records gegenüber, dessen erfolgreichster Rapper The Notorious B.I.G. war. Die Fehde zwischen Ost- und Westküste zirkulierte um die Fragen, wer in der Welt des Hip-hop dominiert, welches Image eines Rappers authentischer ist, wer den größeren Reichtum besitzt und wessen Reputation mehr gefürchtet wird. Üblicherweise wurde das durch Dissin' und Boastin' in den Rap-Texten an beiden Küsten verhandelt, allerdings in einer verschärfteren, dem Ideal des Gangsta Rap entsprechenden Wortwahl und angefacht durch die Vermarktungsabsichten der Label-Besitzer Knight und Combs. Konkurrenz zwischen den Labels war der eigentliche Grund für die Rivalität zwischen West Coast und East Coast und kulminierte in den Ermordungen von Tupac und The Notorious B.I.G., deren Umstände ungeklärt blieben. Lediglich Vermutungen weisen darauf hin, dass die Ermordungen auf lokale Gang-Rivalitäten zurückzuführen sind. Die Verankerung von East Coast und West Coast Hip-hop als ortsgebundene Kategorien blieben bestehen, ebenso wie der Mythos und das Image eines kriminellen Rappers, der aus armen Verhältnissen durch dunkle Geschäfte und die Musik zum Reichtum aufgestiegen ist (s. u., Kap. 5.2.1).

Mit dem Entstehen weiterer lokaler Szenen in Houston (z. B. die Geto Boys aus dem Stadtteil Fifth Ward und das dort ansässige Label Rap-A-Lot) und vor allem in Atlanta (z. B. das Rap-/R'n'B-Trio TLC, das Rap-Duo Outkast und das Produzen-

---

<sup>47</sup> Zu diesem Antagonismus vgl. Forman, *The 'Hood*, S. 313–326; George, *Hip Hop America*, S. 141 f.; Toop, *Rap Attack*, S. xiii; Marc Anthony Neal, „No Time for Fake Niggas'. Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 69–72, hier S. 70.

<sup>48</sup> George, *Hip Hop America*, S. 143; er nennt N.W.A. „The Beatles of Gangsterdom“ (ebd., S. 135); zum Erfolg von N.W.A. vgl. auch Toop, *Rap Attack*, S. 180–183.

tenteam Organized Noize) wurde die geographische Einteilung von East und West um ein South erweitert und die Bezeichnung Southern Hiphop etabliert.<sup>49</sup> Während die Subgenres Gangsta Rap und G-Funk mit der West Coast assoziiert werden, hat der Southern Hiphop das Subgenre Trap als eigene Stilart hervorgebracht, die sich musikalisch durch den charakteristischen Sound des Drum Computers Roland TR-808 sowie die Überlagerung von Zweier- bis 32tel- (und dazu gegenläufige Dreier-)Rhythmen auszeichnet und sich mittlerweile ebenso verbreitet hat wie die anderen Richtungen. Die Musik von Kendrick Lamar oder Cardi B beispielsweise kann herangezogen werden, wobei interessanterweise Ersterer in Compton, Letztere in der South Bronx geboren und aufgewachsen ist.<sup>50</sup> So vereinen die Künstler in der global agierenden Musikindustrie, die sich nicht mehr auf Vinyl, sondern in digitalen Formaten ausbreitet, unterschiedliche ortsgebundene Topoi und lokalspezifische Parameter in ihren Biographien und musikalischen Werken – und kreieren imaginierte Orte, die an individuell ausgewählte Inhalte, Vorstellungen, Klänge und Bilder des Genres Hiphop erinnern.

## 5.2 Identität der Akteure

Geburtsort und Herkunft sind ausschlaggebende Kriterien für die Bestimmung der Identität der Hiphop-Künstler.<sup>51</sup> Ein solch vages Konstrukt wie Glaubwürdigkeit ist (nicht nur, aber in besonderer Ausprägung) im Genre Hiphop engstens verwoben mit der Biographie der Akteure, die eine entsprechende örtlich verankerte Sozialisierung aufweisen und genrespezifisch geltenden Vorstellungen entsprechen muss. Inwiefern das bei einem individuellen Künstler der Fall ist, wird von

---

**49** Zum Southern Hiphop vgl. Krims, *Rap Music*, S. 124–148.

**50** Zu Trap und Lamar vgl. Adams Burton, *Posthuman Rap*, S. 45–68, der dezidiert Trap von Lamars Musik abgrenzt hinsichtlich der Texte und vor allem der öffentlich geführten Rezeption, die der Autor im Lichte der Authentifizierungsstrategien im Hiphop diskutiert und sich damit dem Diskurs von postkolonialer, „post-racial“ und „posthuman“ Perspektiven widmet – ein wichtiges Feld, wie bereits bemerkt, das in diesem Kapitel zugegebenermaßen zu kurz kommt, aber umso mehr das Potential des hier verfolgten Ansatzes verdeutlicht, Hiphop als Erinnerungsort zu begreifen. Davon abgesehen ist Lamar unbestritten an der West Coast verankert, da er bei Dr. Dres Label unter Vertrag steht und dort mit der Musik von N.W.A sozialisiert wurde, für die er auf der Zeremonie der Rock and Roll Hall of Fame 2016 die Laudatio hielt.

**51** Dass trotz der Diversifizierung des Genres und seiner Ankunft in dem, was gemeinhin als Mainstream bezeichnet wird, das Kriterium der Herkunft weiterhin seine Gültigkeit bewahrt hat, zeigt die 2019 auf Netflix ausgestrahlte Talentshow *Rhythm + Flow*, bei der Cardi B, Chance the Rapper und T.I. als Juroren zunächst Hiphop-Künstler aus Los Angeles, New York, Atlanta und Chicago akquirierten, um sie dann in Wettbewerben gegeneinander antreten zu lassen.

einer meinungsbildenden Gemeinschaft verhandelt. Die Identität des Individuums ist also von einem Kollektiv abhängig, wird von diesem geformt, akzeptiert oder möglicherweise abgelehnt. Das Kollektiv in der Anfangszeit der musikalischen Praxis, aus der Hiphop entstehen sollte, bestand aus der auf den Partys anwesenden Nachbarschaft, die ihre Zustimmung oder Ablehnung des DJs durch gemeinsames Tanzen oder dessen Ausbleiben ausdrückte. Mit der Verbreitung von Hiphop ist diese Bestätigung nicht mehr nur auf ein Stadtviertel begrenzt, sondern kann sich in einer global verstreuten, imaginierten Gemeinschaft der Anhänger beispielsweise durch Downloads der Songs eines Künstlers äußern.

### 5.2.1 Biographie und Street Credibility

Dass Hiphop dem Ursprungsmythos nach in der South Bronx geboren wurde, impliziert nicht nur, dass seine Akteure dort zu Hause waren, sondern auch, dass damit deren sozialer Status, ethnische Herkunft, Zugang zu Bildung und Erwerbstätigkeit, Gefährdung durch Diskriminierung und Kriminalität weitestgehend vorherbestimmt waren. In der South Bronx der 1970er Jahre lebten überwiegend Afroamerikaner und Latinos, marginalisiert durch die Politik, geprägt von hohen Armuts- und Kriminalitätsraten. Die Biographien vieler DJs, MCs, B-Boys, B-Girls und Graffiti-Writers waren in diesem sozialen Milieu verankert, und bis heute wird das Genre von dieser ursprünglichen (ursprungsmythologischen) Verbindung der Hiphop-Kultur mit Diskriminierung, Armut und Kriminalität bestimmt. Konsequenterweise ist die Glaubwürdigkeit eines Künstlers in hohem Maße davon abhängig, inwiefern die Biographie (ob tatsächlich oder fiktiv) diesem Herkunftsmuster entspricht.<sup>52</sup> Mit anderen Worten: Einer der wichtigsten Faktoren bei der Konstruktion von Identität des Hiphop-Künstlers ist die sogenannte Street Credibility.

Diese Street Credibility wird auf unterschiedliche Weise konstruiert. Unmittelbar entspringt sie aus dem Künstler selbst, der von seinen Nachbarn als einer von ihnen angesehen wird, weil er in ihrer Umgebung aufgewachsen ist und weil man sich untereinander kennt. So mag es während der Anfangszeit in der South Bronx der Fall gewesen sein, als die Ankündigung von Partys durch Mundpropaganda oder selbstentworfenen Flyer verbreitet wurde und der DJ mithilfe von ein

---

<sup>52</sup> Hierin liegt ein Merkmal von Geschichtsschreibung, die zur mythologischen Überhöhung tendiert: Aus den ursprünglichen Fakten (Hiphop ist in einem Umfeld entstanden, dessen Bewohner diskriminiert wurden und diese Diskriminierung bis heute erfahren) hat sich im Laufe der Zeit über dieses Narrativ eine Legitimation der Zugehörigkeit entwickelt.

paar Freunden sein Equipment und seine Schallplattensammlung von seinem Zuhause ein paar Blocks weiter zum Veranstaltungsort tragen würde. Die Verbindung zwischen Herkunft und Identität eines Künstlers bezeichnet Murray Forman als „a core defining factor of hip-hop culture“.<sup>53</sup> Künstler wie beispielsweise DJ Hollywood oder zwei Drittel der Sugarhill Gang, die aus musikästhetischer Perspektive zwar dem Genre verhaftet sind, wurden aus soziologischen und biographischen Gründen, weil sie eben nicht mit der Nachbarschaft in der Bronx verbunden waren, ausgeschlossen – ihnen fehlte nicht musikalisches Talent, sondern die Street Credibility. Im Laufe der Verbreitung des Genres änderte sich die Bedingung dahingehend, dass zum einen das Aufwachsen auch in anderen, aber ebenso marginalisierten Nachbarschaften akzeptiert wurde und dass zum anderen das Fehlen einer tatsächlichen biographischen Verwurzelung im Ghetto durch eine mehr oder weniger fiktive Biographie der Künstler-Persona ausgeglichen werden konnte. Notwendig wurde dies insbesondere bei Hiphop-Künstlern weißer Hautfarbe.

Von außen betrachtet lässt sich in dieser Hinsicht kaum zwischen real und fiktiv differenzieren, zwischen tatsächlichen Fakten (was auch immer darunter zu verstehen ist), der Erinnerung daran und einer Manipulation oder Erfindung der Vergangenheit. Die Begriffe stehen daher weniger im Gegensatz als vielmehr in einer graduellen Relation zueinander, die sich in der Qualität und Quantität der konstruierten Anteile festmachen lässt. In Interviews können Künstler über tatsächliche biographische Details berichten und diese gleichzeitig zu unterhaltsamen Anekdoten ausbauen. Wenn sich die Zeitzeugen an die Vergangenheit erinnern, an die Anfangszeit des Hiphop beispielsweise, geht das nicht selten mit einer Vergewisserung der eigenen Biographie und der Betonung der eigenen Rolle in der Entwicklung des Genres einher<sup>54</sup> – Erzählstrategien wie das Boastin' sind im Hiphop nicht nur in den Rap-Texten zu finden. Aber auch dort wird eine Trennung von Fiktion und Realität weiter erschwert: Aus der Ich-Perspektive werden Geschichten erzählt, die so oder ähnlich in der Nachbarschaft, in der der jeweilige Rapper sozialisiert wurde, abliefen bzw. hätten passieren können. Gerade darin, in der „seemingly autobiographical nature“,<sup>55</sup> so Tricia Rose, liege die Anziehungskraft des Genres. Dabei wird genauestens darauf eingegangen, wo sich die Dinge ereignet haben, sodass über die Verortung in den Rap-Texten mithilfe von Straßennamen, Postleitzahlen, Busliniennummern etc. eine Fakti-

---

<sup>53</sup> Forman, *The 'Hood*, S. 30.

<sup>54</sup> Vgl. dazu die Interviews in der Dokumentation *Hip-Hop Evolution*, mehr dazu s.u., Kap. 5.4.4.

<sup>55</sup> Tricia Rose, *The Hip Hop Wars. What We Talk about When We Talk about Hip Hop – And Why It Matters*, New York: Basic Books 2008, S. 136.

zität suggeriert wird. In seiner Monographie widmet sich Forman diesem Lokalbezug, „the intensely articulated emphases on space, place, and identity“<sup>56</sup> in Rap-Texten, und resümiert:

Hip-hop [...] stands out for the urgency with which its creators address the urban environment around them, describing in often painstaking detail the activities that occur there or mapping the cultural byways that delineate their locality and give space meaning.<sup>57</sup>

Doch der Umstand, dass sich die meisten Hiphop-Musiker einen Künstlernamen zulegen (ein freilich generell verbreitetes Phänomen in der populären Kultur), unter dem sie fast ausschließlich bekannt sind, sollte Aufschluss darüber geben, dass es um eine Identität geht, die – wenn auch biographisch verwurzelt – konstruiert ist und aus einem Image besteht, das jenes Bild zeigt, wie der Künstler in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden möchte. Nelson George sieht in der Namensgebung und im Geschichtenerzählen aus der Ich-Perspektive eine afroamerikanische Tradition, die in Zusammenhang mit der Unterdrückung der Afroamerikaner stehe, auf größtmögliche Überzeugungskraft abziele und die individuelle „Black male pride“ einbinde in eine Gemeinschaft, „posse“ oder „gang“.<sup>58</sup>

Ohne zu weit in eine Verallgemeinerung zu geraten, handeln eine Vielzahl der erzählenden Rap-Texte von den schwierigen Umständen des Aufwachsens und Überlebens des Rappers (bzw. eines afroamerikanischen jungen Menschen) in seinem von Kriminalität und Armut geprägten Stadtviertel und/oder von seinen (als solche kommunizierten) Erfolgsgeschichten bei körperlichen Auseinandersetzungen, bei Vertretern des jeweils anderen Geschlechts oder bei finanziellen Bereicherungen. Sowohl jene Texte, die ernsthafte politische und gesellschaftliche Probleme behandeln, als auch andere über einen sorgenlosen Party-Alltag werden aus der Ich-Perspektive dargeboten, die den Erzähler nach dem Prinzip des Boastin' als Helden erscheinen lässt. Es handelt sich um „first-person narratives told with an objective, almost cinematic eye“,<sup>59</sup> „telling stories that vividly depict contemporary life“,<sup>60</sup> so scheint es zumindest, aber gleichzeitig existiert eine „mythic association between rap and the street“.<sup>61</sup> Dass dabei nicht selten Gewaltverbrechen an Mitmenschen, die Diskriminierung von Frauen durch

---

<sup>56</sup> Forman, *The 'Hood*, S. xvii.

<sup>57</sup> Ebd., S. 67.

<sup>58</sup> George, *Hip Hop America*, S. 51 f.; s. auch unten, Kap. 5.2.2.

<sup>59</sup> Ebd., S. 46.

<sup>60</sup> Forman, *The 'Hood*, S. 16.

<sup>61</sup> Ebd., S. 84.

Männer, Drogenmissbrauch etc. in unterschiedlichem Ausmaß positiv konnotiert werden, gibt Aufschluss darüber, wie sich die Definition von Street Credibility besonders im Subgenre des Gangsta Rap und in den Reaktionen darauf entwickelt hat. Die Glaubwürdigkeit der Identität des Künstlers kulminiert in einer Deckungsgleichheit von juristischer Person und Künstler-Persona, wenn sich Erstere tatsächlich wegen Straftaten wie Drogendelikten, illegalem Waffenbesitz oder Gewaltverbrechen vor Gericht verantworten muss und Letztere genau darüber in den Rap-Texten singt<sup>62</sup> – oder wenn ein Rapper sogar seinen eigenen gewaltsamen Tod in einem Musikvideo antizipiert.<sup>63</sup> So entsteht eine Künstler-Identität, die scheinbar autobiographisch ist bzw. auf autobiographische Details rekurriert, wodurch jene für das Genre so wichtige Street Credibility konstruiert wird – und letzten Endes als mediales Produkt verkauft wird. „Thug life“ und die „trinity“ von „black gangstas, pimps and hoers“ seien zu Marken des Gangsta Rap geworden, so Tricia Rose.<sup>64</sup> Sie erkennt darin „destructive forces of commercialized manufacturing of ghetto street life“,<sup>65</sup> entlarvt die Street Credibility als „fiction of full-time autobiography [that] has been exaggerated and distorted by a powerful history of racial images of black men as ‚naturally‘ violent and criminal“<sup>66</sup> und resümiert: „So, everyone ‚agrees‘ that rap music, despite its extraordinary expansion as a brand, is the truth from the streets of the black ghetto.“<sup>67</sup> Der Mythos, dass sich die Wirklichkeit im Hiphop widerspiegeln, kulminiert in einem für den Schulunterricht entworfenen Heftchen zur Geschichte des Genres, in dem es über die Rap-Texte heißt: „They tell about real life.“<sup>68</sup>

Die Erinnerung an die eigene Biographie und die darauf fußenden fiktiven Darstellungen in den Rap-Texten können als Zukunftsvisionen interpretiert werden, die in der Gegenwart durch den Rapper formuliert werden. Als persönliche Erinnerungsorte bieten diese Geschichten einer Zuhörerschaft, der sie erzählt und mit der sie geteilt werden, die Möglichkeit, ihrerseits Anknüpfungspunkte zur eigenen Identität herzustellen.

---

**62** So steht Snoop Doggs Anklage wegen Mordes nicht nur in einem zeitlichen Zusammenhang mit seinem Debüt-Album *Doggystyle* von 1993; vgl. Toop, *Rap Attack*, S. xxiv; Gosa, „The Fifth Element“, S. 56.

**63** Vgl. zu Tupacs Video zu *I Ain't Mad at Cha* und zur Vermischung von Biographie und Künstler-Persona, Toop, *Rap Attack*, S. xiv–xx; Williams, *Rhyming*, S. 111.

**64** Rose, *The Hip Hop Wars*, S. 1 und S. 87.

**65** Ebd., S. xi

**66** Ebd., S. 38.

**67** Ebd., S. 223.

**68** Thomas Hatch, *A History of Hip-Hop. The Roots of Rap*, Bloomington: Red Brick TM Learning 2006, S. 11; zu einer kritischen Reflexion von ‚realness‘ in der Musikindustrie vgl. Hess, *The Rap Career*, S. 635–654.

### 5.2.2 Kollektiv, Milieu, Ghetto Authenticity

Diese Zuhörerschaft bestand in der Anfangszeit aus der Nachbarschaft, die sich von den lokalen DJs unterhalten ließ. Die Akteure waren in ihrer Hood (Abkürzung von Neighborhood) verankert, sie kamen auf den Partys in Gemeinschaftszentren und Parks zusammen. Jeder DJ hatte sein Gebiet – sein Revier –, und sein Name verwies unmittelbar auf eine bestimmte Nachbarschaft. In ähnlicher Weise wie Gangs ihre Reviere kontrolliert und voneinander abgegrenzt hatten, versammelten die DJs eine Gruppe von Gleichgesinnten, ihre Posse, hinter sich. Das gemeinsame Tanzen und auch die Battles dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern auch dazu, einen Gemeinschaftssinn zu etablieren, eine Identität zu konstruieren, die im jeweiligen Milieu von den Bewohnern geteilt wird. Zuhörer, Tänzer, DJs, MCs sind Teil des Kollektivs, das an den jeweiligen Ort – die Hood – gebunden ist. So argumentiert Forman:

In hip-hop, „the 'hood“ emerges as a meaningful term that is oriented toward, on the one hand, recognition of social and cultural idiosyncrasies of the artist's immediate environment and, on the other hand, recognition of differences (real or perceived) that identify other places [...].<sup>69</sup>

Die Bewohner teilen nicht nur den Ort ihres Zuhauses, das Ghetto, sondern auch die damit implizierten Lebensbedingungen, die von Marginalisierung, Armut, Kriminalität etc. gekennzeichnet sind. Adam Krims definiert Authentizität in diesem Zusammenhang folgendermaßen: „The touchstone of authenticity in public representations of hip-hop culture and rap music has long been some notion of urban locality and ethnics and/or class marginality.“<sup>70</sup> Aus dieser kollektiven Identität der Ghetto-Bewohner nährt sich die Identität des individuellen Hip-hop-Künstlers. Tricia Rose betont, wie wichtig die Beziehung des Individuums zur Gruppe in der Nachbarschaft ist: „Identity is deeply rooted in the specific, the local experience, and one's attachment to and status in a local group or alternative family.“<sup>71</sup> Der Begriff der Ghetto Authenticity gilt dabei äquivalent zum Begriff der Street Credibility als ein Maßstab, um die Verankerung des Künstlers im Milieu zu bemessen und darauf basierend den Erfolg zu bestimmen. (Eine Nuancierung bei der Verwendung der Begriffe besteht darin, dass Ghetto Au-

---

<sup>69</sup> Forman, *The 'Hood*, S. 66.

<sup>70</sup> Krims, *Rap Music*, S. 198. Zu den politischen Fehlentscheidungen, die zum Verfall der Bronx und der Marginalisierung und Ghettoisierung der Bewohner geführt haben, vgl. Rose, *Black Noise*, S. 27–34.

<sup>71</sup> Rose, *Black Noise*, S. 34.

thenticity deutlicher die kollektive Identität und die Gemeinschaft betont, während Street Credibility genauer auf die individuelle Identität des Hiphop-Künstlers fokussiert.)

Die Ghetto Authenticity eines Künstlers impliziert, dass sich die Zuhörer mit den Rap-Texten bzw. mit dem Ich-Erzähler der Geschichten identifizieren können. Der Rapper dient als Spiegel einer kollektiven Identität und als Stimme einer ghettoisierten Gemeinschaft – der „hip hop community“<sup>72</sup> – oder einer marginalisierten Generation – der „hip hop generation“<sup>73</sup> – oder der imaginierten Gemeinschaft einer „hip hop nation“.<sup>74</sup> Die explizite Nennung eines bestimmten Stadtviertels, einer Straßenkreuzung oder eines Treffpunktes in den Rap-Texten, d. h. die genaue Verortung der Geschichte, die vermittelt wird, verleiht dem Erzählten Präsenz und Authentizität. Mit der Verortung beweist der Rapper, dass er sein Ghetto kennt, und erleichtert der Gemeinschaft, sich als Mitwissende mit der Hood zu identifizieren. Gleichzeitig wird die lokale Umgebung als „mythical and symbolically meaningful ghetto“<sup>75</sup> aufgeladen.

Aus der Intention, von (vermeintlichen oder tatsächlichen) Erfahrungen in einem bestimmten Ghetto zu berichten, entstand eine Problematik des Genres, da im Laufe seiner Entwicklung über die Definition von dem, was unter Ghetto Authenticity und Street Credibility verstanden und wie diese in den Rap-Texten, im Auftreten der Künstler-Persona, im Musikvideo etc. dargestellt werden sollen, kein Konsens mehr herrschte. Gerade mit der Verbreitung von Texten und Bildern, in denen Gewaltakte beschrieben und Frauen diskriminiert werden, wie es im Subgenre des Gangsta Rap und dessen Gefolge der Fall ist, begann die erste Generation darüber zu diskutieren, inwiefern ihre kollektive Identität, die durch die neu entstandene Hiphop-Kultur konstruiert worden war, immer noch von diesem Genre repräsentiert werden könne.<sup>76</sup> Sie war nicht damit einverstanden, wie das kriminelle, sexistische, homophobe Image der Rapper-Identität auf die kollektive

---

72 Jeff Chang, „New Foreword“, in: Schloss, *Making Beats*, S. ix–xii, hier S. xi.

73 Jeff Changs Monographie von 2005 handelt von ebendieser Generation, er stellt zugleich fest, dass es sich dabei um ein Narrativ handelt, wenn er konstatiert: „Generations are fictions“; Chang, *Can't Stop*, S. 1. Er verweist auf die Definition der Hiphop-Generation von Bakari Kitwana in dessen Studie *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*, New York: Basic Civitas 2002: Diese bestehe laut Kitwana aus zwischen 1965 und 1984 geborenen Afroamerikanern, wobei Chang diese Einschränkung nicht übernehmen möchte.

74 Williams zitiert hier andere Autoren, die diesen Begriff verwenden, und beruft sich auf das Titelblatt des *Time Magazine* vom 8. Februar 1999; vgl. Williams, *Rhyming*, S. 11.

75 Forman, *The Hood*, S. 94.

76 Vgl. dazu insbesondere die Monographie von Rose, *The Hip Hop Wars*, die diesen Hiatus verdeutlicht; vgl. außerdem Bakari Kitwana, „The Challenge of Rap Music“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 452–461.

Identität der afroamerikanischen Gemeinschaft im Hiphop abfärbte. Gegenbewegungen wie das New Yorker Kollektiv der Native Tongues erhoben ihre Stimmen, unter ihnen Queen Latifah, die mit ihrer Single *U.N.I.T.Y.* (1993) für ein respektvolleres Miteinander eintrat und jene Frauenfeindlichkeit anprangerte, die im Gangsta Rap am deutlichsten hörbar wurde.<sup>77</sup> Adam Krims bezeichnet in diesem Zusammenhang Gangsta Rap als „a ploy by record companies to sell records to infatuated teenagers, a modern kind of minstrelsy“.<sup>78</sup> Auch Tricia Rose beklagt, dass Hiphop „gravely ill“ sei: „The beauty and life force of hip hop have been squeezed out, wrung nearly dry by the compounding factors of commercialism, distorted racial and sexual fantasy, oppression, and alienation.“<sup>79</sup> Sie fordert mehr „community building self awareness [and] empowering“<sup>80</sup> im Hiphop und spiegelt damit den Tenor der ersten Generation wider, der es – wie Kool DJ Herc – um „taking responsibility“ in der Gemeinschaft ging.<sup>81</sup>

Unweigerlich hängt diese Entwicklung mit der Verbreitung des Genres insgesamt zusammen. Die Hörerschaft war nun nicht mehr auf die Bewohner eines ‚schwarzen‘ Ghettos beschränkt, sondern erweiterte sich auf die ‚weißen‘ Vororte. Die ursprüngliche Konstellation aus aktiver Partizipation der Hörer (als Tänzer oder Juroren in den Battles) sowie der Ortsgebundenheit von Akteuren und Konsumenten an das Ghetto stellte keine Notwendigkeit mehr dar. Die neuen Fans hatten keine Verbindung zum Ursprungsort, da sie nicht im Ghetto aufwuchsen. Sie lernten das Ghetto lediglich in seiner medialen Darstellung kennen, d. h. als konstruierte Ghetto Authenticity im Hiphop, dessen künstlerische Ergebnisse – wie bei anderen Kunstwerken auch – nicht mit der Realität gleichzusetzen sind.

In der Musikwirtschaft ist die Konstruktion eines Images Bestandteil der Vermarktung – das gilt für jede Musikrichtung von Barock bis Hiphop. Aufgrund der Entwicklung des Genres Hiphop kommt der Schallplattenfirma, dem Label, bei dem ein Künstler unter Vertrag steht, eine wichtige Rolle bei der Konstruktion von Image oder Identität des Künstlers zu. Lokale Labels betonen die Ortsgebundenheit der Musik und der Künstler, und diese etablieren wiederum eine Identität des Labels – die Corporate Identity. Rapper und Produzenten des gleichen Labels suggerieren eine Gemeinschaft und einen Zusammenhalt, was durch gemeinsame Live-Auftritte, Gast-Auftritte bei Alben (X featuring Y), durch Lehr-

---

77 Zu den Native Tongues vgl. Davarian L. Baldwin, „Black Empires, White Desires: The Spatial Politics of Identity in the Age of Hip-Hop“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That’s the Joint!*, S. 228–246, hier S. 233.

78 Krims, *Rap Music*, S. 71.

79 Rose, *The Hip Hop Wars*, S. ix.

80 Ebd., S. 28.

81 Kool DJ Herc zitiert nach Chang, *Can’t Stop*, S. xiii.

ling-Meister-Beziehungen zwischen Rappern und Produzenten oder auch durch das Füreinander-Eintreten bei verbalen Angriffen auf einen Label-Kollegen etabliert wird. Kreative Zusammenarbeit und Freundschaftsbeziehungen unter den Kollegen lassen zum einen wiederum Grenzen zwischen realem Leben und Künstler-Identität verschwimmen, und zum anderen erscheint die Zugehörigkeit zu einem Label als Substitut für die ursprüngliche Gemeinschaft der Posse und das ursprüngliche Identifizieren mit der Hood.

### 5.3 Quellen der Komposition

In der Entstehungsphase des Genres war die Identität des DJs mit seiner Umgebung unmittelbar verbunden. Darüber hinaus wurde seine Identität als Künstler durch den Umfang und die Diversität seiner Schallplattenkollektion definiert. Die Musik, die auf seinen Partys zu hören war, hob ihn von anderen DJs ab.<sup>82</sup> Auf ähnliche Weise unterscheiden sich die Produzenten von Beats in dem, was als Signature Sound bezeichnet wird und im Grunde impliziert, dass der Personalstil eines Produzenten auf dem von ihm produzierten Song auch zu hören ist.<sup>83</sup> In beiden Fällen – ob durch den DJ oder den Produzenten – wird ein Beat komponiert, der auf bereits vorhandenes musikalisches Material zurückgreift. Dieses Material existiert in medial gespeicherter Form, auf der Schallplatte oder als digitales Sample; es wird exzerpiert und neu zu einem rhythmusbetonten und zirkulären Beat zusammengesetzt. Damit zeichnet sich Hip-hop durch eine Kompositionspraxis aus, die auf Recycling und Rekontextualisierung, auf Repetition und Reorganisation basiert.<sup>84</sup>

---

**82** Vgl. das Interview mit Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash in George, „Hip-Hop’s Founding Fathers“, S. 46 f.

**83** Williams bezeichnet es als „sonic signature“; Williams, *Rhyming*, S. 148.

**84** Ähnliche, auf dem Prinzip der Rekontextualisierung und Reorganisation präexistenten Materials basierende Kompositionspraktiken lassen sich in einer Vielzahl weiterer Musikrichtungen feststellen, wie bspw. in der Musique concrète oder in anderen Genres der neuen Musik, wobei sich die Praxis des musikalischen Zitats weit in die Musikgeschichte zurückverfolgen lässt. Ein Vergleich zwischen dem Sampling im Hip-hop und ähnlichen Herangehensweisen in anderen Genres wäre lohnenswert, insbesondere im Hinblick darauf, wie sich Grenzen zwischen populärer und experimenteller Musik auflösen. Überlegungen dazu finden sich bei Saskia Jaszoltowski, „Ich muss den akustischen Terror liefern [...]“ – Olga Neuwirths Komponieren mit Film“, in: Stefan Drees und Susanne Kogler (Hgg.), *Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten. Zum künstlerischen Schaffen Olga Neuwirths* (= *Fokus Musik* 1), Graz: Leykam 2020, S. 79–92.

### 5.3.1 Kompositorische Praxis des Looping und Sampling

Die initiale Idee, aus einem bereits vorhandenen Musikstück jene Stelle zu exzerpieren, die am tanzbarsten ist, und sie endlos zirkulierend zu wiederholen, umfasst zwei Handlungen, die miteinander verbunden zur kreativen Praxis wurden und somit Hiphop als Genre (zusätzlich zum Sprechgesang des Rap) kennzeichnen: das Wieder-Holen von musikalischem Material aus der Vergangenheit in die Gegenwart und das Wiederholen dieses Materials in der Gegenwart mit dem Effekt der Suspension von Zeit. Mit dem Begriff des Looping wird diese Praxis besonders gut verdeutlicht: eine Bewegung, die nahtlos wieder von vorne beginnt, nachdem sie gerade geendet hat, sodass sich Anfang und Ende in einem Zirkel auflösen. Aus dieser musikalischen Struktur ist eine Art des Umgangs mit Gegenwärtigkeit und Erwartung herauszulesen. Das Fortschreiten der Zeit wird in ihrer Zirkularität begriffen, der nicht zu entkommen ist, sodass das Looping auf metaphorischer Ebene eine Bewältigungsstrategie darstellt, mit der Unausweichlichkeit der Gegenwart zurechtzukommen. So fasst es Chuck D von Public Enemy schlagwortartig folgendermaßen zusammen: „Repetitive repetition, relentless – no escape.“<sup>85</sup> Eine „eternal present“ werde mit dieser Kompositionsweise suggeriert, die als „resistant“ bezeichnet wird.<sup>86</sup> Indem durch das Looping lineares musikalisches Material in zirkuläres umgewandelt wird, sei die Unvorhersehbarkeit der Zukunft außer Kraft gesetzt, denn „controlling the unpredictability of random musical gestures is the explicit and acknowledged goal“.<sup>87</sup> Tricia Rose argumentiert hingegen, dass mit dem Looping ein ständiges und wiederholtes Unterbrechen stattfindet: „Rap music relies on the loop, on the circularity of rhythm, and on the ‚cut‘ or the ‚break beat‘ that systematically ruptures equilibrium.“<sup>88</sup> Allerdings, so wäre hinzuzufügen, wird diese Unterbrechung in der Kontinuität des Beats gerade verdeckt, und somit wird ein neues, eben ein zirkuläres Gleichgewicht hergestellt. Denn im Loop, so Jeff Chang, „[t]he seam disappears, slips into endless motion and reveals a new logic – the circumference of a worldview“, und darin wirbele die Kultur „backward and forward – a loop of history, history as loop – calling and responding, leaping, spinning, renewing“.<sup>89</sup> Looping als kompositorische Praxis, die präexistentes Material aus der Vergangenheit in der Gegenwart verarbeitet und dabei die Zeit suspendiert, wird mit historiographischer Praxis metaphorisch gleichgesetzt. Auch musiktheoretisch

---

<sup>85</sup> Chuck D zitiert nach Chang, *Can't Stop*, S. 263.

<sup>86</sup> Katz, *Groove Music*, S. 36.

<sup>87</sup> Schloss deklariert diesen Prozess als „Africanize“; Schloss, *Making Beats*, S. 138 f.

<sup>88</sup> Rose, *Black Noise*, S. 70.

<sup>89</sup> Chang, *Can't Stop*, S. 85.

zeigt sich darin die Verarbeitung der Vergangenheit und ihre Verankerung in der Gegenwart, wohingegen Linearität und Entwicklung beispielsweise in der Sonatenhauptsatzform eher auf die Zukunft gerichtet zu sein scheinen, wenngleich auch hier die Kompositionen auf ihren musikalischen Vorgängern basieren und auf diese rekurren.

Im Hiphop wird das aus anderen Quellen genutzte Material erneuert und aktualisiert, wiederbelebt und verjüngt. Mit der Weiterentwicklung der Sampling-Technik wird es bearbeitet, sezziert, neu zusammengesetzt, mit anderen Quellen kombiniert, die ebenso einen Veränderungsprozess durchlaufen.<sup>90</sup> Das Sampling stellt eine Form der Aneignung der Vergangenheit dar, es ist eine Manipulation der Vergangenheit in der Gegenwart. Durch den Einsatz von digitalen Verfahren der Speicherung und Verarbeitung von Musik und Klängen sind dieser Manipulation kaum mehr Grenzen gesetzt, und der kreative Umgang mit Sound, d. h. die minutiöse Planung nicht nur von dem, was zu hören ist, sondern auch und vor allem, wie es klingt, rückt in den Mittelpunkt.

### 5.3.2 Soziologische Praxis

Hiphop ist ursprünglich in einem soziologischen Kontext verankert, der darin besteht, eine durch den bewohnten Ort verbundene Gemeinschaft mit Musik und Tanz zu unterhalten. Das DJing ist demnach eine soziologische Praxis, aber auch das Beschaffen der Musik für die Partys, d. h. das Aufbauen einer Schallplattensammlung, ist im sozialen Gefüge verwurzelt. Beginnend damit, dass ein werdender DJ die heimische Plattensammlung der Familie durchstöberte, war das sogenannte Crate Digging nicht nur eine notwendige Art und Weise, Schallplatten zu akquirieren, sondern auch Teil der Sozialisierung eines DJs.<sup>91</sup> Mit dem Crate Digging beginnt bereits das Komponieren in Form des Recherchierens von Material, das eventuell verwendet werden wird. In Schallplattengeschäften oder auf (speziell für DJs) organisierten Verkaufsbasaren suchten die DJs nach brauchbarem Vinyl, wobei das Cover, das Label und die Namen der Musiker als Indizien für

---

<sup>90</sup> Zu den unterschiedlichen Techniken beim Sampling und der Terminologie vgl. Mark Katz, „Sampling Before Sampling. The Link Between DJ and Producer“, in: *Samples 9* (2010), S. 4–7 (online: <http://www.aspm-samples.de/Samples9/katz.pdf> [21.1.2019]); zum unterschiedlichen Equipment vgl. Falkenberg Hansen, *DJs*, S. 42–50.

<sup>91</sup> Zum Crate Digging vgl. Schloss, *Making Beats*, S. 79–100.

diese Brauchbarkeit aufgefasst wurden.<sup>92</sup> Diese Recherchepraxis bedurfte einer freundschaftlichen Anleitung der Neulinge oder eines heimlichen Beobachtens der erfolgreicherer DJs, um zu erlernen, worauf bei der Akquise geachtet werden sollte.<sup>93</sup> Gerade nicht die Bekanntheit eines Stückes, sondern die Rarität eines Breaks mit hohem Wiedererkennungswert war dabei ausschlaggebend. Durch das Crate Digging wird der Bezug zur Vergangenheit haptisch angeeignet, indem in der Musikgeschichte, die sich quasi in den Schallplatten materialisiert, recherchiert wird. Auch nachdem diese Praxis aufgrund der Digitalisierung des musikalischen Materials obsolet geworden ist, wird es noch als Tradition angesehen, die es zu erlernen gilt, um die digitale Beatproduktion zu verstehen.<sup>94</sup>

Neben der tatsächlichen Verwendung des Exzerpts von einer Schallplatte ist das Nachspielen eines Breaks die zweite Möglichkeit, den Beat aufzunehmen. Dabei kopieren Studiomusiker das Original und die Produzenten imitieren den ursprünglichen Sound, soweit es möglich ist, oder manipulieren ihn. Die Interaktion unter den Musikern, insbesondere wenn sie nicht nur im Studio an der Aufnahme beteiligt sind, sondern auch als Live-Band auftreten, birgt hier eine soziologische Qualität, wie sie auch bei anderen musizierenden Ensembles wiederzufinden ist.

### 5.3.3 Historiographische Praxis

Dass die DJs und Produzenten auf Musik zurückgreifen, die in der Vergangenheit aufgenommen wurde, um ihre neuen Kompositionen zu kreieren, zeugt zudem von einem historischen Bewusstsein und impliziert eine indirekte Würdigung der vorangegangenen Musiker – von Befürwortern wird das Sampling als „paying homage“ und „archival research“ deklariert,<sup>95</sup> von Kritikern hingegen als Ausbeutung. Generell stellt Justin Williams fest, dass „the fundamental element of hip-hop culture and aesthetics is the overt use of preexisting material to new ends“,<sup>96</sup> und vermutet, dass „the truth content of hip-hop seems to lie in the past

---

**92** Zum Beispiel fand Anfang der 1990er Jahre regelmäßig eine sogenannte Record Convention im Roosevelt Hotel statt, vgl. dazu die vierte Episode der zweiten Staffel der Dokumentation *Hip-Hop Evolution* (mehr dazu s. u., Kap. 5.4.4).

**93** Vgl. das Interview von George, „Hip-Hop’s Founding Fathers“, S. 47.

**94** Zu den Gemeinsamkeiten von DJ und Produzent vgl. Katz, „Sampling“, S. 9; sowie Schloss, *Making Beats*, S. 52, S. 57 und S. 79.

**95** Rose, *Black Noise*, S. 79

**96** Williams, *Rhym’n’*, S. 1.

rather than in the present“.<sup>97</sup> Sampling wird von Tricia Rose definiert als „[a] musical time machine [...] that keeps time for the body in motion and a machine that recalls other times, a technological process whereby old sounds and resonances can be embedded and recontextualized in the present“.<sup>98</sup> Inwiefern allerdings die Quelle offengelegt oder verschleiert wird, hat kompetitive und vor allem monetäre Gründe. Um ein Nachahmen seiner Breakbeats zu vermeiden, löste Kool DJ Herc die Labels von seinen Schallplatten, wodurch neugierige Zuschauer keine Chance hatten, die Quelle zu identifizieren, um sie möglicherweise selbst zu kaufen und für ihr eigenes DJing zu nutzen.<sup>99</sup> Somit sicherte er sich über seine einzigartige Vinyl-Kollektion ein Alleinstellungsmerkmal. Sobald Hiphop aus dem Dunkel der Partyszene in das Licht der Schallplattenindustrie versetzt wurde, waren Fragen nach Vergütung hinsichtlich des Urheberrechts unvermeidbar.

Während die DJs auf den Partys ursprünglich nicht unbedingt im Sinn hatten, eigene Kunstwerke mit ihren Breakbeats zu erschaffen, sondern sich eher als Vermittler der Musik anderer verstanden, änderte sich die Sachlage mit der Distribution von selbst produzierten Kassetten. Der DJ verkaufte die Breakbeats als sein eigenes Werk auf dem Tonträger. Mag diese Strategie noch als Werbung intendiert gewesen sein, um mehr Zuhörer auf die Partys zu locken, vergrößerte sich mit dem Debüt von Hiphop auf dem professionellen Musikmarkt vor allem die Zahl derer, die ein Wirtschaftsinteresse an der Vermarktung des neuen Genres hatten oder die ihre Musik in verarbeiteter Form im Radio hörten und dabei zu Recht ihre Urheberrechte verletzt sahen. Dass *Rapper's Delight* den Beat und die Vocals von Chics *Good Times* beinhaltet, führte dazu, dass Nile Rodgers als Komponist von Letzterem an den Tantiemen für Ersteres maßgeblich beteiligt wurde, nachdem er dies eingeklagt hatte.<sup>100</sup>

In der Konsequenz musste man entweder die Rechte einholen, bevor man ein Sample verwenden konnte, oder man adaptierte das Exzerpt (durch das sogenannte Chopping<sup>101</sup>) so, dass ein Zurückverfolgen der Quelle erschwert wurde. Während in der Anfangszeit, als Studiomusiker die Breaks nachspielten, lediglich die Tantiemen für den Urheber (Autor, Komponist) anfielen, erhöhten sich die Kosten, als mit der Einführung der Sampling-Technologie im Tonstudio die Beats

---

<sup>97</sup> Ebd., S. 43.

<sup>98</sup> Rose, *Black Noise*, S. 96.

<sup>99</sup> Vgl. Katz, *Groove Music*, S. 46.

<sup>100</sup> Vgl. George, *Hip Hop America*, S. 94.

<sup>101</sup> Zu den Definitionen von Chopping und Flipping vgl. Joseph Schloss, „Sampling Ethics“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 609–630, hier S. 613 f.

direkt von der Schallplatte gesampelt wurden, da in diesem Fall auch die Tantiemen an das Label anfielen, das die Verwertungsrechte der Aufnahme besitzt.<sup>102</sup> Infolgedessen standen dem historisch bewussten Umgang mit Samples die Wirtschaftsinteressen der Schallplattenfirmen gegenüber, was darin kulminierte, dass beispielsweise George Clinton über sein eigenes Label eine Schallplatte mit Aufnahmefragmenten auf den Markt brachte, die auf seinen vergangenen Alben nicht verwendet wurden, aber genau jene Breaks beinhalteten, die von DJs bevorzugt wurden. Außerdem wurde eine Anleitung beigefügt, wie die Rechte zur Verwendung problemlos einzuholen sind, wodurch nicht der Großkonzern, sondern Clinton symbolisch vergütet wurde.<sup>103</sup> Im Gegenzug kauften Firmen die Rechte an obskuren Aufnahmen, um sie als Kompilation von Breakbeats zu veröffentlichen,<sup>104</sup> wodurch bei Verwendung der Exzerpte nicht mehr der Komponist, sondern nur das Label profitierte.

Teure Urheberrechtsprozesse wie beispielsweise bei De La Soul<sup>105</sup> führten dazu, dass der kreative Umgang mit Samples eingeschränkt und die Schallplattenindustrie auf eine lukrative Einnahmequelle aufmerksam wurde. Es bedeutete aber auch, dass die ursprünglichen Komponisten der Breaks zu ihrem späten Ruhm gelangten und ihnen Tribut gezollt wurde, wenn ihre Musik im Hiphop recycelt wurde, wodurch sich das historische Bewusstsein darüber nicht nur bei den DJs und Produzenten festsetzte, sondern auch in der Öffentlichkeit Verankerung fand. Dies lief allerdings konträr zur Überzeugung traditioneller DJs, deren Kapital darin lag, ihre Quellen gerade nicht preiszugeben.

Die ersten Quellen, die herangezogen wurden, waren Exzerpte aus Funk-, Soul- und R'n'B-Aufnahmen. Einige davon wurden im Laufe der Geschichte des Hiphop immer wieder verwendet, sodass sich quasi ein Kanon bestimmter Samples herauskristallisierte.<sup>106</sup> Die Musik von James Brown beispielsweise wurde im Hiphop rekontextualisiert – der Break aus *Funky Drummer*, gespielt von Clyde Stubblefield, gehört zu den am häufigsten gesampelten Schlagzeugsoli.<sup>107</sup> Aber auch damals noch unbekanntere Künstler wie die Incredible Bongo Band

---

**102** Vgl. Toop, *Rap Attack*, S. 191; vgl. auch die Unterscheidung zwischen „autosonic“ (Benutzen der Aufnahme) und „allosonic quotation“ (Nachspielen) bei Williams, *Rhyming*, S. 3; zu den Verwertungs- und Urheberrechten vgl. ders., *Intertextuality*, S. 211.

**103** Vgl. Rose, *Black Noise*, S. 92.

**104** Zu den Kompilationen vgl. Schloss, *Making Beats*, S. 37 f. und S. 121 f.; vgl. auch Katz, *Groove Music*, S. 159: 25 Folgen der *Ultimate Beats and Breaks* wurden zwischen 1986 und 1991 veröffentlicht.

**105** Vgl. Toop, *Rap Attack*, S. 191, Williams, *Intertextuality*, S. 211.

**106** Vgl. Katz, *Groove Music*, S. 124; Schloss, *Making Beats*, S. 38.

**107** Vgl. Schloss, *Making Beats*, S. 36; Katz, *Groove Music*, S. 14.

erlangten dadurch, dass der Break in den Bongos aus ihrem Cover von *Apache* (gespielt von King Errisson oder Jim Gordon) immer wieder im Hiphop verwendet wurde, späte musikhistorische Bedeutung.

Während sich die erste Generation notwendigerweise aus anderen Genres bediente, entwickelte sich in den weiteren Generationen ein genreinternes Netz an Referenzen und Reverenzen. Beim Versuch, dieses Netz der Bezugnahmen aus musikwissenschaftlichem (oder auch kunst- und literaturwissenschaftlichem) Erkenntniseifer auflösen zu wollen, verheddert man sich schnell darin und stolpert über die Fallstricke eines allzu akademisch geprägten Verständnisses über das Zitieren präexistenter Quellen. Die Motivation zur Verwendung einer bestimmten Quelle liegt bei den DJs und Produzenten in erster Linie in der spezifischen Soundqualität und in der rhythmischen Idiosynkrasie der Samples. So argumentiert Joseph Schloss, „that while the general aesthetic sensibility, or ‚vibe‘, of a particular sample is of great importance to a producer, the specific cultural context from which it emerged is not“.<sup>108</sup> Dennoch liegt die Besonderheit des Genres Hiphop gerade darin, dass über die musikalischen Qualitäten der Samples nahezu beiläufig eine historisch bedeutsame Ebene etabliert wird, auf der die Exzerpte als musikalische Erinnerungsorte fixiert werden können. Denn Huldigung und Hommage oder das Zitieren aus Gründen des Vorführens im Sinne des Signifyin' oder mit der Absicht, einen historischen Bezugspunkt bereitzustellen, sind Prozesse, die neben dem Grund der Klangqualität ebenso existieren und Interpretationen motivieren können.

Durch die kompositorische Praxis des Sampling entsteht eine Selbstreflexivität des Genres, die in der soziologischen Praxis verankert ist. Im Umgang mit den musikalischen Quellen als Bausteine für eine neue Komposition erfährt das Material Aktualisierung, Wiederbelebung, Wiederholung und Neukontextualisierung. Ein bestimmtes Sample, das in einer neuen Aufnahme verwendet wird, kann zu einem Erinnerungsort par excellence werden: Im Sample kulminiert Musikgeschichte, wobei der neue Tonträger die Vergangenheit aufnimmt und sie für die Zukunft speichert. Das Genre Hiphop kann somit als Generator von Geschichte interpretiert werden, der musikalische Erinnerungsorte hervorbringt.

---

**108** Schloss, *Making Beats*, S. 147. Außerdem sei die Beziehung der Samples untereinander wichtig, worin Schloss eine Reflexion von „African American sensibilities“ verankert sieht; ebd. S. 150.

## 5.4 Reflexion und Historisierung im Hiphop

Auf mehreren Ebenen wird das Genre von einer Selbstreflexion durchzogen, die von einer Ortsgebundenheit ausgeht und über Prozesse von Kanonisierung und Fiktionalisierung Charakteristika entstehen lässt, die Hiphop als Erinnerungsort prägen. In dem knapp halben Jahrhundert hat sich Hiphop als Genre der Kontraste diversifiziert, und ebenso nachhaltig wurde seine Verortung konsolidiert.

### 5.4.1 Verortung – geographisch und musikalisch

Voraussetzung und Basis für die historische Perspektive im Hiphop liegen in der Verortung des Genres. Auf zwei Ebenen, einer geographischen und einer musikalischen, äußert sich diese Verortung. Zum einen existiert das dominante Narrativ über den Ursprungsort der Hiphop-Kultur, woran im Laufe der Entwicklung immer wieder erinnert wird und worauf sich auch bei der Ausprägung anderer, weltweit verstreuter, aber ortsspezifischer lokaler Szenen bezogen wird. Das ursprüngliche Ghetto der South Bronx wird dabei immer mehr durch einen imaginierten Ort eines medial konstruierten Ghettos ersetzt. In beiden Fällen definiert der Ort eine Gemeinschaft, deren Identität von dieser Verortung abhängt und bei der die Zugehörigkeit ausschlaggebend für die Akzeptanz der Akteure ist. Es sind vor allem diese Akteure (genauer: ihr Image), die durch Aussagen, Kleidung, Auftreten und ihre Musik daran erinnern, woher sie kommen. Zum anderen – und daran anschließend – konstituiert sich eine Verortung des Genres in der Musik selbst. Verbal wird in den Rap-Texten an die Herkunft der Akteure erinnert, und akustisch werden mit den Beats vergangene Aufnahmen in Erinnerung gerufen bzw. wird an die Herkunft der Musik erinnert. Mit der Kompositionspraxis des Sampling wird die Vergangenheit in die Gegenwart integriert – in den Samples kulminiert die Geschichte zu Erinnerungsorten. Schallplatten (ursprünglich) als Träger der Samples werden somit zu haptischen Erinnerungsorten, oder wie Mark Katz es formuliert: „vinyl carries with it the whole history, the DNA, of hip-hop“.<sup>109</sup> Die durch das Sampling entstehenden neuen Tonträger sind gleichermaßen Träger der Geschichte des „sound recording“, und die Produzenten gestalten den Erinnerungsprozess, indem sie „comment on, play with, flip, remake, and relive history“.<sup>110</sup> Sampling als Kompositions- und Erinnerungspraxis generiert akusti-

---

<sup>109</sup> Katz, *Groove Music*, S. 218.

<sup>110</sup> Schloss, *Making Beats*, S. 157.

sche Erinnerungsorte, die auf den Tonträgern (ursprünglich auf Schallplatten, aber ebenso auf Kassetten oder in Downloads) verortet werden können.

#### 5.4.2 Kanonisierung durch Selbstreflexion

Mit diesem Bedürfnis nach Verortung geht eine ausgeprägte Selbstreflexion einher, die sich in verbaler Form äußert, in der akustisch-musikalischen Gestalt verankert ist und sich in sowohl individuellen als auch kollektiven Narrativen niederschlägt. Ein Nacherleben sowie ein Ver- oder Bearbeiten von Geschichte bestimmen diese Selbstreflexion, zu der Justin Williams bemerkt: „The self-referential nature of this imagined community is crucial to understanding the intramusical and extramusical discourses in the genre.“<sup>111</sup> Williams bezieht sich dabei auf Howard Beckers Konzept der Kunstwelten und Benedict Andersons Begriff der imaginierten Gemeinschaft,<sup>112</sup> welche aus Individuen besteht, die sich mit Hiphop identifizieren und sich über die Musik miteinander verbunden fühlen, auch wenn sie sich nicht persönlich kennen.

Durch die Selbstreflexion des Genres werden Prozesse der Kanonisierung in Gang gesetzt: Wie in jedem anderen Genre auch kristallisieren sich mit der Zeit die Namen bestimmter Akteure heraus – im Hiphop sind es die der DJs und MCs, der Produzenten und Rapper. Ebenso werden bestimmte Umstände und Begebenheiten, die zur Entstehung und Weiterentwicklung des Genres geführt haben, als Anekdoten nacherzählt. Außerdem wirkt sich die Kanonisierung direkt auf die Musik aus. So formte sich von Anfang an ein Fundus aus bestimmten Textbausteinen und Zeilen, Aufforderungen, Ausrufen und Animationen in den Rap-Texten („to the beat y’all“, „clap your hands everybody“, „you don’t stop to the break of dawn“, „throw your hands up in the air and wave them like you just don’t care“), wobei kaum ein Urheber mit seinem Original von den Imitatoren mit ihren Kopien zu differenzieren ist. Noch deutlicher bildet sich bei der Auswahl der Breaks ein Repertoire heraus, das Justin Williams als „breakbeat canon“<sup>113</sup> bezeichnet und bei dem der Urheber (Komponist, Musiker) bekannt ist – der Break aus *Funky Drummer* gehört, wie oben bereits erwähnt, dazu – oder Bekanntheit erlangt – wie bei der ebenso bereits genannten Incredible Bongo Band. Auch die Musik von Rotary Connection (psychedelische Soulmusik der 1960er und 1970er

---

<sup>111</sup> Williams, *Rhym’in*, S. 12.

<sup>112</sup> Vgl. Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley et. al: University of California Press <sup>2</sup>2008 [1982]; Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London und New York: Verso <sup>2</sup>2006 [1983].

<sup>113</sup> Williams, *Rhym’in*, S. 33; zur Auflistung der *Breaks* vgl. Katz, *Groove Music*, S. 124.

Jahre) ist im Hiphop prominent vertreten: Ein kurzes, viertöniges Motiv mit einem idiosynkratischen Klangbild aus *Memory Band* (1967) wird 1990 von A Tribe Called Quest in *Bonita Applebum* gesampelt. Das gleiche Motiv wird von den Fugees als Sample in ihrer Coverversion von *Killing Me Softly* (1996) genutzt, sodass sowohl Rotary Connection als auch A Tribe Called Quest in Erinnerung gerufen werden. Gleichzeitig verweist die Version von den Fugees mit Lauryn Hill als Sängerin auf die Geschichte jenes Songs, der Anfang der 1970er Jahre durch Lori Liebermann (1972) bzw. Roberta Flack (1973) veröffentlicht wurde. Wenn Lauryn Hill und Nas für die Single *If I Ruled the World* (1996) miteinander kollaborieren, nehmen sie unmissverständlich Bezug auf Kurtis Blow, der 1985 seinen titelgebenden Konditionalsatz *If I Ruled the World* in der ersten Strophe mit „I'd make peace in every culture“, im Chorus hingegen mit „I'd love all the girls“ und seinem charakteristischen rhythmischen Stöhnen beendet, das Teil seines Rap-Stils ist und als unverkennbare Sound Signature dient. Lauryn Hill adaptiert den Vers zu „I'd free all my sons.“ Durch Sampling werden bestimmte Punkte aus der Vergangenheit des Genres zu einer Linie verbunden, die eine Geschichte erzählt und dabei Traditionen und Einflüsse deutlich macht, sei es durch kurze musikalische Motive und Breaks, sei es durch bestimmte Textexzerpte, wobei sowohl (und im Laufe der Entwicklung immer mehr) genreinterne Verweise möglich sind als auch (und zu Beginn freilich ausschließlich) externe Quellen herangezogen werden können.

Vorangetrieben durch die Bedeutsamkeit der Integration des Rappers in seine Hood, in seine Posse, seine Zugehörigkeit zu einem Label oder einem Subgenre, artikuliert sich die Selbstreflexion der Akteure im Herstellen von Ahnenlinien, was bei Kollaborationen, gemeinsamen Tourneen oder Tribut-Alben zu erkennen ist. So berufen sich Marley Marl und KRS-One mit der Single *Hip Hop Lives* (2007) aus dem oben bereits erwähnten gleichnamigen Album auf ihre je eigene Rolle, die sie in der Geschichte des Hiphop gespielt haben, und auf ihren Disput, den sie in der Vergangenheit ausgetragen haben. Sie blicken auf die vergangenen Dekaden zurück und besinnen sich auf die ursprüngliche Bedeutung, die Hiphop Mitte der 1980er Jahre (und in ihrer Biographie) hatte. Mit dieser Aufnahme und dem dazugehörigen Musikvideo wird nostalgisch an die sprichwörtliche gute alte Zeit erinnert, verbal durch den Rap-Text, ikonographisch und visuell durch die Darstellung bestimmter Orte und im Sampling durch die Verwendung des Breaks aus *The Bridge*. Am Rande wird außerdem an den ermordeten DJ Scott La Rock erinnert.

Ein ähnliches Tribut für einen verstorbenen Hiphop-Künstler, in diesem Fall Phife Dawg von A Tribe Called Quest, das in einen umfangreicheren Rückblick auf die Geschichte des Genres eingebunden wird, erfolgte bei dem Auftritt der verbliebenen Mitglieder Q-Tip und Ali Shaheed Muhammad zusammen mit Busta

Rhymes, Consequence und Anderson .Paak im Rahmen der Verleihung der Grammy Awards 2017. Zum einen wurde durch den Vortrag älterer Songs von A Tribe Called Quest und die Inszenierung einer Demonstration an die Black-Power-Bewegung und an einen politisch bewussten Rap (als Subgenre) erinnert. Zum anderen wurde durch den gemeinsamen Auftritt mit Anderson .Paak, d. h. einem Vertreter der jüngsten Generation, und der Zusammensetzung der Demonstranten auf der Bühne aus den bewusst unterschiedlichsten Ethnien, Religionen, Generationen, Nationalitäten usw. ein kraftvolles Statement zu Zusammengehörigkeit und Toleranz für ein zukünftiges Miteinander formuliert. Mit dieser Inszenierung wurde die Rückbesinnung auf die Vergangenheit mit einer Vision für die Zukunft verknüpft, was über genreinterne Reflexion hinausging und eine Reaktion auf die gegenwärtige gesellschaftspolitische Situation in den USA darstellte.

Anderson .Paak ist darüber hinaus ein gutes Beispiel dafür, wie Ahnenlinien über Kollaborationen etabliert werden: Nicht nur beim Grammy-Auftritt, auch bei seinem Album *Oxnard* (benannt nach seinem Geburtsort in Südkalifornien) unterstützen ihn neben Kendrick Lamar ältere Künstler wie Q-Tip, Snoop Dogg und Dr. Dre maßgeblich. Sowohl Kendrick Lamar als auch Anderson .Paak stehen bei Dr. Dres Label Aftermath unter Vertrag – und Snoop Dogg war 1992 Dr. Dres Entdeckung und Schützling bei Knights Death Row Records, in einer Zeit, als Q-Tip mit A Tribe Called Quest in New York noch das Gegengewicht zu den kalifornischen Hiphop-Künstlern bildete.

Die Verbindung zwischen Dr. Dre und Snoop Dogg wurde im Jahr 2000 durch eine erfolgreiche Tournee, die *Up in Smoke Tour*, konsolidiert, an der außerdem Ice Cube als alteingesessener Vertreter und vor allem Eminem als jüngstes Ziehkind des Produzenten und Label-Inhabers beteiligt waren.<sup>114</sup> Neben der zukunftsorientierten Promotion der jüngeren Generation wurde somit eine Ahnenlinie betont – weniger durch die partielle Wiedervereinigung von N.W.A., als vielmehr durch den musikalischen und performativen Tribut, der unter anderen den ermordeten Rappern Tupac und The Notorious B.I.G. gezollt wurde. Bereits kurz nach deren Ermordungen wurden sehr erfolgreiche Tribut-Singles und -Alben veröffentlicht,<sup>115</sup> wobei sich hier – wie auch in anderen Genres – der Tributleistende nicht zuletzt seinen eigenen Ruhm sicherzustellen beabsichtigt, indem dem verstorbenen Idol gehuldigt wird. Solche musikalischen Tribute dienen als Erinnerungsorte an die verstorbenen Künstler und deren Werk – auch das gilt für andere Genres –, sie bestätigen eine Gemeinschaft, konstruieren eine Ahnenlinie und damit Legitimation auf beiden Seiten. Diese Legitimation erweist sich im

---

114 Zu dieser Tour vgl. Williams, *Rhyming*, S. 103–105.

115 Vgl. ebd., S. 106–110 und S. 123–139.

Genre Hip-hop als besonders notwendig, vor allem wenn es sich wie bei Eminem um einen Künstler weißer Hautfarbe handelt, der möglicherweise ohne Dr. Dre als Ziehvater in der imaginierten Gemeinschaft des Hip-hop kaum akzeptiert worden wäre. (Ähnliches passierte mit den Beastie Boys, die zusammen mit Run-DMC auf Tournee gingen, wobei beide Formationen beim Label Def Jam Recordings, geleitet von Russell Simmons und Rick Rubin, unter Vertrag standen.)

Insbesondere mit der Generation des Gangsta Rap, der aus Jeff Changs Perspektive mit Ice-Ts *Six in the Morning* (1987) als „revisionist rap history“<sup>116</sup> begonnen habe und spätestens mit Dr. Dres *The Chronic* (1992) einen weltweiten Erfolg verzeichnete, und den Reaktionen darauf begann sich die Selbstreflexion des Genres zu diversifizieren. Adam Krims bestätigt das: „For not only has it often been observed that rap music is often ‚about‘ African-American music and musical memory in general, but it must be added that rap is often also about specifically *rap* music and its own history.“<sup>117</sup>

### 5.4.3 Konsolidierung des Kanons

Durch dieses hohe Maß an Selbstreflexion bleibt die Möglichkeit einer Neubewertung und Beweglichkeit des Kanons offen, seine Konsolidierung erfolgt in erster Linie durch die Akteure selbst und die imaginierte Gemeinschaft, wobei die Lenkung durch die Musikwirtschaft nicht vernachlässigt werden darf. Dennoch erscheint der Prozess weniger von einer Autorität vorgegeben (top-down) als vielmehr von der Gemeinschaft selbst gestaltet zu werden (bottom-up). Begreift man das Genre Hip-hop als Erinnerungsort, als Träger eines kulturellen Gedächtnisses oder als „cultural heritage“, wäre es in dem von Les Roberts und Sara Cohen vorgeschlagenem Schema im Bereich „self authorized music heritage“ anzusiedeln, weil es „intangible“ und „democratised“ ist, keine formal festgeschriebenen Auswahlkriterien aufweist, sondern durch sich selbst bzw. die Gemeinschaft autorisiert wird.<sup>118</sup> Der Aspekt der Immaterialität wäre allerdings insofern zu diskutieren, als dass Tonträger und Musikdateien als Materialisierung des Genres gelten können. Während die Hip-hop-Kultur in ihrem Ursprung und in ihrem Kern weiterhin in der Kategorie „unauthorized“ eingeordnet werden kann, da es sich um eine „everyday practice“ und „cultural bricolage“ mit einem stark

---

<sup>116</sup> Chang, *Can't Stop*, S. 210.

<sup>117</sup> Krims, *Rap Music*, S. 43.

<sup>118</sup> Les Roberts und Sara Cohen, „Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework“, in: *International Journal of Heritage Studies* 20/3 (2014), S. 241–261; die Begriffe stammen aus dem Schaubild auf S. 254, wobei die Groß- in Kleinschreibung umgewandelt wurde.

ausgeprägten „individual and collective memory“ handelt, zeigen sich mittlere Tendenzen, die aufgrund einer institutionalisierten Einbindung und Würdigung den Kriterien von „official authorized music heritage“ entsprechen.<sup>119</sup>

Um offiziell als musikalisches Erbe anerkannt zu werden, musste Hiphop zunächst überhaupt Akzeptanz als musikalisches Genre erhalten – statt weiterhin als Lärm oder Diebstahl diffamiert zu werden. Erst 1989 mit der Einführung einer eigenständigen Kategorie bei den Billboard Charts sowie bei den Grammy Awards begann die Musikindustrie, die notwendigen Voraussetzungen dafür zu schaffen.<sup>120</sup> Andere Preisverleihungen (z. B. bei MTV oder BET) zogen nach, und mit der Würdigung von Grandmaster Flash and the Furious Five durch die Rock and Roll Hall of Fame im Jahr 2007 ging die Akzeptanz über die Genre Grenzen hinaus. Fünf Jahre zuvor – im Jahr 2002, also 20 Jahre nach der Erstveröffentlichung – wurde deren Single *The Message* (1982) in das National Recording Registry der Library of Congress aufgenommen, das Objekte konserviert, „that are culturally, historically, or aesthetically important, and/or inform or reflect life in the United States“.<sup>121</sup> Damit wurden diese Single und darauffolgend weitere Tonträger von Public Enemy, Tupac, De La Soul, Sugarhill Gang, Lauryn Hill, N.W.A. und Run-DMC offiziell als kulturelles Erbe autorisiert. Ähnlich geht das Hiphop Archive and Research Institute an der Harvard University vor, in dem im Rahmen des Projekts „Classic Crates“ „200 classic vinyl records“ zusammen mit Informationen und Aufnahmen der Samples konserviert werden.<sup>122</sup> Die Auszeichnung von Kendrick Lamar mit dem Pulitzer Preis 2018 im Bereich Musik ist das jüngste Zeichen dafür, dass Hiphop offiziell als künstlerische (und US-amerikanische) Ausdrucksform akzeptiert worden ist.<sup>123</sup>

---

**119** Ebd., S. 254.

**120** Vgl. die entsprechenden Websites zu den Hot Rap Songs: <https://www.billboard.com/archive/charts/1989/rap-song> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 21.1.2019]; und zu den Grammy Awards: <https://www.grammy.com/awards/32nd-annual-grammy-awards> und <https://www.grammy.com/awards/47th-annual-grammy-awards> [21.1.2019]. 1989 wurde zum ersten Mal ein Grammy für die Best Rap Performance aus dem Jahr 1988 verliehen, die Kategorie Best Rap Song wurde jedoch erst 2004 für Songs aus dem Jahr 2003 installiert. Diese Verzögerung in der Auszeichnung des kompositorischen Werks bzw. des Komponisten ist möglicherweise ein Indiz für die Schwierigkeit, das Sampling mit einem traditionellen Verständnis von Komponieren zu vereinbaren und den Beat-Produzenten als Komponisten zu akzeptieren.

**121** Website der Library of Congress: <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/recording-registry/nominate/> [21.1.2019].

**122** Information dazu auf der entsprechenden Website: <http://hiphoparchive.org/projects/classic-crates> [21.1.2019].

**123** Vgl. die entsprechende Website: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2018> [21.1.2019]. Dass ausgerechnet Lamar diesen Preis erhielt, ließe sich darauf zurückführen, dass er als

Zeit und Beständigkeit gerieren sich als entscheidende Faktoren im Autorisierungsprozess von Kultur – es wird kein Zufall sein, dass die Smithsonian Institution zur vierzigjährigen Geschichte der Veröffentlichung von Tonträgern im Hip-hop eine zwölf CDs umfassende Anthologie zum Genre herausgab und auf ihrer Website die dem Thema gewidmeten Ausstellungen in den zugehörigen Museen zusammenfasste.<sup>124</sup> Bezeichnend ist, dass damit die Single *Rapper's Delight* (die, wie oben erwähnt, nur teilweise die kulturelle Praxis abbildete) zum ursprünglichen Erinnerungsort wird und sie den Platz des Geburtsortes beansprucht, der genreintern der Party von Kool DJ Herc zugesprochen wird. Während die Sedgwick Avenue 1520 geographisch heutzutage kaum im Stadtbild als Erinnerungsort verankert ist (das Straßenschild vor dem Häuserblock trägt unter dem tatsächlichen Straßennamen die Widmung „Hip Hop Boulevard“, s. Abb. 20), führten bisher auch die Pläne für eine Hip Hop Hall of Fame oder ein Universal Hip Hop Museum nicht zum Erfolg.<sup>125</sup> Die Kultur scheint sich in dieser Hinsicht noch einer Musealisierung zu verweigern, bevorzugt Erinnerungsorte in Form der Tonträger und Musikvideos anstatt solche, die in Stein gemeißelt werden.

Das zeigt exemplarisch das Nachleben von Tupac, dem zwar bereits drei Statuen gewidmet wurden,<sup>126</sup> dessen nachhaltigeres Erbe allerdings in der Veröffentlichung seiner Musik liegt. Unter seinem Namen wurden posthum mehr (nämlich sechs) Studioalben veröffentlicht als zu seinen Lebzeiten (nämlich fünf, Kompilationen oder Live-Alben nicht mitgerechnet). Unveröffentlichte Einspielungen seiner Raps lieferten nach seinem Tod genügend Material für die Produzenten, mithilfe der Sampling-Praxis und der ohnehin gängigen Trennung von Beat-Produktion und Rap neue Aufnahmen zu kreieren, bzw. für andere Rapper, mit Tupac posthum in einen Rap-Dialog zu treten. Wirtschaftliche Interessen – ob bei den Museen oder bei den posthumen Aufnahmen – spielen auf die eine oder

---

politischer Rapper wahrgenommen wird, was allerdings, wie Adams Burton in seiner ein Jahr zuvor veröffentlichten Studie eindringlich zeigt, höchst problematisch ist; vgl. Adams Burton, *Posthuman Rap*, S. 45–68.

**124** Vgl. <https://folkways.si.edu/smithsonian-anthology-of-hip-hop-and-rap> und <https://www.si.edu/spotlight/hip-hop-rap> [21.1.2019].

**125** Zur Hall of Fame vgl. <https://www.hiphophof.tv> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 21.1.2019] und zum Museum vgl. <http://www.uhbm.org> [21.1.2019].

**126** Etwas außerhalb von Atlanta (Georgia), wo Tupacs Mutter lebte, stand eine Statue auf dem Gelände des mittlerweile geschlossenen Tupac Amaru Shakur Center for the Arts in Stone Mountain, eine zweite Statue scheint in Auftrag gegeben, aber nicht fertiggestellt worden zu sein; vgl. <https://www.tn.com/2017/04/11/tupac-new-bronze-statue-peace-garden/> [21.1.2019]. Eine dritte Statue steht an dem eher arbiträren Ort vor einem Kunstmuseum in der ostwestfälischen Mittelstadt Herford; vgl. die Website des Museums Marta Herford: <https://marta-herford.de> [21.1.2019].



**Abb. 20:** Wohnhaus in der Sedgwick Avenue 1520 in der Bronx, wo im Jahr 1973 die Party von Kool DJ Hercs Schwester stattfand, Umwidmung des Straßennamens.

andere Art und Weise in den Entscheidungs- und Autorisierungsprozess hinein. Gemeinsam scheint diesen Beispielen zu sein, dass sie von individuellem Eifer vorangetrieben werden und dass der Erinnerungsort Hiphop vor allem durch die unterstützende Gemeinschaft autorisiert wird.

#### 5.4.4 Historisierung im Film

Betrachtet man die Kanonisierungsprozesse der historischen Narrative, wie sie in Filmen und Dokumentationen über das Genre dargestellt werden, erhärtet sich dieser Eindruck. In der Dokumentation *Hip-Hop Evolution* (vier Staffeln mit je vier Episoden, 2016–2020, Regie: Darby Wheeler) basiert der Erzählmodus auf den

Zeitzeugenberichten der Akteure, die in die Genese des Genres involviert waren.<sup>127</sup> Dazu besucht der Interviewer Shadrach Kabango die Akteure interessanterweise in ihrer eigenen Umgebung – in ihrem Wohnzimmer, im Tonstudio, auf einer Parkbank, in der Wohnanlage, im Garten, auf dem Basketballplatz – und lässt sie mehr oder weniger frei aus der Erinnerung an ihre eigene Biographie und an ihre Rolle in der Entwicklung des Genres erzählen. In diesen Szenen wird eine freundschaftlich-persönliche Beziehung zwischen dem Interviewer (bzw. dem Serienpublikum) und den Musikern erzeugt, wie etwa bei Afrika Bambaataa, der auf einer Parkbank in seiner Nachbarschaft mit Kabango plaudert (s. Abb. 21), oder bei Grandmaster Flash, der sich am Plattenspieler in seiner eigenen Wohnung über die Schulter schauen lässt (s. Abb. 22). Momentaufnahmen und Archivmaterial in Form von Fotos, Nachrichtenclips und anderen audiovisuellen Quellen werden mit den Gedanken der Interviewpartner verbunden und verifizieren gewissermaßen die persönlichen Erzählungen der Zeitzeugen, sodass die Darstellung zwischen objektiven Fakten und subjektiven Erlebnissen ausbalanciert, vor allem aber die Glaubwürdigkeit der Akteure betont wird. Die Geschichte des Hip-hop zeigt sich in dieser Dokumentation als eine Sammlung individueller Erinnerungsorte, die aufgrund der Autorität der Erzählenden im Verbund mit der Faktizität des Materials zu kollektiven werden. Auf ähnliche Weise werden in der Dokumentation *The Defiant Ones* (vier Episoden, 2017, Regie: Allen Hughes) die Biographien von Dr. Dre und Jimmy Iovine sowie ihre Rollen dargestellt, die sie nicht nur im Hip-hop, sondern generell im Musikgeschäft gespielt haben. Hier werden nicht nur die Protagonisten zu Hause interviewt – ohne Sichtbarkeit des Interviewers, aber mit einer Schnitttechnik, die denjenigen in stiller Reaktion zeigt, über den der jeweils andere gerade spricht –, sondern auch andere Musiker- oder Produzentenkollegen, Freunde, Weggefährten und Verwandte kommen zu Wort, die aus ihrer Erinnerung über ihre Begegnungen mit Dr. Dre und Iovine erzählen. Das historische Narrativ gestaltet sich in dieser Dokumentation persönlicher und wirkt durch die Schnitttechnik inszenierter. In der Dokumentation *The Art of Organized Noise* (2016, Regie: Quincy Jones III) hingegen wird das namensgebende Produzententeam aus Atlanta bewusst bodenständig als Gruppe von Freunden portraitiert und die lokale Verortung ihres Stils betont sowie auf die Rolle des Hip-hop-Produzenten und dessen Arbeitsweise fokussiert. Allen drei Ansätzen ist die Darstellung von persönlichen Erinnerungen der Akteure an die unmittelbare Vergangenheit gemein, die mit einer größeren Gemeinschaft geteilt wird. Diese medial dargestellte Zeitgeschichte lebt von den persönlichen Biographien der Erzählenden, ist aber genauso von deren Erinnerung abhängig; sie

---

127 Vgl. die dazugehörige interaktive Website: <http://hiphopevolution.com> [21.1.2019].

kann zur Selbstvermarktung dienen und ebenso eine Historisierung des Genres in Gang setzen, die zur Fiktionalisierung tendiert.



**Abb. 21:** Film-Still aus *Hip-Hop Evolution*, Staffel 1, Episode 1, Afrika Bambaataa im Interview mit Shadrach Kabango in einer Wohnanlage in der Bronx.



**Abb. 22:** Weiteres Film-Still aus der gleichen Folge, Grandmaster Flash führt sein Djing vor.

Deutlicher zeigt sich die Tendenz zur Fiktionalisierung in Biopics, die gerade darauf basieren, eine Biographie mit den Mitteln des Spielfilms zu dramatisieren. Beispielsweise zeigt der Film *Straight Outta Compton* (2015, Regie: F. Gary Gray) die durchschlagende Karriere von N.W.A., wobei der Sohn von Ice Cube die Rolle seines Vaters übernimmt; *Roxanne Roxanne* (2017, Regie: Michael Larnell) dreht sich um das Durchsetzungsvermögen der jungen Rapperin Roxanne Shanté; in *Notorious* (2007, Regie: George Tillman, Jr.) wird das kurze Leben von The Notorious B.I.G. portraitiert, und in *All Eyez on Me* (2017, Regie: Benny Boom) das von Tupac, wobei Jamal Woolard in beiden Filmen die Rolle von B.I.G. übernimmt; im Fernsehfilm *CrazySexyCool: The TLC Story* (2013, Regie: Charles Stone III) wird der turbulente Erfolg der drei Hiphop-/R'n'B-Künstlerinnen dargestellt. Wie in jedem anderen Biopic sind die Filme nicht als nüchterne Präsentationen der Biographien misszuverstehen, sondern als Spielfilme mit einer bestimmten, dem subjektiven Erinnern an die eigene Biographie ähnlichen Perspektive zu interpretieren, die notwendigerweise auswählt und adaptiert, trotzdem einen Anspruch auf Wahrheit erhebt. Diese Biopics dienen als Erinnerungsorte an die darin dargestellten Künstlerkarrieren.

Missverständlichkeit wird hingegen bei solchen Spielfilmen begünstigt, die von der Biographie eines Künstlers lediglich inspiriert sind, die Hauptrolle aber durch den Rapper selbst übernommen wird. Ähnlichkeiten zwischen der tatsächlichen Biographie des Darstellers und dem präsentierten Leben der fiktiven Filmfigur führen dazu, dass Filme wie *8 Mile* (2002, Regie: Curtis Hansen) mit Eminem oder *Get Rich or Die Tryin'* (2005, Regie: Jim Sheridan) mit 50 Cent in den Hauptrollen als Biopics deklariert werden. In der Konsequenz stellt sich die Frage, inwiefern die Rapper in den genannten Fällen ihr eigenes Leben nachspielen, ihre Künstler-Persona darstellen oder gerade die Verwirrung von beidem beabsichtigen. Der Film erreicht durch die Rollenbesetzung einen engeren Bezug zu einer vermeintlichen Realität, während der Hiphop-Künstler damit seine Biographie fiktionalisiert und seine Persona mythologisiert. Da Künstler-Biographien freilich Teil der Musikgeschichte sind, mythologisieren sie in ihrer medialen Aufbereitung und (fiktionalisierten) Darstellung immer auch die Geschichte des Hiphop.

Fiktive Projektionen auf historische Umstände werden außerdem durch Filme begünstigt, die zwar nicht direkt von Musikerkarrieren im Hiphop handeln, sondern vom Leben im Ghetto, und bei denen die Hauptrollen mit Rappern besetzt werden, deren Biographien lediglich Berührungspunkte zur Diegese des Films aufweisen. Damit wird das Genre Hiphop mit der Thematik des Films in Zusammenhang gebracht. Beispiele hierfür sind *Boyz n the Hood* (1991, Regie: John Singleton) mit Ice Cube oder *Juice* (1992, Regie: Ernest R. Dickerson) mit Tupac in der jeweiligen Hauptrolle. Eine Aufhebung der Unterscheidung von Fiktion und Realität – oder ihre unentwerrbare Durchdringung – entsteht wiederum in Filmen,

in denen die Hiphop-Akteure gar nicht erst vorgeben, eine Rolle zu spielen (und dies natürlich damit doch tun), sondern sich selbst (bzw. ihr Image) präsentieren, und in denen es darum geht, den (vermeintlichen und freilich doch inszenierten) Alltag des Musikgeschäfts zu zeigen. Auf diese Erzählstrategie greifen nicht nur viele Hiphop-Filme zurück, sie scheint auch nachhaltig die Historiographie des Genres zu prägen. So handelt *Krush Groove* (1985, Regie: Michael Schultz) beispielsweise von den Anfängen von Simmons' und Rubins Label Def Jam Recordings und dem Beginn der Karriere von Run-DMC, wobei die Akteure ihre eigenen Rollen selbst spielen in einer Geschichte, die historisch akkurat, fiktiv und mythologisch zugleich ist. Durch Filme wie diese schreiben die Akteure des Hiphop quasi ihre Musikgeschichte selbst.

Bereits der erste Film, der über Hiphop gedreht wurde, zeigt zum einen die Absicht einer dokumentarischen Darstellung der Szene in der Bronx und tendiert zum anderen zur Mythologisierung. *Wild Style* (1983, Regie: Charlie Ahearn) wurde in der Bronx gedreht, nicht mit Schauspielern, sondern den tatsächlichen Bewohnern des Viertels, DJs, MCs, Graffiti-Writers, B-Girls und B-Boys.<sup>128</sup> Die Handlung soll Ende der 1970er Jahre spielen, bevor Hiphop durch die Musikindustrie entdeckt wurde,<sup>129</sup> und dreht sich in erster Linie um einen Graffiti-Künstler, zeigt aber auch die Partys, das Djing und MCing, das Tanzen auf der Straße oder in den Clubs (mit Auftritten von Grandmaster Flash, Lisa Lee, Busy Bee, Grandmixer DXT, Grandmaster Caz mit den Coldcrush Brothers, Fantastic Freaks mit Grand Wizard Theodore, Rock Steady Crew) – so wie es war oder wie es gewesen sein soll, so wie man sich daran erinnert oder wie man sich daran erinnern soll. Dokumentation und Fiktion greifen ineinander. Der Mythos über den Geburtsort des Hiphop in der Bronx wird mit dem Film stabilisiert, verbreitet und bereits mit einer Nostalgie zur ursprünglichen Anfangszeit der Kultur angereichert. Im Laufe der Jahre hat sich diese Nostalgie verstärkt, und der Film genießt mittlerweile einen gewissen Kultstatus.

Die Wirkungsmacht dieses Films, der genannten Biopics oder jüngeren Dokumentationen auf die Historiographie von Hiphop ist nicht zu unterschätzen. Sie prägen aufgrund ihrer annähernd weltweiten Verfügbarkeit die Wahrnehmung des Genres, befördern einen Kanon von Persönlichkeiten und Narrativen im Hiphop, generieren Identifikationsangebote für eine imaginierte Gemeinschaft und dienen somit als einflussreiche Erinnerungsorte des Genres.

---

**128** Zum Film und zur Kollaboration von Ahearn und Fab Five Freddy vgl. Jeff Chang, „Zulus in a Time Bomb: Hip-Hop Meets the Rockers Downtown“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 23–39, hier S. 27–30.

**129** Das bestätigt Fab Five Freddy in einem Interview 2006, Bonus-Track der DVD 2009.

### 5.4.5 Gemeinschaften

Aus der Selbstreflexion des Genres formen sich Ahnenlinien und Gruppenzugehörigkeiten, die das künstlerische Schaffen legitimieren und Kanonisierungsprozesse in Gang setzen. Justin Williams setzt in diesem Zusammenhang „artistic validation“ mit „canon“ gleich und bemerkt generell für die Musikgeschichte die Koexistenz von Kanon und Mythos.<sup>130</sup> Der Begriff des Mythos wird in Bezug auf die Stabilisierung einer Gemeinschaft synonym zu kulturellem Gedächtnis verwendet: „Cultural memory or myth, helps to bind a community together, additionally providing a sense of continuity in a fragmented, disjointed world.“<sup>131</sup> Die mythologisierende Tendenz in der Konsolidierung eines Hiphop-Kanons und damit im Historisierungsprozess des Genres als Erinnerungsort stellt also eine Notwendigkeit dar, um imaginierte Gemeinschaften zu etablieren. Kanonisierung, Selbstreflexion und Sampling bewirken ein Wieder-Holen und Bearbeiten der Vergangenheit in der Gegenwart, sie konstituieren den Erinnerungsort Hiphop, der vor allem auf sich selbst fixiert ist, denn „borrowing is hip hop culture’s most widespread, and arguably most effective way of celebrating itself“<sup>132</sup> und „its connections with the past“.<sup>133</sup> Der Erinnerungsort bleibt dabei beweglich, ist also alles andere als „static“ aufgrund der „endless capacity for reinvention“<sup>134</sup> im Hiphop. Gerade durch die Praxis des Sampling wird die Geschichte in der Gegenwart hörbar. Als „incredible nostalgic music“ entstehe im Hiphop ein „musical memory“, das nach Imani Perry allerdings nur für Insider erfahrbar werde.<sup>135</sup> Ähnliches ließe sich über die Rap-Texte sagen, die von inhaltlicher Ambiguität, Ironie, der Rhetorik des Signifyin’ und metaphorischer Rede gekennzeichnet sind, deren Entschlüsselung nur einem informierten Kreis möglich ist und die nicht von allen Mitgliedern der imaginierten Gemeinschaft im Hiphop vollständig ver-

---

130 Williams, *Rhyming*, S. 166.

131 Ebd., S. 170.

132 Ebd., S. 171.

133 Williams, *Intertextuality*, S. 206; vgl. auch Oliver Kautny, „Talkin’ All That Jazz – Ein Plädoyer für die Analyse des Sampling im HipHop“, in: *Samples* 9 (2010), S. 2 f. (online: <http://www.aspm-samples.de/Samples9/Kautny.pdf> [21.1.2019]): „Denn Geschichte wird durch die Kultur des Zitierens hör- und erinnerbar, und in der Erinnerung kann kulturelle Gemeinschaft imaginär erlebt werden.“ Eine „[k]ulturelle Vergemeinschaftung und Identitätsstiftung durch Sampling“ wird bestätigt sowie eine „kanonbildende Erinnerungskultur“.

134 Murray Forman, „General Introduction“, in: ders und Neal (Hgg.), *That’s the Joint!*, S. 1–8, hier S. 3.

135 Imani Perry, „My Mic Sound Nice: Art, Community and Consciousness“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That’s the Joint!*, S. 503–517, hier S. 513 und S. 515.

standen werden.<sup>136</sup> Es stellt sich hier die Frage nach der Abgrenzung dieser Gemeinschaft, die, so dringlich es auch sein mag, nicht hinreichend beantwortet werden kann, da es sich nicht um eine einzige homogene oder institutionalisierte Gruppierung handelt. Vielmehr zeigt sich eine große Variabilität im Grad der Zugehörigkeit des Individuums zu dieser Gemeinschaft bzw. seiner Involvierung in die unterschiedlichen Gruppierungen. Damit einhergehend treten die Merkmale eines Erinnerungsortes unterschiedlich stark in Erscheinung, seine Ausleuchtung variiert: Je nach Gruppierung – je nach generationeller oder geographischer Verankerung beispielsweise – werden bestimmte Aspekte des Genres beleuchtet, während andere im Dunkeln bleiben. In der Tat kann das Verständnis eines Rap-Textes je nachdem, wie vertraut man mit der Sprache ist und wie stark man in den sozialen Kontext involviert ist, variieren.<sup>137</sup> (Gleiches ließe sich im Übrigen für Finschers Eingangsbeispiel konstatieren: Die Bezüge von Schostakowitschs fünfter Symphonie zur Musik- und damaligen Zeitgeschichte eröffnen sich nur einer informierten Gruppe von Hörern, aber auch ein Publikum ohne diese Kenntnis kann Gefallen an dem Werk finden und bestimmte Bedeutungen heraushören.) Trotz Verständnisproblemen oder Missverständnissen zwischen den Gruppierungen bleibt ein Konsens über Hiphop als Genre in seinem Ursprungsmythos intakt. Somit zeichnet sich die Gemeinschaft, die durch Hiphop generiert wird, paradoxerweise gerade durch ihre Heterogenität und Widersprüchlichkeit aus.

## 5.5 Genre der Kontraste

In dem oben beschriebenen Prozess der Historisierung durch Selbstreflexion werden (von den Akteuren) Merkmale des Genres generiert, die in der akademischen Literatur aufgegriffen und dort mit traditionellen musikhistoriographischen Ordnungskriterien von Gattung, Stil und Werk eingeteilt werden. Auch wenn über Datierung und Definition (noch) keine Einigung herrscht, werden Epochen des Genres ausgerufen wie beispielsweise ein Goldenes Zeitalter; Schulen werden voneinander abgegrenzt, d. h. hier die Old School von der New

---

**136** Vgl. allgemein zur spezifischen Sprache im Hiphop H. Samy Alim, „Bring It to the Cypher: Hip Hop Nation Language“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 530–563.

**137** Rose berichtet von ihrer Erfahrung, dass Hörer nur beiläufig auf den Text achten bzw. die beleidigenden Worte ausblenden, um dennoch an der Musik Gefallen finden zu können; vgl. Rose, *The Hip Hop Wars*, S. 263,

School und diese von der True School;<sup>138</sup> Subgenres werden in Party Rap, Message Rap, Knowledge Rap, Political Rap, Crack Rap, Mack Rap, Pimp Rap, Jazz Rap, Bohemian Rap, Reality Rap, Gangsta Rap, Hardcore Rap, Reggae Rap, Christian Rap oder Female Rap<sup>139</sup> differenziert, wobei sich viele Bereiche überschneiden, manche identisch, einige besonders stark ausgeprägt, andere sinnlos sind und die letztgenannte Kategorie symptomatisch für die Marginalisierung von Frauen im Hiphop ist.<sup>140</sup> Darüber hinaus werden Stile des Rap-Gesangs kategorisiert.<sup>141</sup> Während also auf der einen Seite versucht wird, die Entwicklung des Genres zu konsolidieren, wird dem Hiphop auf der anderen Seite allerdings der Status als Genre abgesprochen. David Toop etwa betont die musikalische Grenzenlosigkeit: „Hip hop was the new music by virtue of its finding a way to absorb all other music.“<sup>142</sup> Grandmixer DXT behauptet, dass Hiphop ein „genreless concept of music“ sei, und DJ Shadow proklamiert, dass es sich dabei um ein „omnigenre“ handele.<sup>143</sup>

Letztendlich zeigt sich in der Definition oder Negation des Genres eine Tendenz zum Gegensätzlichen, was für die Ausprägung von Hiphop als Erinnerungsort bezeichnend ist. Hiphop, so ließe sich plakativ formulieren, ist ein Genre

---

**138** Vgl. James Peterson, „‘Dead Presence’: Money and Mortal Themes in Hip-Hop Culture“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That’s the Joint!*, S. 595–608, hier S. 607; Williams, *Rhyming*, S. 47; Katz, *Groove Music*, S. 70; Forman, *The ‘Hood*, S. 166 f.; Toop, *Rap Attack*, S. 159.

**139** Vgl. Krims, *Rap Music*, S. 55, S. 62, S. 65, S. 79; Forman, *The ‘Hood*, S. 171 und S. 183; Marc Anthony Neal, „‘The Message’: Rap, Politics, and Resistance“, in: Forman und ders. (Hgg.), *That’s the Joint!*, S. 435–437, hier S. 435; Toop, *Rap Attack*, S. 210; Shuker, *Popular Music*, S. 221.

**140** Die Bezeichnung Female Rap als eigenständige Kategorie stammt von Roy Shuker, *Popular Music*, S. 221, und entbehrt jeglicher Wissenschaftlichkeit. Sowohl aus historiographischer als auch ästhetischer Perspektive missachtet er, dass weibliche Akteure von Anfang an in allen Subgenres vertreten sind. Dass Hiphop (wie generell die Musikindustrie) von männlichen Akteuren dominiert wird, bedarf einer gründlichen Aufarbeitung auch seitens der Musikwissenschaft. Denn in der Literatur ist mancherorts eine auffällige Marginalisierung der weiblichen Akteure festzustellen. So behauptet Nelson George, dass Frauen im Hiphop keine maßgebliche Rolle gespielt hätten; vgl. George, *Hip Hop America*, S. 184. Den Einfluss von Lady B, MC Sha-Rock (als Mitglied der Funky Four Plus One), Lisa Lee, MC Lyte, Roxanne Shanté oder auch Sylvia Robinson bzw. Salt ‚N’ Pepa, Queen Latifah, Foxy Brown, Missy Elliott und vielen anderen redet er klein, vergisst dabei, dass es Lauryn Hill war, die 1999 auf dem Cover des *Time Magazine* die „hip hop nation“ ankündigte, und konnte sich möglicherweise nicht vorstellen, dass mittlerweile viele weitere weibliche Akteure die Kultur dominieren. Andernorts befürchtet George sogar eine „emasculatation“ im Hiphop aufgrund der Kommerzialisierung des Genres; vgl. ders., „Rap’s Tenth Birthday“, in: *Village Voice*, 24. Oktober 1989, S. 40; vgl. dazu Rose, *Black Noise*, S. 151 f.

**141** Vgl. Krims, *Rap Music*, S. 49 f., der zwischen „‘sung’ rhythmic style“, „‘percussion-effusive“ und „‘speech-effusive style“ unterscheidet.

**142** Toop, *Rap Attack*, S. 154.

**143** Grandmixer DXT (früher D.ST) und DJ Shadow zitiert nach Katz, *Groove Music*, S. 24.

der Kontraste. Die Basis, auf der Hiphop gewachsen ist, sei, so Jeff Chang, eine Generation der Gegensätze.<sup>144</sup> Diese Generation, so Nelson George, habe Hiphop als „a product of schizophrenic, post-civil rights movement America“ hervorgebracht.<sup>145</sup> Die Spaltung jener Generation wurde mit der Verbreitung des Gangsta Rap vertieft, wie oben bereits erwähnt. Im Hiphop hörte man ursprünglich die Stimme einer unterdrückten (hauptsächlich afroamerikanischen) Minderheit, die Stimme einer jungen Generation, die von der Politik vergessen und vom Großteil der Gesellschaft marginalisiert wurde. Mit der gleichen Stimme wurde allerdings die Unterdrückung von Minderheiten in dieser Minderheit gefördert, nämlich die der Frauen, die zum Objekt degradiert und diskriminiert wurden, und die der Homosexuellen. Frauenfeindliche und homophobe Rap-Texte kontrastieren mit verführerischen Beats (bei Snoop Dogg), „seductive ugliness“<sup>146</sup> trifft auf musikalisches Können (bei Dr. Dre), und „fluid vocals“<sup>147</sup> werden mit einem „gritty sound“<sup>148</sup> unterlegt (bei Public Enemy). Das zweite Album von N.W.A. (*Niggaz4Life*, 1991) schaffte es in die US-amerikanischen Charts auf den ersten Platz, das Debüt-Album (*Straight Outta Compton*, 1988) wurde mittlerweile in das National Recording Registry aufgenommen, obwohl beide seinerzeit einen Aufruhr verursachten, bei dem der Ruf nach Zensur laut wurde und der Auftrittsverbote sowie einen Brief vom FBI nach sich zog.<sup>149</sup> Gangsta Rap wird als das ultimativ Erhabene im Hiphop, als „sublime“<sup>150</sup> gewürdigt, weil Furcht und Gefallen zusammentreffen, aber „nobody was dancing any more“,<sup>151</sup> wie Jeff Chang zum fulminanten Einschlagen der Musik von N.W.A. nüchtern bemerkt – das Erhabene und der Erfolg verdrängten das ausgelassene, endlose Tanzen zu den Breakbeats, worin der ursprüngliche Zweck und die Raison d'être des Genres lagen. Die Ironie der Geschichte liegt außerdem darin, dass das erste Rap-Album, das sich an der Spitze der US-amerikanischen Charts platzieren konnte, nicht aus der Minderheit einer ghettoisierten afroamerikanischen Bevölkerung kam, son-

---

144 Vgl. Chang, *Can't Stop*, S. 426.

145 George, *Hip Hop America*, S. xiv.

146 Ebd., S. 138.

147 Robert Walser, „Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy“, in: *Ethnomusicology* 39/2 (1995), S. 193–217, hier S. 197.

148 Ebd., S. 197.

149 Vgl. Toop, *Rap Attack*, S. 180–183; Chang, *Can't Stop*, S. 325–327; Rose, *Black Noise*, S. 128–130.

150 Krims, *Rap Music*, S. 74.

151 Chang, *Can't Stop*, S. 319.

dern aus einer weißen wohlhabenderen Bildungsschicht.<sup>152</sup> Aus einem flüchtigen Partyphänomen, das in einer verarmten Umgebung entstanden ist und dort ein Magnet für die jugendlichen und jungen Bewohner war, die ihrem Alltag durch das Tanzen entfliehen konnten, wurde eine auf ökonomischer und ästhetischer Ebene global dominierende populäre Musikrichtung. Mit der Sampling-Praxis bzw. dem Looping der Breaks wird zum einen die Vergangenheit in die Gegenwart geholt, zum anderen wird an der Gegenwart festgehalten und die Zeit suspendiert – die Endlosigkeit basiert aber auf einem Riss, der durch das Exzerpieren einer bestimmten Stelle einer Schallplatte entsteht, d. h. durch den Break, der aus dem Musikstück herausgerissen wird. Präexistentes, d. h. altes oder veraltetes, Material wird verjüngt und wiederbelebt, indem damit neue Sounds komponiert werden. Es zeigt sich ein Bewusstsein für Tradition und Geschichte, aber genauso hat sich ein innovativer Umgang mit der musikproduzierenden Technologie bei gleichzeitiger Verschleierung der historischen Quellen herausgebildet. Material aus der Vergangenheit wird in der Gegenwart rekontextualisiert und für die Zukunft konserviert, wodurch ein umfangreiches Bedeutungsnetz aufgebaut wird, ohne jedoch eine Entwirrung der einzelnen Fäden zu beabsichtigen. DJs suchen nach raren Breaks in einer Vielzahl von massenproduzierten Tonträgern. Es wird der Anspruch von ‚keepin‘ it real‘ erhoben, jedoch gestaltet sich diese ‚realness‘ eher als eine Fassade der fiktionalisierten Vergangenheit, die wiederum reale Ursprünge haben mag, aber vor allem als Anker für Erinnerungen an gemeinsame Erfahrungen, an geteilte Geschichten oder an ähnliche Biographien fungiert. Die konstruierte Ghetto Authenticity steht im eklatanten Widerspruch zum finanziellen Reichtum eines Hiphop-Stars.<sup>153</sup> Eine subversive Kultur ist zugleich massentauglich, was im Begriff einer „cultural resistance industry“<sup>154</sup> – wenn nicht als Oxymoron, so doch als oberflächlicher Widerspruch – kulminiert.

In *Fight the Power* von Public Enemy (1989) rappt Chuck D, „most of my heroes don’t appear on no stamp“, um daran zu erinnern, dass die afroamerikanische Kultur zu wenig Raum in der US-amerikanischen Öffentlichkeit hat. Eine im Jahr 2000 gedruckte 33-Cent-Briefmarke mit einem tanzenden B-Boy im Zentrum und einem Ghettoblaster im Hintergrund hat daran nichts geändert, und so wiederholt Public Enemy diese Aussage 2012 mit dem Album *Most of My Heroes*

---

152 Das 1986 veröffentlichte Debüt-Album *Licensed to Ill* von den Beastie Boys konnte sich im darauffolgenden Jahr an der Spitze der Billboard Album Charts platzieren; vgl. Forman, *The Hood*, S. 157.

153 Vgl. ebd., S. 105; Hess, *The Rap Career*, S. 635.

154 Krims, *Rap Music*, S. 1.

*Still Don't Appear on No Stamps.*<sup>155</sup> Die Gedenkbriefmarke, im digitalen Zeitalter eventuell etwas aus der Mode gekommen, bildet einen Erinnerungsort für eine Gemeinschaft, in diesem Fall für die vermeintlich gesamte US-amerikanische Bevölkerung. Doch auf diesen Gedenkbriefmarken – so ließe sich Chuck Ds Kritik umformulieren – werden hauptsächlich Erinnerungsorte abgebildet, die für eine weiße Kultur relevant sind, und im Zuge dessen werden jene ignoriert, die für eine afroamerikanische Bevölkerung von Bedeutung sind. Nicht die Repräsentation afroamerikanischer Helden im allgemeinen öffentlichen Bewusstsein, die Chuck D vermisst, sondern ein Bestreben, Hip-hop als Genre durch eine Briefmarkenserie als Erinnerungsort festzuhalten, dürfte eine Herausforderung sein, nicht zuletzt aufgrund der Kontraste und Widersprüche, die diese Kultur prägen. Auf einer Briefmarke ist schlicht nicht genug Platz, um die Komplexität zu erfassen, könnte man argumentieren. Doch worin liegt der Kunstwert von Briefmarken, wenn nicht in der Reduktion von Komplexität und in der Darstellung eines Zusammenhangs auf kleinstem Raum?

Hip-hop als Erinnerungsort zu erfassen, impliziert eine Reduktion dieser Komplexität. Wegmarken des Erinnerungsortes sind in den einzelnen Elementen zu finden, die Hip-hop konstituieren. Der Inhalt des Erinnerungsortes wird durch die Narrative, die sich um die Entstehung und Entwicklung des Genres drehen, durch die Akteure, deren Biographien und Werke zu diesen Narrativen beitragen, kommuniziert; er wird an den tatsächlichen Orten erfahrbar, an denen Hip-hop praktiziert wurde und wird; er wird durch Filme und Dokumentationen repräsentiert, die auf unterschiedliche Art und Weise die Kultur fiktionalisieren. Und vor allem sind die Schallplatten, die Singles, die Soundfiles, die Samples, die Alben, die Beats und Raps nicht nur Tonträger oder Träger von auditiven Inhalten, sondern auch Träger von Erinnerung. Die digital oder analog gespeicherte Musik integriert vergangenes Material und bietet ebenso das Material für zukünftiges Sampling. Der Erinnerungsort ist für eine Gemeinschaft, die sich von den Breakbeats zum Tanzen animieren lässt, für die der Rap ein Sprachrohr und eine Stimme ihrer Unterdrückung ist, bedeutsam. Er ist ebenso für imaginierte Gemeinschaften, die sich global verbreitet mit den Images von Hip-hop identifizieren oder sich als Fans zusammenfinden, und wiederum für lokal begrenzte Gemeinschaften, deren kollektive Identität aus der Zugehörigkeit zu einer Minder-

---

<sup>155</sup> Mit der Gedenkbriefmarkenserie „Celebrate the Century“, die Ende der 1990er Jahre vom United States Postal Service herausgegeben wurde, widmete man die 1980er Jahre unter anderem der „Hip-hop culture“, wobei die Themen, Personen oder Ereignisse durch Abstimmung der Bevölkerung festgelegt wurden; vgl. Ekaterina Haskins, „Put Your Stamp on History: The USPS Commemorative Program Celebrate the Century“, in: *Quarterly Journal of Speech* 89/1 (2003), S. 1–18.

heit entspringt, bedeutsam. Die Gemeinschaften unterscheiden sich nicht nur aufgrund ihrer Verortung, sondern auch in dem, an was sie beim Hören von Hip-hop erinnert werden.

Der Erinnerungsort Hip-hop verweist vor allem auf sich selbst. Die Zuspitzung seiner Komplexität kulminiert in der Zusammenfassung aller Elemente zu einem Genre, das Hip-hop genannt wird. Mit diesem Begriff werden Assoziation generiert, Mythen nacherzählt, springen Slogans ins Gedächtnis, werden Textfetzen, Samples oder Hooks erinnert, tauchen Bilder (Images) und Vorstellungen (Imaginations) auf.

Hip-hop als Erinnerungsort weist folgende Kriterien auf:

- Er ist lebendig und beweglich, kaum ritualisiert und wird erst ansatzweise (aber immer deutlicher) durch die Akademie institutionalisiert;
- er ist deutlich an den Ursprungsort der kulturellen Praxis gebunden und mit der Herkunft der Akteure verbunden;
- er wird hörbar und erfahrbar durch die Rezeption der Musik, durch körperliche Partizipation und durch Aneignung der Musik(geschichte) in der kompositorischen Praxis des Sampling;
- die Historisierungs- und Kanonisierungsprozesse des Genres sind der Fiktionalisierung und Mythologisierung ausgesetzt;
- die dadurch hervorgebrachten Konstruktionen wie Street Credibility und Ghetto Authenticity stiften individuelle und kollektive Identitäten;
- dabei werden Gemeinschaften gebildet, die polarisieren, wodurch Antagonismen zwischen Gruppierungen entstehen;
- der Erinnerungsort ist kontrastreich und widersprüchlich;
- seine Ambivalenz erlaubt mehrdimensionale Zugänge und Referenzen auf unterschiedlichen Ebenen;
- indem er in unterschiedlicher Weise seine eigene Vergangenheit und Traditionen verhandelt, wirkt er historisierend und selbstreflexiv;
- in ihm kulminiert Musikgeschichte, indem die Vergangenheit durch Recycling und Rekontextualisierung präexistenter Aufnahmen aktualisiert und in verjüngter Form für die Zukunft gespeichert wird.

## Kapitel 6

# Scharouns Philharmonie und Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin

Der Begriff Cypher bezeichnet im Hiphop den Kreis, der von den Zuschauern und Akteuren gebildet wird, sobald es zu einem improvisierten verbalen Schlagabtausch zwischen zwei MCs oder einer tänzerischen Herausforderung unter B-Boys und B-Girls kommt. Dieser Kreis dient als Bühne für eine musikalische Aufführung und zugleich als Ring für eine inszenierte Auseinandersetzung, wobei das Publikum partizipiert, indem es durch Zurufe, Klatschen und rhythmisches Mitbewegen sein Urteil über den besseren Rap und/oder das bessere Breaking äußert. Darüber hinaus existiert kaum eine Schwelle zwischen Zuschauenden und Aufführenden, da sowohl die Menschen aus der den Kreis formenden Masse ins Zentrum rücken und auf die Bühne treten können als auch die Tänzer und Sänger Teil des Publikums werden, sobald sie ihren Gegnern zusehen und zuhören. Diese kreisförmige Anordnung bei der Aufführung von Musik und Tanz begünstigt eine unmittelbare Kommunikation zwischen den Beteiligten und eine direkte Partizipation innerhalb des Ereignisses.

Ähnliche Dispositionen sind nicht nur im Hiphop, sondern in vielen weiteren Bereichen des Musizierens in einer Gemeinschaft wiederzufinden. Im institutionalisierten und professionalisierten Konzertwesen der Symphonieorchester herrscht hingegen traditionell eine striktere Trennung zwischen den Aufführenden auf und dem Publikum vor der Bühne, was durch das Schuhkastenmodell der Konzertsäle begünstigt wird. Doch spätestens mit dem Bau der neuen Berliner Philharmonie nach dem Entwurf des Architekten Hans Scharoun wurde die Idee einer kreisförmigen Anordnung des Aufführungsorts für Musik auch hier umgesetzt.

Scharouns Entwurf zur „Musik im Mittelpunkt“<sup>1</sup> befand sich gerade im Bau (Wettbewerb: 1956; Bauzeit: 1960 – 1963) als unweit des nach dem Zweiten Weltkrieg brachliegenden Grundstücks eine Grenzmauer gebaut wurde, die die Stadt Berlin (und Deutschland mit Auswirkungen auf Europa und die Weltpolitik) für knapp drei Dekaden in zwei Teile spalten sollte. Die Philharmonie am Rande

---

1 So hat Scharoun seinen Entwurf immer wieder zusammengefasst und so lautet auch der Titel eines Aufsatzes, in dem er seinen Entwurf erläutert: Hans Scharoun, „Musik im Mittelpunkt. Bemerkungen zum Neubau der Berliner Philharmonie“, 29.7.1957, abgedruckt z.B. in Peter Pfankuch (Hg.), *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte* (= *Schriftenreihe der Akademie der Künste* 10), Berlin: Gebr. Mann Verlag 1974, S. 279.

West-Berlins wurde damit unweigerlich zum Schauplatz der Nachkriegsgeschichte. Als die Mauer fiel, war gerade der Bau eines weiteren Gebäudes beschlossen worden (Wettbewerb: Frühjahr 1989; Bauzeit: 1992–1998), das sich ebenso in die Liste der architektonischen Wahrzeichen Berlins einreihen sollte und das unmittelbar die Berliner Geschichte thematisiert, vor allem die des Holocaust.<sup>2</sup> Das neue Jüdische Museum von Daniel Libeskind ist demnach weniger offensichtlich als Ort der Musik zu begreifen, als vielmehr als Ort des Gedenkens. Doch genauso wie die Verortung der Philharmonie im historischen Stadtplan Momente des Erinnerns birgt, ist in der Konzeption des Museums unter anderem der Gedanke an Musik verankert. Beide Gebäude und ihre Standorte sind in die Geschichte der Stadt Berlin eingebunden und dienen als Manifestationen, die diese Geschichte begehbar und sichtbar machen oder auch verdecken und verschleiern. Außerdem sind sie, jedes auf seine Art und Weise, Zeugen der Musikgeschichte. Dabei spielen Vergessen und Erinnern sowie der Aspekt des Abwesenden eine konstitutive Rolle. Scharouns Philharmonie und Libeskind's Museum – 30 Gehminuten voneinander entfernt – werden in diesem Kapitel in ihrem Potential analysiert, als Erinnerungsorte oder gemeinsame Erinnerungsfläche für Musik wahrgenommen zu werden.

## 6.1 Stadt – Architektur – Musik

Generell sind Monumente und Kulturstätten wie Theater, Konzertsäle, Museen, Bibliotheken etc., aber auch religiöse Einrichtungen, Regierungsgebäude und Geschäftshäuser dafür prädestiniert, als Wahrzeichen einer Stadt wahrgenommen und als Sehenswürdigkeiten im Rahmen einer Stadtrundfahrt besucht zu werden. Dabei ist nicht unbedingt eine intensivere Auseinandersetzung mit der Geschichte oder der Bedeutung des Gebäudes angestrebt, sondern beschränkt sich vielmehr auf eine oberflächliche Begegnung mit der äußeren Hülle, was durch ein Selfie des Besuchers vor der Fassade des Bauwerks dokumentiert wird. Doch im Zuge eines alltäglichen oder festlichen Gebrauchs, eines ritualisierten oder institutionalisierten Umgangs mit diesen Bauwerken steigert sich ihr Potential, als wichtige, geographisch lokalisierbare Erinnerungsorte für eine bestimmte Gemeinschaft zu gelten. Dabei liegt gerade in der begehbaren Präsenz, also in der Möglichkeit des räumlichen und topographischen Erlebens, ein entscheidender Vorteil, um als Begegnungsstätte in der Gegenwart, als Ort geteilter

---

<sup>2</sup> Zu einem ersten Überblick zur Geschichte des Museums vgl. die Website <https://www.jmberlin.de/geschichte-unseres-museums> [2.7.2019].

Erfahrung in der Vergangenheit und als Zuflucht in die gemeinsame Zukunft bestehen zu können. Denn in den Bauwerken kann sich das Flüchtige des Erinnerns manifestieren und dem Vergessen entgegengewirkt werden. Aus dieser Perspektive ist Architektur besonders dafür geeignet, einen Erinnerungsort für das Ephemere der Musik zu bieten.

Über die Beziehung zwischen Musik und Architektur wurde im Laufe der (überlieferten) Geschichte aus diversen Blickwinkeln mit ebenso unterschiedlichen Ergebnissen nachgedacht.<sup>3</sup> Zunächst meinte man, eine Gemeinsamkeit darin erkannt zu haben, dass die gleichen Proportionsverhältnisse und Zahlensymmetrien als Grundlage sowohl für die Intervalllehre in der Musik als auch für die Formenlehre in der Architektur gelten, wodurch sich in beiden Künsten die Sphärenharmonie widerspiegeln.<sup>4</sup> Auf formaler Ebene wurden fortan gelegentlich Gesetzmäßigkeiten des einen Bereichs in den anderen integriert. Hinsichtlich einer zweckmäßigen Verbindung sind Bemerkungen zur Akustik der Theaterbauten aus der griechischen Antike überliefert, sodass man davon ausgehen kann, dass versucht wurde, die Hörbarkeit der menschlichen Stimme und der Musik in der Konzeption jener Bauwerke zu berücksichtigen.<sup>5</sup> Auf dieser funktionstechnischen Ebene besteht seither eine konstitutive Beziehung zwischen Musik und Architektur. Als mit dem Bau von Konzertsälen im neunzehnten Jahrhundert begonnen wurde, sollten die Gebäude eine sowohl zweckdienende als auch schmückende Umrahmung oder Hülle für die Aufführung von Musik (oder für die museale Ausstellung von Musikgeschichte) bieten. In dieser Rubrik ist die Berliner Philharmonie anzusiedeln. Aus kunstästhetischer Perspektive ist die Beziehung zwischen Musik und Architektur weniger eindeutig festgelegt, wobei ihre Gemeinsamkeiten diskutiert bzw. ihre Unvereinbarkeiten voneinander abgegrenzt werden und versucht wird, eine Hierarchie innerhalb der Künste zu begründen. Nicht selten erschöpfen sich die Überlegungen in metaphorischen Aussagen wie etwa in der Rede von der Architektur als erstarrter Musik, die im neunzehnten Jahrhundert kursierte. Künstlerische Werke, die tatsächlich Musik und Architektur miteinander verbinden, finden sich erst vermehrt in Installationen und Projekten der Avantgarde ab der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahr-

---

<sup>3</sup> Eine für diese Zwecke ausreichende Übersicht und Grundlage für die in diesem Absatz thematisierte Beziehung zwischen Musik und Architektur liefert der *MGG*-Artikel von Ulrike Steinhäuser, [Art.] „Musik und Architektur“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 6, Kassel et al.: Bärenreiter <sup>2</sup>1997, Sp. 729–745.

<sup>4</sup> Vgl. ebd. sowie insbesondere Paul Naredi-Rainer, „Musiktheorie und Architektur“, in: Frieder Zamminer (Hg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 149–175.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 153 f.

hundreds, in einer Zeit also, in der die Grenzen künstlerischer Ausdrucksformen begannen, zur Auflösung zu tendieren. Austausch unter Künstlern oder die Personalunion von Architekt und Komponist begünstigten eine gegenseitige Beeinflussung der beiden Bereiche, sodass auf der Ebene der Inspiration die Beziehung zwischen Musik und Architektur vielfältige, wenn auch weniger offensichtliche Ergebnisse hervorgebracht hat. Unter dieser Rubrik ließe sich das Jüdische Museum Berlin einordnen.

## 6.2 Von der Notwendigkeit des Raums zum Ort der Erfahrung

Bevor genauer untersucht wird, inwiefern Scharouns Philharmonie auf der Ebene der Funktion bzw. Libeskind's Jüdisches Museum am ehesten auf der Ebene der Inspiration die Beziehung zwischen Musik und Architektur aufgreifen, gilt es zunächst, näher auf die Verbindungen der beiden Orte einzugehen. Beide Bauwerke zählen zu den Wahrzeichen Berlins – wenn auch vielleicht nicht zu den unbedingt zu inkludierenden Hauptattraktionen einer Stadtrundfahrt. Verankert in der Topographie und der Geschichte der Stadt, sind sie aus einer je eigenen Notwendigkeit heraus entstanden. Die Berliner Philharmoniker brauchten einen neuen Konzertsaal, nachdem jener in der Bernburger Straße den Zweiten Weltkrieg nicht überstanden hatte.<sup>6</sup> Das Berlin Museum in der Lindenstraße sollte aus Platzmangel und aufgrund fehlender Ausweichmöglichkeiten in der geteilten Stadt erweitert werden.<sup>7</sup> Das Ausrufen der jeweiligen Wettbewerbe und die bauliche Umsetzung der Entwürfe waren in beiden Fällen Sache der politischen Entscheidungsträger und sorgten als von Steuergeldern subventionierte öffentliche Institutionen für rege Diskussion in der Bevölkerung. Diese gesellschaftliche Teilhabe spiegelt sich in den Intentionen der Architekten: Libeskind betont, dass ihm eine aktive Erfahrung des Museumsbesuchers wichtig sei, und Scharoun versucht, mithilfe des Zentralraums eine Partizipation des Konzertbesuchers am

---

<sup>6</sup> Zu den Umständen des Wettbewerbs vgl. Edgar Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal. Der Konzertsaal als Zentralraum*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1993, S. 64–83; zum alten Konzertsaal vgl. Lothar Cremer, „Die akustischen Gegebenheiten in der neuen Berliner Philharmonie“, in: *Deutsche Bauzeitung* 10 (1965), S. 850–862, der anmerkt, dass es sich dabei um eine umgebaute Rollschuhhalle mit „recht fragwürdige[n] Gipsplastiken“ gehandelt habe; ebd., S. 850.

<sup>7</sup> Zu den Umständen, die zu diesem Wettbewerb führten, vgl. Bernhard Schneider, *Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin*, München, London und New York: Prestel 1999, S. 19–24; Elke Dorner, *Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin*, Berlin: Gebr. Mann Verlag <sup>3</sup>2006 [1999], S. 28–35.

musikalischen Ereignis zu begünstigen (genauere Verweise dazu folgen in Kap. 6.3.7). Wenn auch das Publikum während des Konzerts nach wie vor an seinen Sitzplatz gebunden ist, so wird es zumindest im Foyer dazu eingeladen, sich durch den Raum zu bewegen, um ihn aktiv zu erfahren. Für die Wahrnehmung und Verarbeitung der Inhalte des Museums ist ein Bewegen durch das Gebäude unerlässlich und von zentraler Bedeutung für die Erfahrung der Leerräume und anderer architektonischer Besonderheiten. Beide Orte sind auf politischer Ebene sanktioniert, stehen in einer öffentlichen Aufmerksamkeit, fördern eine aktive Partizipation im jeweiligen Geschehen und werden durch die Bewegungen ihrer Besucher erfahrbar – damit weisen sie Merkmale auf, die als Kennzeichen eines Erinnerungsorts verstanden werden können.

### 6.2.1 Raum und Fassade

Als Museumsgebäude bzw. Konzertsaal dienen die Bauten einem Zweck, der bei Ersterem in der Beherbergung und Präsentation von Ausstellungsstücken und bei Letzterem in der Aufführung und Perzeption von Musik liegt. Die jeweilige Raumgestaltung der Gebäude muss diese ihr auferlegte Funktion erfüllen, während die äußere Hülle – abgesehen von ihrer Aufgabe, den Innenraum abzuschließen und zu begrenzen – weitgehend unabhängig davon entworfen werden kann. Funktion und Autonomie in der Architektur scheinen sich aus dieser Perspektive auf Raum respektive Fassade aufzuteilen, was allerdings der Relativierung bedarf. Denn es mögen zwar keine logistischen oder akustischen Zwecke mit der Fassade des Museums bzw. der Philharmonie erfüllt werden, doch ist ihre Funktion, sich als Bauwerk in das Stadtbild zu integrieren, gleichzeitig als Ort der Erfahrung und als Wahrzeichen Berlins wahrgenommen zu werden, hier von Bedeutung. Genauso sind die Innenräume nicht ausschließlich funktional, sondern stehen für sich in ihrer Autonomie als gestaltete Orte. Scharouns Entwurf setzt eine gesellschaftliche Idee kreativ um, verwirft die traditionelle Bühnenanordnung, fordert die akustisch-funktionalen Bedingungen eines Konzertsaals heraus und beansprucht damit eine gewisse Eigenständigkeit, die ebenso in der Gestaltung des Foyers wiederzufinden ist, in dem die Treppen dazu dienen, nicht nur das Publikum an seinen Platz zu bringen, sondern vielmehr den Raum erfahrbar zu machen. Es ist sowohl ein Ort der Vorbereitung auf das Konzertereignis als auch ein Ort des Verweilens inmitten subtiler künstlerischer Details: die vier Glaswände von Alexander Camaro, die Deckenbeleuchtung aus Fünfeckflächen von Günter Szymmank, das Bodenmosaik von Erich F. Reuter und die Plastik von

Bernd Heiliger.<sup>8</sup> In Libeskind's Entwurf steht weniger der funktionale (logistische) Bedarf im Vordergrund (abgesehen von der Berechnung der Ausstellungsfläche) als vielmehr die Eigenständigkeit der äußeren Form und der inneren Raumgestaltung, die metaphorischen Überlegungen folgt und Fragen der Darstellung von Geschichte verhandelt, ohne die Ausstellungsobjekte von vornherein zu integrieren. Hierin bestand die Kritik der Gegner, die einen Selbstzweck der Architektur und ihre Untauglichkeit als Ausstellungsort befürchteten und sich in ihrer Meinung bestätigt fühlten, als das fertiggestellte Bauwerk leer und ohne Museumsobjekte besichtigt werden konnte.<sup>9</sup> Das Gebäude beansprucht seinen Kunstwert, der über seine Funktion hinausgeht. Es wird selbst zum Ausstellungsobjekt, indem konstituierende, symbolhafte Elemente der Architektur wie die Leerräume (s. Abb. 23), ein unebener Boden oder ein enger Treppenaufgang (s. Abb. 24) auch nach dem Einzug der Museumsstücke sichtbar und erfahrbar bleiben.<sup>10</sup>

In Libeskind's Entwurf erhalten die Leerräume eine zentrale metaphorische Bedeutung (auf die noch einzugehen sein wird, s. u., Kap. 6.3.2–6.3.4) und bilden den Kern (eine Art Skelett) des Gebäudes, die innere Leere eben, die von den Ausstellungsräumen umgeben wird: „a structural rib“ oder „a negative center of gravity around which Jewish memory now assembles“.<sup>11</sup> Insofern ließe sich diese (metaphorische) Konstruktionsrichtung von innen nach außen mit dem organischen Bauen von Scharoun vergleichen (das ebenso noch näher zu erörtern sein wird, s. u., Kap. 6.3.6). Indem Scharoun in seiner Architektur den Menschen in den Mittelpunkt stellt, der quasi auf natürliche Weise um sich herum baut, folgen seine Entwürfe ebendiesem Gedankenprozess, von innen nach außen zu bauen. In der Philharmonie bilden der Konzertsaal und darin die Bühne das Zentrum, um das sich die Publikumsreihen anordnen und das vom Foyer umgeben wird.

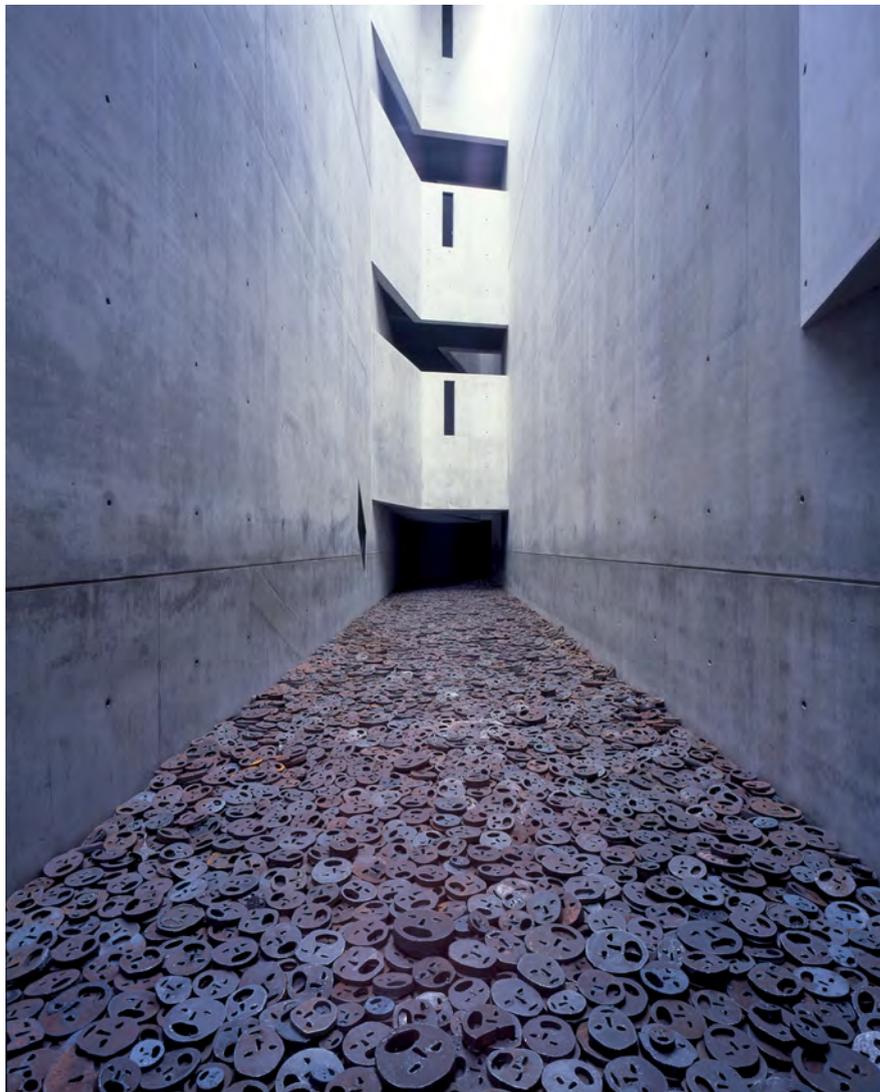
---

**8** Zur Ausgestaltung und zu anderen technischen Details vgl. Edgar Wisniewski, „Philharmonie Berlin“, in: *Deutsche Bauzeitung* 4 (1964), S. 237–240, hier S. 238; zu Plänen, Skizzen und Fotografien vgl. auch ders., *Die Berliner Philharmonie*, S. 64–144.

**9** So z. B. Angeli Sachs, „Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin“, in: Vittorio Magnago Lampugnani und Angeli Sachs (Hgg.), *Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen Projekte Bauten*, München et al.: Prestel 1999, S. 100–107, hier S. 100; der Besuch des Museums ohne Ausstellungsstücke war 1999 möglich, zwei Jahre später fand die Eröffnung statt, die aufgrund der Terroranschläge am 11. September 2001 um zwei Tage verschoben wurde; vgl. die Informationen dazu auf der Website des Jüdischen Museums Berlin: <https://www.jmberlin.de/geschichte-unser-museums> [2.7.2019].

**10** Zu einem Überblick zu den einzelnen Sinnabschnitten in der Architektur vgl. Clemens Beeck, *Daniel Libeskind und das Jüdische Museum*, Berlin: Jaron 2011, S. 30–56; zu Abbildungen von Plänen und Fotografien vgl. Schneider, *Daniel Libeskind*.

**11** James E. Young, „Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture“, in: *Jewish Social Studies* 6/2 (2000), S. 1–23, hier S. 11.



**Abb. 23:** Jüdisches Museum Berlin, Leerraum mit Installation *Schalechet* von Menashe Kadishman.

Während die Idee des sich von innen nach außen Entwickelnden bei Scharoun als organischer Prozess im Rund des Gebäudes nachvollzogen werden kann, wirkt sie bei Libeskind eher konfrontativ, weil dem Inneren, d. h. den Leerstellen, unvermittelt begegnet wird: „Their aim is not to reassure or console but to haunt visitors



**Abb. 24:** Jüdisches Museum Berlin, Treppenaufgang vom Untergeschoss zur Dauerausstellung über dem Grund.

with the unpleasant – uncanny – sensation of calling into consciousness that which has been previously – even happily – repressed.“<sup>12</sup> Wie eine Schusslinie, so könnte interpretiert werden, durchbohren die Leerräume den langgezogenen Baukörper, der in unterschiedlich scharfen Winkeln immer wieder seine Ausrichtung ändert (s. Abb. 25). Diese potentielle Herausforderung des Orientierungssinns wird innerhalb der Hauptausstellung (über dem Grund) relativiert, insofern die Wegführung mehr oder weniger vorgegeben ist; im Untergeschoss mit seinen drei Achsen hingegen mündet sie (zumindest zweimal) in Ausweglosigkeit. Im Gegensatz dazu verfolgt die Konzeption des Foyers der Philharmonie keineswegs die Intention, Desorientierung oder Konfrontation hervorzurufen, wenn auch anfänglich das räumliche Zurechtfinden anhand von Blöcken und Saalhälften gewöhnungsbedürftig gewesen sein mag. (Auch das Preisgericht vermutete eine erschwerte Orientierung.<sup>13</sup>) Erleichtert wird der Bewegungsfluss des Publikums, indem sich der weiterführende Weg auf intuitive Weise durch die Raumgestaltung erschließt, was wiederum ein Kennzeichen des organischen Bauens darstellt. Mit einer „fluidity of circulation“<sup>14</sup> werden die Besucher, „geführt wie in einem Labyrinth“,<sup>15</sup> zu ihren Sitzplätzen im Saal geleitet, in dem die Orientierung und der Fokus auf das musikalische Geschehen ungehindert gewährleistet sind. In welchem Maße Scharouns organisches Bauen von innen nach außen erfahrbar wird, ob Libeskind's Leerräume als Brüche oder Rückgrat des Gebäudes wahrgenommen werden, inwiefern sich ein Gefühl der Orientierung oder Desorientierung in der Philharmonie und im Jüdischen Museum einstellt, ist nicht nur abhängig von der Architektur, die in beiden Fällen kaum einen rechten Winkel vorsieht, sondern auch von den Bewegungen des Publikums durch die Räume, die auf ihre jeweils eigene Weise von einer gewissen Endlosigkeit geprägt sind.

Dieser Eindruck von Endlosigkeit wird bei der Betrachtung des Libeskind-Gebäudes von außen verstärkt, nähert man sich ihm von der Straßenfront, da von hier das Ende des langgestreckten und unregelmäßig abknickenden Baukörpers

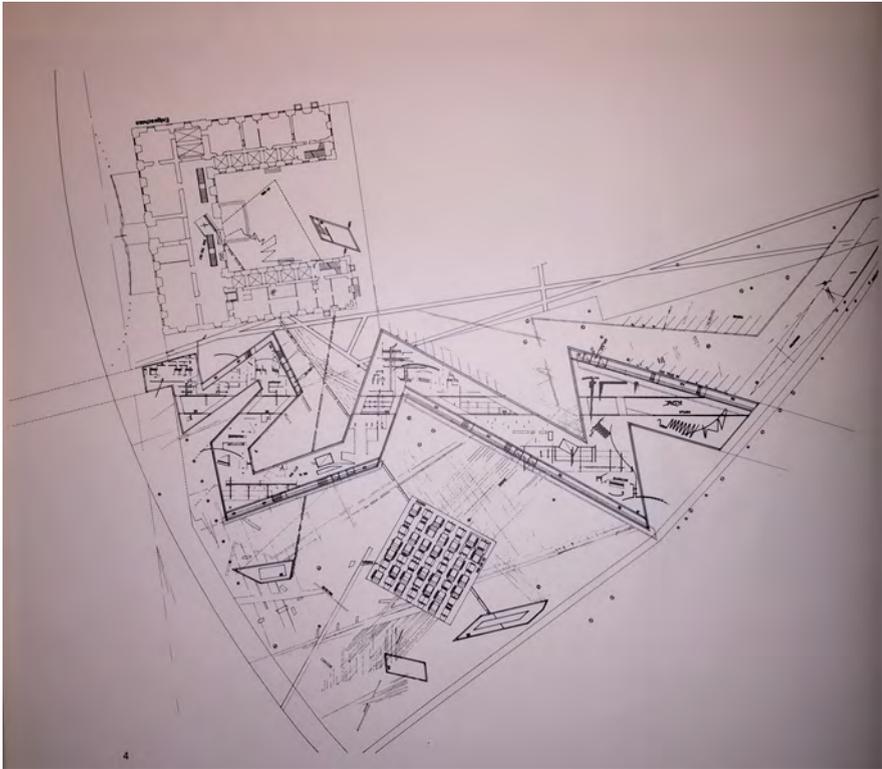
---

**12** Ebd., S. 19. Diese Konfrontation mit der Leere ist signifikant für das ästhetische Erleben und wird in einem Dokumentarfilm über das Museum verdeutlicht; vgl. dazu Saskia Jaszoltowski, „On the Impact of Voids. Musical Silence and Visual Absence in Film“, in: Nassim Balestrini, Walter Bernhart und Werner Wolf (Hgg.), *Significant Absence: Gaps in Signifiers across Media (= Studies in Intermediality 11)*, Leiden und Boston: Brill-Rodopi 2019, S. 87–100.

**13** Vgl. die Beurteilung des Preisgerichts in: G. K., „Wettbewerb Philharmonie Berlin“, in: *Bauwelt* 4 (1957), S. 76–80, hier S. 76.

**14** Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*, London: Phaidon Press 1995, S. 187.

**15** Max Frisch zitiert nach Jörg C. Kirschenmann und Eberhard Syring, *Hans Scharoun: Die Forderung des Unvollendeten*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1993, S. 10.



**Abb. 25:** Grundriss/Lageplan des Jüdischen Museums.

nicht auszumachen ist. Die Philharmonie hingegen erscheint von außen als homogenes, solides, abgeschlossenes Bauwerk, das durch seine Einbettung im Straßennetz (im Gegensatz zum Museum) von allen Seiten mühelos betrachtet und umrundet werden kann. Scharouns Gebäude erhebt sich mit seinem geschwungenen Dach und seiner tendenziell runden Form wie ein Zirkuszelt oder wie eine Krone empor und suggeriert Leichtigkeit und Festlichkeit gleichermaßen. Libeskind's Museum durchschneidet (aus der Vogelperspektive bzw. von der Seite betrachtet) mit seiner unregelmäßigen Zick-Zack-Form die Umgebung wie ein Blitz, evoziert damit nicht nur Zerstörung, sondern auch die Metapher eines kreativen Geistesblitzes. Konträr, wenngleich beide aus Metallplatten gefertigt wurden, sind die Wirkungen der Fassaden – das Goldgelb zunächst des Anstriches und später der eloxierten Aluminiumplatten lassen die Philharmonie warm und edel erscheinen, während die in ein Silberblau oxidierenden Titanzinkplatten der Museumsfassade eher kalt und hart wirken. Beide Fassaden nehmen inter-

essanterweise Bezug auf die Geschichte in ihrer Umgebung: Während das Gold die Farbe der Schlösser in der Mark Brandenburg widerspiegeln soll, soll das Silber an das Zink der Schinkel-Bauten erinnern.<sup>16</sup> Nicht nur über diese Details sind beide Gebäude in ihre Topographien eingebunden.

### 6.2.2 Topographie

Keines der Gebäude steht als Solist in der Landschaft. Vielmehr interagieren sie mit ihren Nachbarn. Zum Zeitpunkt des Baus der Philharmonie bestand ihre Nachbarschaft allerdings lediglich aus der Sankt-Matthäi-Kirche im Westen, dem Tiergarten im Norden, dem währenddessen abgerissenen Rohbau des als Teil von Albert Speers Nord-Süd-Achse geplanten Hauses des Fremdenverkehrs im Süden und der währenddessen errichteten Berliner Mauer im Osten. In Scharouns Entwurf war ein großflächiges Kulturzentrum vorgesehen, von dem er selbst bzw. sein Mitarbeiter und Nachfolger Edgar Wisniewski neben der Philharmonie die Staatsbibliothek, den Kammermusiksaal und das Staatliche Institut für Musikforschung mit Musikinstrumente-Museum realisieren konnte.<sup>17</sup> Zuvor und als Kontrast zur Philharmonie entstand wenige Jahre nach ihrer Eröffnung als drittes Gebäude auf diesem Brachland Ludwig Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie, welches als „the most universal of buildings next to the most specific“<sup>18</sup> wahrgenommen wird. Auf beide Gebäude kommt Libeskind bei seinen Arbeiten für das Jüdische Museum zu sprechen.<sup>19</sup> Dieses musste in ein dicht und heterogen bebautes Gebiet integriert werden und als ursprünglich geplanter Erweiterungsbau des Berlin Museums mit dem bereits vorhandenen barocken Kollegienhaus von Johann Philipp Gerlach in Dialog treten.<sup>20</sup>

Die Standorte der Philharmonie und des Museums beinhalten die Geschichte des jeweiligen geographischen Ortes, auf die sie explizit verweisen oder die sie

---

16 Zur Fassade des Museums vgl. Rolf Bothe, „Das Berlin Museum und sein Erweiterungsbau“, in: Kristin Feireiss (Hg.), *Daniel Libeskind, Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*, Berlin: Ernst & Sohn 1992, S. 36–48, hier S. 42; vgl. Young, „Daniel Libeskind’s Jewish Museum“, S. 15; zur Fassade der Philharmonie vgl. Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie*, S. 114–117.

17 Zum Standort und zum geplanten Kulturforum vgl. Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie*, S. 145–176.

18 Blundell Jones, *Hans Scharoun*, S. 98.

19 Vgl. das Interview mit Libeskind in Dorner, *Daniel Libeskind*, S. 14, und Dorner selbst; ebd., S. 40.

20 Zum Altbau und Standort vgl. Schneider, *Daniel Libeskind*, S. 17 f.; Beeck, *Daniel Libeskind*, S. 31–33; Dorner, *Daniel Libeskind*, S. 25–27.

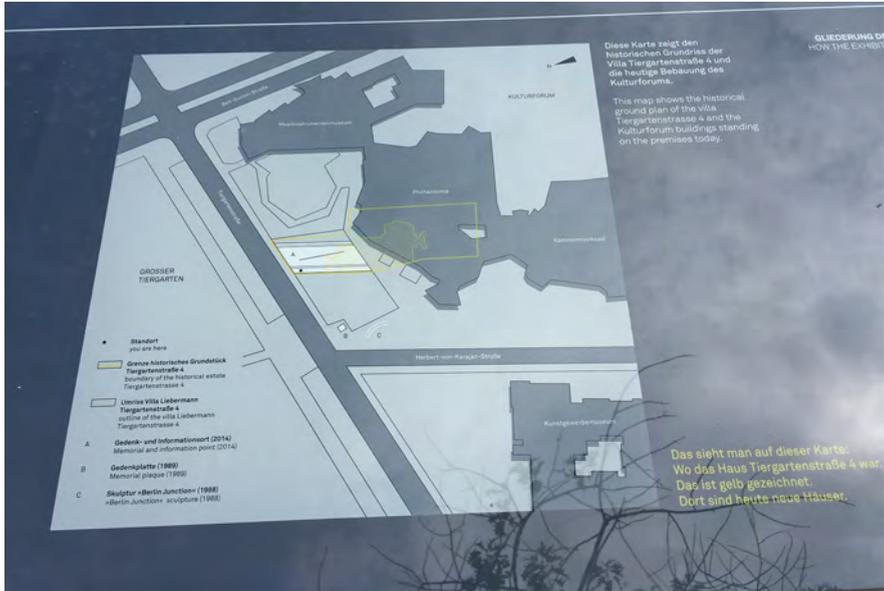
ignorieren können. An beiden Orten macht sich die von Umwälzungen geprägte Geschichte der Stadt Berlin im zwanzigsten Jahrhundert – Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg und Holocaust; Mauerbau, Teilung und Wiedervereinigung – bemerkbar. Explizit behandelt das Jüdische Museum die jüdische Kultur Berlins, die mit dem Holocaust ihre grausame Auslöschung erfuhr. Libeskind's Vorüberlegungen und ihre architektonische Umsetzung verweisen implizit darauf (zur Einbeziehung der historischen Topographie s.u., Kap. 6.3.2). Die Ausstellungen und ihre Verbindung zum Berlin Museum, d. h. zum Altbau, der kriegsgeschädigt wieder aufgebaut wurde, unweit der Berliner Mauer, die gerade fiel, als der Entwurf den Wettbewerb gewonnen hatte, thematisieren direkt wie indirekt die Geschichte des Ortes und dessen Umgebung, die mindestens bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückreicht, als das Kollegienhaus Gerichtsgebäude in der südlichen Friedrichstadt war und E. T. A. Hoffmann dort als Richter arbeitete.

Am Standort der Philharmonie wurde die Geschichte des Ortes zunächst verdrängt, sie geriet in Vergessenheit oder trat in den Hintergrund und wurde erst vor wenigen Jahren teilweise wieder in Erinnerung gerufen. Zunächst sei angemerkt, dass im Wettbewerb ursprünglich ein anderer Standort vorgesehen war (am nördlichen Anfang der Bundesallee in Berlin-Wilmersdorf hinter einem klassizistischen Bau, der als Gymnasium diente und jetzt Räumlichkeiten der Universität der Künste beherbergt, wo sich außerdem zur Schaperstraße hin das Haus der Berliner Festspiele befindet).<sup>21</sup> Erst nachdem Scharoun's Entwurf gewonnen hatte, wurden die Planungen an den (damals bereits kriegszerstörten und heute durch den Bau des Sony Centers und des Tiergartentunnels nicht mehr als solcher erkennbaren) Kemperplatz am Südrand des Tiergartens verlegt. In der Zeit des Nationalsozialismus entwarf Albert Speer für diese Gegend eine Soldatenhalle als Teil der geplanten Nord-Süd-Achse, die von weiteren riesigen Gebäuden flankiert und zur Machtdemonstration genutzt werden sollte. Andernorts, an der Straße des 17. Juni, wird an diesen Größenwahn durch noch erhaltene Bordsteine aus diesem Vorhaben erinnert, die in den Gehweg eingeebnet wurden und somit zwar kaum, aber gerade noch genug Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die Bebauung am Kemperplatz bestand vor dem Zweiten Weltkrieg aus Villen aus der Gründerzeit, die im Nationalsozialismus enteignet, abgerissen oder für andere Zwecke gebraucht wurden. Eine dieser Villen stand an der Tiergartenstraße 4 auf dem jetzigen Grundstück der Philharmonie (die Grundrisse der Gebäude überschneiden sich an der Nordseite des Konzerthauses,<sup>22</sup> s. Abb. 26) und wurde nach

---

<sup>21</sup> Vgl. Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie*, S. 64; ders., „Philharmonie Berlin“ (1964), S. 237; Eckehard Janofski, *Architektur-Räume. Idee und Gestalt bei Hans Scharoun*, Braunschweig und Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn 1984, S. 70; der Standortwechsel wurde 1959 beschlossen.

<sup>22</sup> Vgl. die Freiluftausstellung des Gedenkortes T4.



**Abb. 26:** Grundriss der Philharmonie Berlin mit gelb eingezeichnetem Grundriss der Villa in der Tiergartenstraße 4, Informationstafel der Freiluftausstellung „Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen ‚Euthanasie‘-Morde“.

dem Zwangsverkauf von ihren teilweise jüdischen Besitzern (den Nachfahren von Max Liebermanns Bruder Georg) zu einer Zentralstelle des grausamen Vernichtungsapparats der Nazis, von der aus die Morde an behinderten und kranken – rassenideologisch als minderwertig geltenden – Menschen unter dem Vorwand der Euthanasie angeordnet wurden.<sup>23</sup> Aufgrund der Zerstörungen des Hauses in den letzten Kriegswochen wurde es, noch bevor die Pläne für eine neue Philharmonie Form annehmen sollten, abgerissen. Ob und wem die Bedeutung des Ortes bekannt war, als die Verlegung des Standortes der Philharmonie beschlossen wurde, ist kaum mehr zu eruieren – in den überlieferten Quellen bleibt die Villa zumindest unerwähnt. Erst mit der Eröffnung der Freiluftausstellung T4 an der Nordseite der Philharmonie im Jahr 2014, der „Gedenk- und Informati-

<sup>23</sup> Vgl. die Ausstellung selbst und die Website der Gedenkstätte, dort ausführlich den Artikel von Robert Parzer, „Vorgeschichte der Villa an der Tiergartenstraße 4“, <https://www.gedenkort-t4.eu/de/historische-orte/q04xq-tiergartenstrasse-4-gedenk-und-informationsort-fuer-die-opfer-der-schnellueberblick> [2.7.2019]. Weitere Informationen über diesen Ort und die Initiative des Gedenkens stammen von den Informationstafeln der Ausstellung bzw. der zugehörigen Website.

onsort für die Opfer der nationalsozialistischen ‚Euthanasie‘-Morde“ (s. Abb. 27), wurde unübersehbar an die von dort aus organisierten Verbrechen erinnert.



**Abb. 27:** Die transparent blaue Wand des Gedenkortes mit den Informationstafeln rechts unten und der Philharmonie im Hintergrund.

Erste Bestrebungen dafür reichen bis in die 1980er Jahre zurück. Die Skulptur *Berlin Junction* (auch *Curves* genannt) von Richard Serra, die 1988 neben der Philharmonie als Gegenstück zu seiner elf Jahre zuvor für den Vorplatz der Neuen Nationalgalerie geschaffenen Skulptur *Berlin Block for Charlie Chaplin* ihren endgültigen Standort fand, wurde kurzerhand umgewidmet, auch wenn sie inhaltlich nichts mit dem Gedenkort T4 zu tun hatte, sondern ursprünglich am Martin-Gropius-Bau stand. In unmittelbarer Nähe zum Standort der Skulptur in der Tiergartenstraße wurde eine Gedenktafel für die ermordeten Opfer der Aktion T4 im Boden eingelassen, sodass im Gedächtnis beide Objekte unweigerlich miteinander verknüpft werden, ohne dass dies explizit erwähnt würde, aber von politischer Seite intendiert war. Weitaus gebührender, umfangreicher und informativer gestaltet sich die heutige Gedenkstätte T4 mit ihrem langgezogenen Informationstisch und der in ein paar Schritten Entfernung parallel dazu verlaufenden, 24 Meter langen blauen Glaswand (Entwurf des Denkmals von Ursula

Wilms, Nikolaus Koliussis, Heinz Hallmann), die in Nord-Süd-Richtung auf die Philharmonie zuläuft und mit dieser farblich kontrastiert. Auch wenn sich das Publikum der Philharmonie aufgrund der Verkehrswege selten von der Nordseite nähert, wird es, sofern es den Haupteingang nutzt, mit dieser Freiluftausstellung unmittelbar konfrontiert. Steht die blaue Wand zwar noch in einiger Entfernung zum Eingang, ist sie doch nicht zu übersehen. In der Vergangenheit hingegen dürfte für den Besucher die Berliner Mauer lange Zeit unübersehbar bzw. spürbar gewesen sein, insofern das Konzerthaus sozusagen an das Ende einer Sackgasse gebaut wurde. Nach dem Mauerfall und mit der fortschreitenden Bebauung des Potsdamer Platzes (für den auch Libeskind Entwürfe erarbeitet hatte<sup>24</sup>) ist allerdings die Erinnerung daran womöglich immer mehr verblasst.

Der Bau der Philharmonie und die Wettbewerbsentscheidung für das Jüdische Museum stehen in zeitlicher und räumlicher Nähe zur Errichtung und zum Fall der Berliner Mauer. Diese Grenze hat Erstere zunächst von einem Zentrum in die Peripherie und wieder ins Zentrum, Letzteres von der Peripherie ins Zentrum versetzt.<sup>25</sup> Eine weitere Gemeinsamkeit der Orte liegt in ihrem Bezug zur Vergangenheit der NS-Verbrechen, des Holocaust und der Kriegszerstörung, was bei der Philharmonie in erster Linie topographisch, beim Museum vor allem inhaltlich deutlich wird. Zusammen mit anderen Orten in der Nähe (wie dem Reichstag, dem Denkmal für die ermordeten Juden Europas, der Topographie des Terrors, der Neuen Nationalgalerie, dem Gewerkschaftsgebäude von Erich Mendelsohn, dem Martin-Gropius-Bau etc.) liefern sie die Koordinaten einer potentiellen Erinnerungsfläche. Philharmonie und Jüdisches Museum erfahren zwar keine gemeinsame Rezeption. Vielmehr wird jeder Ort für sich wahrgenommen. Dennoch sind beide Gebäude Orte einer gemeinschaftlichen Erfahrung, eines kulturellen Austausches und eines Ausblicks in die Zukunft. Zwar finden keine zusammen ausgetragene, wiederkehrende Ereignisse des Zelebrierens oder Gedenkens an den Orten statt, die eine fest umrissene Gemeinschaft bilden könnten. Beide Orte können aber in der Gegenwart von dem gleichen, eine offene Gemeinschaft bil-

<sup>24</sup> Vgl. Daniel Libeskind, „Out of Line“, 1991, in: ders., *Radix-Matrix. Architekturen und Schriften*, hg. von Alois Martin Müller, München und New York: Prestel 1994, S. 58–67.

<sup>25</sup> Der Fall der Berliner Mauer habe sogar die äußere Form des Museums beeinflusst, so Libeskind, der in einer publizierten Diskussion mit Jacques Derrida befand, dass die ursprünglich schräg konzipierten Außenwände nun geradegerückt werden müssten; vgl. Libeskind, *Radix-Matrix*, S. 118; ders., „Between the Lines“, in: Kristin Feireiss (Hg.), *Daniel Libeskind, Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*, Berlin: Ernst & Sohn 1992, S. 58–67, hier S. 59. Andernorts wird diese Änderung hingegen mit finanziellen Beschränkungen in Zusammenhang gebracht; vgl. Young, „Daniel Libeskind’s Jewish Museum“, S. 15; Dorner, *Daniel Libeskind*, S. 62.

denden Publikum besucht werden, das in der Vergangenheit über die Jahre hinweg Veränderungen ausgesetzt war und auch in der Zukunft sich verändern wird.

### 6.2.3 Erfahrung

Die Erfahrung des Ortes ist von den Umständen der Zeit und der Sozialisierung der Besucher abhängig. Mag es auch den Anschein haben, dass sich die Gebäude (abgesehen von Abnutzung und Verwitterung) im Laufe der Zeit kaum verändern, so ist es doch evident, dass das Neuartige mit den Jahren gewohnter wird und dass die sich wandelnde Umgebung in dem bereits Bestehenden reflektiert wird. Inhaltliche Veränderungen über einen gewissen Zeitraum werden in wechselnden Ausstellungen, Neuinstallation der permanenten Ausstellung, der alljährlich neu gestalteten Konzertsaison oder wechselnden Orchestern mit unterschiedlichen Konzertprogrammen erkennbar. Sowohl die allgemeine Wahrnehmung und öffentliche Bedeutungszuschreibung des Ortes als auch die individuelle Erfahrung mit dem Gebäude verändern sich über die Jahre hinweg. Denn je nach persönlicher Biographie, je nach Wissensstand, je nachdem, was über den Ort bekannt ist, wie vertraut man mit ihm ist, welche Beziehung zum Inhalt existiert, kann sich in der Begegnung mit dem Gebäude ein Erinnerungsort manifestieren – ein Erinnerungsort der persönlichen Geschichte, der jüdischen und deutschen Geschichte, ein Erinnerungsort der Musik.

## 6.3 Konzepte und Kontexte

Die Orte erhalten ihre Bedeutungszuschreibung zum einen im individuellen Umgang mit ihnen und zum anderen vor allem durch ihren kollektiven und dabei gesellschaftlich vorgegebenen Gebrauch. Bedeutungen werden aber auch durch die Erläuterungen der Architekten generiert, die in beiden hier verhandelten Fällen hilfreich für ein erstes Verständnis der neuartigen Konzeptionen sind und von denen einige Schlagworte nachhaltig mit den Gebäuden assoziiert werden. Wie oben bereits erwähnt, gehen Libeskind und Scharoun bei der Umsetzung der Bauaufgabe über die funktionale Notwendigkeit hinaus. Scharoun orientiert sich beim Entwurf für die Philharmonie zunächst an der Umsetzung einer gesellschaftlichen Idee über die Aufführung und Perzeption von Musik und erst dann an den akustischen Bedingungen. Libeskind ist freilich an logistische Vorgaben und örtliche Gegebenheiten samt Altbau gebunden, folgt aber bei der Verwirklichung vor allem einer philosophischen Idee im Museum und lässt sich von musikalischen, literarischen und historischen Quellen bei der Ausarbeitung leiten.

### 6.3.1 Libeskind's Bezug zur Musik

Ein Teil von Libeskind's Wettbewerbsentwurf bestand aus einer Projektbeschreibung, die er, wie er selbst berichtet, auf Notenpapier schrieb.<sup>26</sup> Bei der Präsentation vor dem Preisgericht habe die Frage nach dem Grund dafür zu einem Gespräch über Richard Wagner und Ludwig van Beethoven geführt, wodurch das Vorhaben vor der „vollkommenen Deformation“<sup>27</sup> gerettet worden sei. Hier drückt sich weit mehr als ein bloßer Trick aus, denn es offenbart sich erstens ein Anspruch an Architektur als autonome Kunst, zweitens eine Verwandtschaft zur Musik hinsichtlich Notation und Aufführung und drittens Libeskind's eigene Überlegung zur Beziehung zwischen den beiden Künsten. Indem er seine Erläuterungen auf Notenpapier festhält, formuliert Libeskind seinen Entwurf nicht nur auf einer technisch-funktionalen Ebene, sondern verknüpft ihn mit einem künstlerischen Anspruch, den auch ein Komponist beim Komponieren seiner Musik erheben würde. Während kaum eine Jury (aus musikalischen Laien) in einer Partitur Änderungen vorschlagen würde, so mag sich Libeskind die gleiche Autonomie für sein Kunstwerk durch die Einbettung seiner Idee in den musikalischen Rahmen des Notenpapiers versucht haben zu sichern. Damit ist der zweite Aspekt bereits angedeutet: In gleichem Maße wie (aus der Perspektive einer traditionellen Kunstästhetik heraus) die Partitur als Urtext das Werk beinhaltet und eine Aufführung an ihrer Treue zum Notenmaterial beurteilt wird, so sind die Erläuterungen zu verstehen, die quasi werkgetreu im Bauwerk umgesetzt werden sollen – die Projektbeschreibung verhält sich zum Gebäude wie die Partitur zur Aufführung. Auf den dritten Punkt geht Libeskind selbst ein, indem er bemerkt, dass „man in der Musik und in der Architektur nicht allein ist“, sondern Vorbilder habe: „Es sind vielleicht Leute, die niemand mehr kennt oder die schon lange tot sind oder ermordet wurden, deren Spuren aber noch vorhanden sind ... um diese Schatten zu bannen, macht man Musik oder Architektur.“<sup>28</sup> Während hier ein Bild der Notwendigkeit und Traditionsverbundenheit des Künstlers durchschimmert, der das Erbe seiner Vorfahren weiterträgt, mag die Verbindung der beiden Künste auch in Libeskind's eigener Biographie zu suchen sein, die zunächst eine Karriere als professioneller Akkordeonist vorsah, bevor er sich der Architektur zuwandte.<sup>29</sup> In Bezug auf seine Zeichnungen, die er unter dem Titel *Chamberworks* (was man

---

<sup>26</sup> Vgl. Daniel Libeskind, „Chamberworks“, in: Roland Ritter und Michael Haberbz (Hg.), *Music Architecture* (= *Dokumente zur Architektur* 8), Graz: Haus der Architektur 1997, S. 28–41, hier S. 37. <sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd., S. 39; im englischen Text, S. 38, heißt es: „but they are still part of the traces ... one has to attract them.“

<sup>29</sup> Ebd., S. 28.

mit Kammermusik übersetzen würde) versammelt hat, stellt Libeskind fest, dass jene Verbindung zwischen Musik und Architektur „sehr tief und vielschichtig“,<sup>30</sup> „mehrdimensional, dabei aber äußerst figurativ [und] eindeutig eine räumliche“<sup>31</sup> sei. Die Gestalt der Musik wirke auf die Architektur „gespenstisch oder geisterhaft“, aber Architektur sei „nicht frei von Musik, so rein sie auch dastehen möchte, so gern sie sich auch auf berechenbare Proportionen reduziert sähe.“<sup>32</sup> Die Beziehung der beiden Künste auf räumlicher Ebene ist bei der Planung von Konzertgebäuden wohl am engsten – Libeskind betrat diesen Weg beim Entwurf der Musikhalle Musicon in Bremen,<sup>33</sup> die allerdings trotz Wettbewerbsgewinn nie gebaut wurde. Im metaphorischen und mehrschichtigen Sinne ist diese Beziehung im Entwurf für das Jüdische Museum realisiert.

### 6.3.2 Inspirationsquellen für das Jüdische Museum

In einem Aufsatz bzw. Vortrag mit dem Titel „Between the Lines“, der nicht zufällig auf die Erläuterungen zwischen den Notenlinien Bezug nimmt, sondern darauf auch inhaltlich zurückzuführen ist, der darüber hinaus in unterschiedlichen, aber sehr ähnlichen Fassungen veröffentlicht wurde, geht Libeskind auf drei (bzw. vier) Dimensionen ein, die im Entwurf für das Jüdische Museum verarbeitet wurden.<sup>34</sup> Sie dienen als Inspirationsquelle, als künstlerische Vorlage sowie als Mittel der Bedeutungszuschreibung. Neben Walter Benjamins *Einbahnstraße* („Benjamin's urban apocalypse along the One Way Street“<sup>35</sup>), auf die

---

30 Ebd.

31 Ebd., S. 33.

32 Ebd.

33 Vgl. ebd., S. 39. Hans Scharoun wurde übrigens in Bremen geboren und verbrachte seine Kindheit und Jugend dort.

34 Hier wird in erster Linie auf folgende englische Version zurückgegriffen: Daniel Libeskind, „Between the Lines“, in: *Research in Phenomenology* 22 (1992), S. 82–87; ins Deutsche übersetzt erschien der Text z. B. in: Libeskind, *Radix-Matrix*, S. 100–102; und in: ders., *Kein Ort an seiner Stelle. Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin*, hg. von Angelika Stepken, Dresden und Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 76–88; ähnliche Versionen, die vier Dimensionen besprechen, sind als Vortrag an der Universität Hannover 1989 abgedruckt in: Feireiss (Hg.), *Daniel Libeskind*, S. 58–67, und als Teil eines Aufsatzes integriert in: Stanley Allen, „Libeskind's Practice of Laughter. Introduction to Daniel Libeskind, Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum“, in: *Assemblage* 12 (1990), S. 18–57, hier ist der Text von Libeskind auf Notenpapier abgebildet, vgl. S. 48–50.

35 Libeskind, „Between the Lines“, in: Feireiss (Hg.), *Daniel Libeskind*, S. 65. Libeskind geht es dabei um das dystopische Szenarium, das in Benjamins Text evoziert wird, vgl. Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1955 [erstmalig erschienen in Berlin: Rowohlt 1928]. Da

als vierte Dimension nicht in allen Versionen des Textes hingewiesen wird, führt Libeskind eine architektonische, eine textuelle und eine musikalische Dimension an. Diesen letztgenannten drei Dimensionen gemeinsam sind die für das Museum konstitutiven Aspekte des Vergangenen und des Fehlens.

Zur Ausarbeitung der architektonischen Dimension beschäftigte sich Libeskind mit alten Stadtplänen, die er in Zusammenhang mit einem anderen Projekt als „Gedächtnisbücher der Welt“ bezeichnet, die „Orte der Erinnerung“ und „magische Namen“ enthalten.<sup>36</sup> Im Vorfeld des Entwurfs für das Museum machte Libeskind die Wohnadressen jüdischer und nicht-jüdischer Persönlichkeiten ausfindig, die früher einmal in Berlin gelebt hatten.<sup>37</sup> Diese Punkte verband er zu einer Matrix, in der schließlich auch der Standort des Jüdischen Museums verankert wurde. Aus dieser Matrix ergab sich der Grundriss des Museums, dessen in unterschiedlichen Winkeln abbiegende Linie von dem Architekten mit einem gebrochenen Davidstern verglichen wurde: „the invisible and irrationally connected star which shrines with the absent light of individual address“.<sup>38</sup> Die Adressen von Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Rahel Varnhagen, E. T. A. Hoffmann, Ludwig Mies van der Rohe, Paul Celan, Arnold Schönberg und Walter Benjamin sind dabei nicht nur als ehemalige Wohnstätten zu verstehen, sondern im Sinne des englischen Wortes address als Stellungnahme, Erklärung oder Botschaft – als Aussagen ihres künstlerischen Schaffens und gesellschaftlichen Engagements, womit sie zum kulturellen Leben Berlins beigetragen hatten.

Die textuelle Dimension besteht in einem zweibändigen Verzeichnis der deportierten und der vermissten Berliner Juden.<sup>39</sup> Diese alphabetische Auflistung von Menschen, die von den Nationalsozialisten ermordet oder vertrieben wurden, zeigt das Ausmaß der Vernichtung und gibt eine Idee von der Leere, die dadurch entstand. Diese Leere ist sinnbildlich durch die Leerräume im Museumsbau dargestellt. In den Quellen zu Libeskinds Vorhaben wird erwähnt, dass eine Projektion dieses Verzeichnisses auf die Wände eines Leerraums geplant war,<sup>40</sup> andernorts, dass die Namen in die Mauern eingraviert werden sollten.<sup>41</sup>

---

Libeskind in seinen späteren Aufsätzen lediglich von drei Dimensionen schreibt und sich nicht mehr auf Benjamins Text bezieht, wird im Folgenden nicht näher darauf eingegangen.

**36** Libeskind, „City Edge“, 1987 (Bebauung des Gleisdreiecks in Berlin), in: ders., *Kein Ort an seiner Stelle*, S. 71–75, hier S. 71, bzw. in: ders., *Radix-Matrix*, S. 48–55, hier S. 48.

**37** Vgl. Libeskind, „Between the Lines“, in: *Research*, S. 83, und in: ders., *Radix-Matrix*, S. 100.

**38** Libeskind, „Between the Lines“, in: Feireiss (Hg.), *Daniel Libeskind*, S. 65.

**39** Vgl. Libeskind, „Between the Lines“, in: *Research*, S. 84.

**40** Vgl. Alois Martin Müller, „Die Museen des Daniel Libeskind“, in: Libeskind, *Radix-Matrix*, S. 6–10, hier S. 8; und Kurt Winkler, „Ceci n'est pas un musée – Daniel Libeskinds Berliner Museumsprojekt“, in: ebd., S. 122–127, hier S. 124.

### 6.3.3 Arnold Schönbergs *Moses und Aron* als musikalische Dimension

Auch mit der musikalischen Dimension, die aus Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron* besteht, wird auf die Abwesenheit und das Fehlen Bezug genommen.<sup>42</sup> Zum einen ist die Biographie Schönbergs paradigmatisch für so viele jüdische Künstler, die verfemt und verfolgt wurden, bevor sie ins Exil flohen, wie Schönberg in die USA, wo er seine Oper, die er in Berlin begonnen hatte zu komponieren, nie fertigstellen sollte.<sup>43</sup> Zum anderen ist es genau dieser fehlende dritte Akt, die Abwesenheit der kompositorischen Ausarbeitung des Librettos, die im Museum als musikalische Dimension verarbeitet wird, und zwar wiederum in den Leeräumen. Libeskind zitiert Moses' letzte Worte am Ende des zweiten Aktes („Unvorstellbarer Gott! Unausprechlicher, vieldeutiger Gedanke! [...]“<sup>44</sup>) und behauptet, dass dieser hier singen und erst den letzten Satz („O Wort, du Wort, das mir fehlt!“<sup>45</sup>) wieder sprechen würde: „At the end of the opera you can understand the word because there is no music: the word, so to speak, has been isolated and given completely nonmusical expression. That is the end of the opera as Schönberg composed it.“<sup>46</sup> Dies ist allerdings in Schönbergs Partitur, die in *Moses* ausschließlich eine Sprecherrolle mit ungefähren Tonhöhen – als Gegenpart zu Arons Gesangsrolle – vorsieht, so nicht festzustellen. Moses' Sprechgesang ist über die ganze Oper hinweg zwischen Sprechen und Singen in einem Deklamieren angesiedelt und dabei nicht weniger musikalisch-expressiv als die Stimme von Aron. Bezöge sich Libeskind in diesem Zitat auf den dritten Akt, der nur als Text ohne Musik existiert, wäre seine Aussage plausibler. Zuzustimmen ist Libeskind wiederum in seiner These, dass an diesem Punkt der Handlung am Ende des zweiten Aktes die Form der Oper in ein unüberwindbares Stocken geraten sei: „the whole musical structure had ground to a halt, erasing the possibility of continuing in the operatic mode“.<sup>47</sup> Denn: „Moses is unable to convey the rev-

41 Vgl. Kurt W. Forster, „Monstrum mirabile et audax“, in: Feireiss (Hg.), *Daniel Libeskind*, S. 19–25, hier S. 20.

42 Vgl. Libeskind, „Between the Lines“, in: *Research*, S. 83 f.

43 Zur Entstehungsgeschichte der Oper und Biographie Schönbergs in dieser Hinsicht vgl. Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abteilung III: Bühnenwerke, Reihe B, Bd. 8, Teil 2: *Moses und Aron*, hg. von Christian Martin Schmidt, Mainz und Wien: Schott und Universal Edition 1998, S. 1–32.

44 Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abteilung III: Bühnenwerke, Reihe A, Bd. 8, Teil 2: *Moses und Aron*, Partitur, hg. von Christian Martin Schmidt, Mainz und Wien: Schott und Universal Edition 1978, S. 499–502 bzw. Takte 1112–1114.

45 Ebd., Takte 1134–1136.

46 Libeskind, „Between the Lines“, in: *Research*, S. 84.

47 Ebd., S. 83

elation of God through any image, including the musical image of Schönberg's case."<sup>48</sup> Die Thematik des biblischen Stoffes, d. h. die Unmöglichkeit der Darstellung des Gottesgedankens, in der Oper als darstellende Kunst zu verarbeiten, erscheint am Ende des zweiten Aktes ebenso unmöglich geworden zu sein. Es ist nicht unerheblich, in Erinnerung zu rufen, dass Schönberg die Umsetzung des Stoffes ursprünglich als Kantate geplant hatte, dann als Oratorium zu komponieren begann, bevor er sich schließlich für die visuell-inszenatorische Gattung der Oper entschied.<sup>49</sup> Hermann Danuser bemerkt dazu, dass das Bildverbot als Dreh- und Angelpunkt der Handlung die Oper als Gattung an ihre Genre Grenzen bringe: „Wo das Bilderlose selbst sich kundtun, das Unvorstellbare Bühnengegenwart erlangen soll [...], neigt die Poetik des Werks zu einer Negation der Operngattung“, und wo hingegen eine „Preisgabe des Bildverbots“ herrscht, sei sie opernhafte.<sup>50</sup> Danuser paraphrasierend bemerkt Marc Kerling:

Während daher, wo das Unvorstellbare in der Komposition Gegenwart erlangen soll, der innere Duktus der Oper zur Negation der Operngattung neigt, ist das Werk umgekehrt gerade dort, wo das Bildverbot preisgegeben wird, im Gipfelpunkt des Abfalls vom reinen Gedanken und der entfesselten Präsenz des Götzenbildes, am meisten Oper.<sup>51</sup>

In dieser Hinsicht korreliert das Problem der Darstellung des Gedankens an den unvorstellbaren Gott mit Schönbergs kompositorischem Problem der Darstellung des musikalischen Gedankens, der „die Sphäre des reinen Gedankens aber in dem Moment verläßt, da er in Klang erscheint“ und sich somit jeder „Versuch seiner Verlautbarung paradoxerweise immer in der Negation des Stoffes [vollzieht], in dessen Materialität er sich manifestiert“.<sup>52</sup> „Der musikalische Gedanke,“ so Rudolf Stephan, „ist das, was dargestellt werden soll, die Darstellung des Gedankens

---

48 Ebd., S. 84.

49 Zur Werkgenese vgl. Schönberg, *Moses und Aron* (Reihe B), S. 1: Die Beschäftigung mit dem Stoff erfolgte zirka 1923, und 1926 plante Schönberg zunächst, ihn zu einer Kantate zu verarbeiten. 1928 begann er mit dem Verfassen eines Textes für das nun geplante Oratorium und zwei Jahre später mit der Komposition. Der im Juli 1930 gefasste Gedanke, die Komposition letztlich als Bühnenwerk zu konzipieren, steht möglicherweise in Zusammenhang mit einem Brief von Bote und Bock im Juni 1930, aus dem hervorgeht, dass der Verlag keine Oratorien verlege, sondern an Opern und Orchesterwerken interessiert sei; vgl. ebd., S. 7.

50 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7), Laaber: Laaber 1984, S. 236, Kapitel „Bekenntnisoper“.

51 Marc Kerling, „Werkbesprechung *Moses und Aron*“, in: Gerold W. Gruber (Hg.), *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, Bd. II, Laaber: Laaber 2002, S. 191–231, hier S. 203.

52 Ebd., S. 211.

ist jedoch der Gedanke selbst. Der Gedanke existiert also nur in der Darstellung“.<sup>53</sup>

Genau darin, in der Darstellung des Nicht-Darstellbaren, liegt die inhaltliche Verbindung der Oper zum Museum. Aron, der als singendes Sprachrohr Moses zur Seite gestellt ist, scheitert am Bildverbot, denn er kann dem Volk nicht ohne Bilder den Gedanken Gottes vermitteln. Moses gelingt es von vornherein nicht, sich dem Volk mitzuteilen, und schließlich erkennt er, dass er es nicht vermag, die Unvorstellbarkeit Gottes in Worte zu fassen. Schönberg sah sich an diesem Handlungspunkt außerstande, den dritten Akt musikalisch fortzusetzen und das Werk damit zu beenden. Libeskind war damit konfrontiert, etwas darzustellen, das zum einen unvorstellbar und nicht darstellbar ist, nämlich den Holocaust, und zum anderen abbricht und nicht mehr so weitergeführt werden kann, wie es zuvor existierte, nämlich die jüdische Kultur in Berlin.

### 6.3.4 Das Nicht-Darstellbare und das Nicht-Endende

Im Museum wird die Nicht-Darstellbarkeit des Holocaust und seine Auslöschung jüdischen Lebens durch die Leerräume dargestellt. Diese Leerräume sind vom architektonischen Entwurf ausgehend Teil einer kontinuierlichen, aber unsichtbaren geraden Linie, die sich nur an jenen Stellen materialisiert, an denen sie den unregelmäßig abknickenden Museumsbau durchtrennt (s. o., Abb. 23 und 25). Das Abbrechen von Kontinuität wird mit dieser Zick-Zack-Linie versinnbildlicht, erstens durch die sie unterbrechenden Leerräume, zweitens durch ihren unregelmäßigen Richtungswechsel und drittens durch den Eindruck, dass sie ins Unendliche zu streben verlangt, aber unvermittelt endet. Die beiden Linien konstruieren den Grundriss des Museums und sind als „two lines of thought“ zu verstehen, als Repräsentanz einer „contemporary dichotomy“: „one is a straight line, but broken into fragments; the other is tortuous and complex, but continuing indefinitely“.<sup>54</sup> Sie bilden „the rift between faith and action“<sup>55</sup> und versinnbildlichen somit in gewisser Weise den Dialog und Konflikt zwischen Moses' Sprecherrolle und Arons Gesangsrolle.<sup>56</sup> Am Ende des zweiten Aktes kommt Schön-

53 Rudolf Stephan, „Der musikalische Gedanke bei Schönberg“, 1979/1982, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz et al.: Schott 1985, S. 129–137, hier S. 131.

54 Libeskind, „Between the Lines“, in: *Research*, S. 86.

55 Ebd.

56 Vgl. Thomas Willemeit, „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“. Musik und Architektur bei Daniel Libeskind“, in: *archithese* 5 (1998), S. 18–24, hier S. 20; der Autor liefert darüber hinaus die in-

bergs Oper zu einem Halt, ohne beendet zu sein, wodurch dem in der Handlung thematisierten Konflikt ein Ende verwehrt wird – die Zick-Zack-Linie stoppt, ohne am Ende angekommen zu sein, und die dialektische Beziehung zur geraden Linie erstreckt sich unsichtbar weiter ins Nicht-Endende. Auch die Geschichte des Holocaust werde nie enden, so Libeskind: „It is not a story you can put to rest once and for all [...]. It is a story that forever, eternally will create tension.“<sup>57</sup> Die Verhinderung des Abschließens wird von Libeskind in einem Interview und in einem Aufsatz mit einem Verweis auf den Inbegriff von Erinnerungsorten illustriert:<sup>58</sup> Auf einem Jüdischen Friedhof in Berlin (vermutlich jenem in Weißensee), so berichtet Libeskind, gebe es Grabsteine, die leer geblieben sind, weil es niemanden mehr zu begraben gab – sie waren zu Lebzeiten als letzte Ruhestätte angelegt worden, die den Besitzern aber verwehrt wurde, weil sie im Holocaust anderswo ermordet oder im Exil begraben wurden. Unvollendet und unabgeschlossen, sozusagen unbeendet zu Ende gegangen, haben die Biographien diese Leere auf den Grabsteinen hinterlassen.

Im Kontext der Oper, auf die sich Libeskind explizit wegen des fehlenden dritten Aktes bezieht, stellt sich die Frage, inwiefern das Werk in seinem unvollendeten Zustand vollendet wurde oder nie enden wird. Argumente beider Positionen sind plausibel – und beide Interpretationen sind in der Architektur des Museums wiederzufinden. Kerlings Lesart läuft in Rückgriff auf Danusers Begriff der Bekenntnisoper darauf hinaus, dass das Werk nur ohne den dritten Akt vollendet sei, dass dies der einzig mögliche Ausweg aus der Krise gewesen sei.<sup>59</sup> Indem Libeskind nun genau diese Undarstellbarkeit des dritten Aktes in seinem Museum zu einer Form verhalf, stehe der Bau im Widerspruch zur Oper, die einer Vollendung nicht bedürfe – der Architekt habe damit das Bildverbot missachtet.<sup>60</sup> Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass die Leerräume, in denen das Nicht-Darstellbare dargestellt wird, nur aufgrund des Gebäudes, das sie umgibt, exis-

---

teressante These, dass im Museum die drei Akte wiederzufinden seien; vgl. ebd., S. 23: „So entsteht aus Altbau (Ganzheit – Vergangenheit), Erweiterung (Auseinanderfallen der Einheit – Gegenwart) und herausgelösten voids (Präsenz der Leere und Erinnerung – nicht abbildbare Zukunft) schließlich ein Gesamtzusammenhang, der nicht nur auf den stadthistorischen Prozess Berlins verweist, sondern auch und vor allem an den dreiaktigen Ablauf der Oper *Moses und Aron* erinnert.“

<sup>57</sup> Libeskind am Ende des Dokumentarfilms *Le musée Juif de Berlin. Entre les lignes* (2003, Regie: Stan Neumann, Richard Copans) aus der Arte-Serie *Architectures*, Staffel 3, Folge 20.

<sup>58</sup> Vgl. Libeskind am Anfang dieses Dokumentarfilms und in seinem Aufsatz „Daniel Libeskind, Daniel Libeskind, Daniel Libeskind“, 1991, in: ders., *Kein Ort an seiner Stelle*, S. 17–19, hier S. 18 f.

<sup>59</sup> Vgl. Kerling, „Werkbesprechung *Moses und Aron*“, S. 229.

<sup>60</sup> Vgl. Marc Kerling, „O Wort, du Wort, das mir fehlt“. *Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper „Moses und Aron“*, Mainz: Grünewald 2004, S. 272.

tieren, und dass die gerade Linie als solche, auf der sich die Leerräume befinden, nicht sichtbar ist. Geht man hingegen von der Interpretation aus, dass die Oper mit dem zweiten Akt zwar aufhört, aber nie beendet werden kann, also unvollendet bleibt, ebenso wie die Geschichte des Holocaust, der das Leben vieler Menschen mit einem grausamen Tod beendete, aber kein Ende haben wird, so ergibt sich zunächst eine paradoxe Situation, jedoch kein Widerspruch zwischen Museum und Oper. Vielmehr kristallisieren sich komplizierte und vielschichtige intermediale Verknüpfungen zwischen Architektur und Musik heraus.

### 6.3.5 Musik, Biographie und Gemeinschaft

Libeskind hätte wohl kaum auf ein anderes unvollendetes Werk gleichen Ranges zurückgreifen können, was am Inhalt der Oper und an der Biographie des Komponisten liegt. Dass sich der Inhalt der Oper um das Bildverbot im jüdischen Glauben dreht, dass es sich bei seinem Schöpfer um einen jüdischen Komponisten handelt, der sein künstlerisches Schaffen einer österreichisch-deutschen Kunsttradition verpflichtet sah, welches aber dann im ‚Dritten Reich‘ als ‚undeutsch‘ galt und verfemt wurde, dass dieser Künstler gezwungen wurde, seine Arbeitsstätte und seinen Lebensmittelpunkt Berlin zu verlassen, und dass er sich auf dem Weg ins Exil wieder zum jüdischen Glauben bekannte, dass er in einer zutiefst analytischen, konstruierten (gebauten<sup>61</sup>) Methode der Zwölftontechnik komponierte – darin liegen die Verbindungslinien zwischen der Musik und der Architektur, zwischen Schönbergs Oper und Libeskind's Museum, zwischen der „inaudible music“<sup>62</sup> und dem „emblem where the not visible has made itself apparent as a void, an invisible“,<sup>63</sup> und „where the unnamed remains in the name that keeps still“.<sup>64</sup>

Das Jüdische Museum Berlin kann also als Erinnerungsort auch für Schönbergs Oper verstanden werden, aber nur von jenen, die um Libeskind's Vorüberlegung wissen, was keineswegs notwendig ist, um es generell als Erinnerungsort wahrzunehmen. Denn für Libeskind sollte es ein Museum nicht nur für „citizens of the present“ sein, sondern ebenso auf metaphysischer Ebene für „citizens of

---

61 Vgl. Manfred Sack, „Über die geheimnisvolle Verwandtschaft von Musik und Architektur“, in: Roland Ritter und Michael Haberz (Hg.), *Music Architecture* (= *Dokumente zur Architektur* 8), Graz: Haus der Architektur 1997, S. 12–27, der bemerkt, dass serielle Musik „eine im extremsten Sinne gebaute, eine konstruierte Musik“ sei; ebd., S. 19.

62 Libeskind, „Between the Lines“, in: *Research*, S. 86.

63 Ebd., S. 85.

64 Libeskind, „Between the Lines“, in: *Assemblage*, S. 48.

the past and of the future“ mit dem Ziel „to confirm their common heritage“. <sup>65</sup> Es sollte außerdem als Inspirationsquelle für Poesie, Musik und Theater dienen, „[it] should give home to the ordered-disordered, the welcome-unwelcome, the chosen-not chosen, the vocal which is silent“ und damit zu einer „spiritual site“ werden. <sup>66</sup> Wie diesem Erinnerungsort begegnet und mit welchen Inhalten er gefüllt wird, ist durch die Thematik sicherlich vorgegeben, lässt aber eine Offenheit in der Bedeutungszuschreibung zu und rückt die Wichtigkeit der ästhetischen Erfahrung ins Zentrum. Libeskind's Herangehensweise an Architektur

betrachtet Geschichte und Tradition als einen Körper, dessen Erinnerungen und Träume sich nicht einfach rekonstruieren lassen. Ein solcher Ansatz versucht nicht, das Sichtbare auf einen Gedanken und Architektur auf eine bloße Konstruktion zu reduzieren. Eine derartige Orientierung erkennt in ihren Methoden die Intensität der Erfahrung [...] an und bezeugt sie in ihren Intentionen; durch ihre aufgeschobenen Erwartungen stellt sie ihre eigenen Voraussetzungen ständig in Frage. <sup>67</sup>

In einem Interview bemerkt Libeskind: „Es gibt einen tieferen Aspekt von Architektur als einer Erfahrung von Raum und Zeit, der ihr gleichsam unterlegt ist und über all das, was gesagt werden kann, über Worte und Sprache hinausgeht.“ <sup>68</sup> In diesem Zusammenhang kommt er darauf zu sprechen, dass die Form des Museums von seiner Skulptur *Line of Fire* abgeleitet ist, die 1988 im Centre d'art contemporain in Genf ausgestellt war. Diese Skulptur nimmt wiederum auf die Zerstörung eines anderen Projekts durch einen Brandunfall Bezug, nämlich die *Drei Lektionen in Architektur* für die Biennale 1985, bei dem Aspekte von Partizipation, Erfahrung, Geschichte und Erinnerung verhandelt wurden. <sup>69</sup> Somit stellt das Museum auch einen Erinnerungsort für Libeskind's eigenes Schaffen dar. Im gleichen Atemzug will der Architekt das Museum in einer Topographie anderer Berliner Bauwerke verankert wissen und betont die Beziehung zu Erich Mendel-

---

<sup>65</sup> Libeskind, „Between the Lines“, in: *Research*, S. 84.

<sup>66</sup> Ebd., S. 85. Als Inspirationsquelle für neue Musik diente das Museum dem Komponisten Claus-Steffen Mahnkopf, der es 2000 in seinem leeren Zustand besuchte und Aufnahmen aus dem Holocaust-Turm sowie aus dem letzten Leerraum, den Menashe Kadishman gestaltete, in sein Werk *void – mal d'archive* (2003) integrierte, und weitere Kompositionen dem Architekten widmete; vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, „Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik“, in: ders., *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim/Ts.: Wolke 2007, S. 243–258.

<sup>67</sup> Daniel Libeskind, „Symbol und Interpretation“, 1980, in: ders., *Kein Ort an seiner Stelle*, S. 216–224, hier S. 223.

<sup>68</sup> Libeskind im Interview mit Dorner, *Daniel Libeskind*, S. 14.

<sup>69</sup> Vgl. zu den beiden Projekten Libeskind, *Radix-Matrix*, S. 36–43, oder ders., *Kein Ort*, S. 161 und S. 190–197.

sohns Gewerkschaftsgebäude, zu Ludwig Mies van der Rohe's Neuen Nationalgalerie und zu Hans Scharouns Philharmonie.<sup>70</sup> Damit wird der Erinnerungsort in den Kontext einer Berliner Architektur- und Stadtgeschichte gestellt.

### 6.3.6 Libeskind – Schönberg – Scharoun

Über die Verbindung des Museums zu Schönbergs Musik, die in Adornos Worten „als organischer Strukturzusammenhang von Tönen spontan wahrgenommen werden will“, <sup>71</sup> gelangt man zu Scharouns „expressiv-organische[m] Stil [und dem] Verzicht auf repräsentative Gesten“. <sup>72</sup> Darin hallt Adolf Loos' Forderung nach einem Verzicht auf das Ornamentale wider, <sup>73</sup> dessen Architekturtheorie wiederum eine Nähe zu Schönbergs Musiktheorie aufweist. Bei Loos und bei Schönberg, so Adorno, werde das Innere nach außen gestülpt. <sup>74</sup> Von innen nach außen entwickelt sich das organische Bauen bei Scharoun, der Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre den gleichen Wohnort hatte wie Schönberg vor seiner Flucht ins Exil. Im Gegensatz zu diesem konnte Scharoun aber in Berlin bleiben, wo er sich in ein inneres Exil zurückzog. <sup>75</sup>

Während sich Libeskind von Schönbergs Oper, die als „eine im extremsten Sinne gebaute, eine konstruierte Musik“ aufgefasst werden mag, inspirieren ließ, entstand aus Scharouns Umsetzung der Bauaufgabe ein Gebäude, das mit einer

---

<sup>70</sup> Vgl. Libeskind im Interview mit Dorner, *Daniel Libeskind*, S. 14.

<sup>71</sup> Theodor W. Adorno, „Zum Verständnis Schönbergs“, in: ders., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 18: *Musikalische Schriften V.*, hg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 428–445, hier S. 430.

<sup>72</sup> Beeck, *Daniel Libeskind*, S. 72.

<sup>73</sup> Vgl. Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“ (1908), in: ders., *Trotzdem. 1900–1930*, Wien: Georg Prachner 1982 [Innsbruck: Brenner 1931], S. 78–88. Darin zieht Loos einen durchaus merkwürdig anmutenden, aber höchst interessanten, wenn auch nicht weiter ausgeführten – und hier nur am Rande zu erwähnenden – Vergleich zwischen dem Erschaffer des ersten Ornaments, dem Kreuz, das er als erotischen Akt einer liegenden Frau, die von einem Mann durchdrungen werde, deutet, und Beethoven als dem Schöpfer der neunten Symphonie: Beide hätten den gleichen Drang verspürt; vgl. ebd., S. 79, wobei sich die Qualität der Symphonie gerade dadurch auszeichne, dass sowohl der Komponist als auch die Musik das Ornament vermeide; vgl. ebd. S. 88.

<sup>74</sup> Vgl. Adorno, „Zum Verständnis Schönbergs“, S. 437.

<sup>75</sup> Zur Biographie Scharouns während der NS-Zeit vgl. Kirschenmann und Syring, *Hans Scharoun*, S. 132–165; nach eigenen Aussagen habe Scharoun „[u]nter erschwerten Umständen“ gearbeitet; zitiert nach ebd., S. 132; vgl. Blundell Jones, *Hans Scharoun*, S. 68–93, der dieses Kapitel mit „inner exile“ überschreibt.

Rhapsodie verglichen wird.<sup>76</sup> Mit gleicher Überzeugung wird andernorts wiederum eine „Wesensverwandtschaft“ zwischen Scharoun und Schönberg festgestellt, da Ersterer zwar mit der Tradition herkömmlicher Konzertsäle gebrochen, mit seinem „Aufbruch zu neuen Strukturen“ aber einen Raum geschaffen habe, der trotz „asymmetrische[r] Einwirkungen“ eine „innere Ordnung“ verspüren lasse, und Letzterer auf ähnliche Weise zu verstehen sei, da er „die Freiheit der Atonalität durch das Gesetz der Dodekaphonie zur Allgemeingültigkeit“ geführt habe.<sup>77</sup> Diese gegensätzlichen Interpretationen sind teilweise damit zu erklären, dass die äußere Form der Philharmonie, die damals von der Kritik als „[v]öllig irrational“<sup>78</sup> wahrgenommen wurde, nicht unmittelbar die innere Anordnung des Saals erahnen lässt,<sup>79</sup> und dass die Gestaltung des Foyers (rhapsodisch oder ohne „ein rational faßbares Raumgebilde“<sup>80</sup>) von einem freieren Zusammenspiel der Elemente geprägt ist als die Aufteilung des Konzertraums, der zwar die strikte Ordnung des Schuhkastenmodells verwirft, aber nicht formlos ist, sondern seiner eigenen geordneten Disposition von Bühne und Publikumsreihen folgt. Eine Kritikerin der ersten Stunde bemerkt in dieser Hinsicht, wie sich eine anfängliche Skepsis gegenüber der äußeren Form beim Betreten des Foyers verflüchtigt und im Saal schließlich in eine Würdigung der Außergewöhnlichkeit aufgelöst habe.<sup>81</sup> Ein umgekehrter Wahrnehmungsprozess, der es erlaubte, zuerst den Kern und dann die Hülle des Gebäudes zu erkunden, würde Scharouns Herangehensweise des organischen Bauens von innen nach außen adäquater entgegenkommen.

---

**76** Sack, „Über die geheimnisvolle Verwandtschaft“, S. 19; vgl. auch ebd., S. 15.

**77** Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie*, S. 125. Dort findet sich auch ein nicht ganz nachvollziehbarer Vergleich der Philharmonie mit Schönbergs *Moses und Aron* hinsichtlich des Inhalts: Mit Aron seien die Kritiker personifiziert, die eher ein goldenes Kalb, also die Tagesmoden, würdigten statt wie Moses – und Scharoun – nach bleibenden Umsetzungen von Visionen zu streben, Scharouns Saal sei der Gedanke; vgl. ebd. S. 189; vgl. auch Ulrich Conrads Bemerkung, dass beim Versuch der Beschreibung der Philharmonie die Sprache leer bleibe; zitiert nach Kirschenmann und Syring, *Hans Scharoun*, S. 10.

**78** Hannelore Schubert, „Gebaute Vision“, in: *Deutsche Bauzeitung* 4 (1964), S. 248–256, hier S. 248.

**79** Vgl. Janofske, *Architektur-Räume*, S. 111 f., der ebenso bemerkt, dass ein Rückschluss von der äußeren Form auf die inneren Gegebenheiten nicht möglich sei und dass zudem keine Übereinstimmung der Hochpunkte der Saaldecke mit jenen des Daches bestehe.

**80** Ebd.

**81** Vgl. ebd., S. 248 und S. 254.

### 6.3.7 Musik und Mensch im Mittelpunkt bei Scharoun

Damit ist die (weniger inspiratorische wie bei Libeskind, sondern vielmehr architekturtheoretische) Grundlage für den Entwurf der Philharmonie benannt. Bei der organischen Architektur<sup>82</sup> steht der Mensch im Mittelpunkt, der das Gebäude sozusagen um sich herum baut und sich darin bewegt: „Im Raum der Organik ist das Geheimnis des Wirkens der menschlichen Seele spürbar.“<sup>83</sup> So erklärt Scharoun sein Konzept für die Philharmonie, das er in unterschiedlichen, aber ganz ähnlichen Aufsätzen 1956/1957 festgehalten hat.<sup>84</sup> Neben einer stellenweise assoziativ-figurativen Sprache und Anklängen an anthroposophische Ideen formuliert Scharoun seine Überlegungen weitgehend sachlicher als Libeskind und geht dabei vermehrt auf technische Dinge ein. Im Fall der Philharmonie ist es der musizierende Mensch als Teil des Orchesters, das auf dem Podium im Zentrum des Saals angesiedelt ist (s. Abb. 28), woraus sich die Überlegung der „Musik im Mittelpunkt [als] Leitgedanke“<sup>85</sup> entwickelt. Vorbild dafür sind gerade nicht die hierarchisch gegliederten Konzert-, Opern- oder Theatersäle, d. h. die elitären Institutionen der Kunstästhetik des neunzehnten Jahrhunderts, sondern die am Anfang dieses Kapitels bereits erwähnte Kreisbildung bei spontanen musikalischen Improvisationen: „Es ist aber gewiß kein Zufall“, so Scharoun,

daß Menschen sich heute wie zu allen Zeiten sofort zu einem Kreis zusammenschließen, wenn irgendwo improvisiert Musik erklingt. Dieser ganz natürliche Vorgang, der von der psychologischen wie von der musikalischen Seite her jedem verständlich ist, müßte sich auch in einen Konzertsaal verlegen lassen – das war die entscheidende Überlegung. Musik sollte auch räumlich und optisch im „Mittelpunkt“ stehen. Davon ausgehend ergaben sich alle Folgerungen.<sup>86</sup>

Darin, einen Raum für eine gemeinschaftliche musikalische Erfahrung zu erschaffen, liegt Scharouns konkrete Herangehensweise an das Projekt.

---

**82** Zur Definition und Herkunft des organischen Bauens vgl. ebd., S. 10–16; Janofskes Definition in Bezug auf Scharoun beinhaltet die Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form sowie die Annahme, das Bauwerk diene dem Menschen und entspringe aus dem Geiste der Zeit; vgl. ebd. S. 146.

**83** Hans Scharoun, „Erläuterungen“ in: *Rund um die Philharmonie* 4 (1957), zitiert nach Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie*, S. 76.

**84** Vgl. ebd., S. 76 f.; vgl. Hans Scharoun, „Erläuterungsbericht für den Wettbewerb“, abgedruckt in: Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie*, S. 64–66; vgl. Scharoun, „Musik im Mittelpunkt“, S. 279.

**85** Hans Scharoun, „Eröffnungsrede vom 15.10.1963“, abgedruckt in: *Deutsche Bauzeitung* 4 (1964), S. 235; „Musik im Mittelpunkt“ war als Titel für das Projekt bereits 1957 fixiert, s. o.

**86** Scharoun, „Erläuterungsbericht für den Wettbewerb“, S. 64.



**Abb. 28:** Konzertsaal der Philharmonie Berlin.

Entscheidend dabei ist, dass Scharoun gerade das, was im institutionalisierten Konzertwesen vermieden wird, nämlich der Aspekt des Improvisatorischen, in seinem neuen Modell zu implementieren beabsichtigt – freilich weniger als Anstoß für eine Veränderung des Konzertrepertoires, wenn auch die Möglichkeit der Aufführung von neuer Musik durch ein Lautsprechersystem zur Reproduktion elektronischer Klänge und Emporen für die Verteilung von Musikern im Saal berücksichtigt wurde, sondern vielmehr mit dem Ziel, eine andere Partizipation anzuregen, die eine passive Perzeption vermeiden möchte und stattdessen eine aufmerksamere Teilhabe am Ereignis erlauben will. Die Philharmonie soll damit nicht als Behälter für das Konservieren der im weitesten Sinne klassischen Musik dienen, sondern als einladender Ort und schützende Hülle für ein gemeinschaftliches Erleben von Musik. Dafür verwirft Scharoun die Guckkastenbühne des Theaters, um interessanterweise gerade das Optische eines Konzerts besser zu inszenieren. Nicht nur eine uneingeschränkte Sicht von allen Seiten auf das Orchester mit seinem Dirigenten, sondern auch eine bessere Sichtbarkeit der Zuschauer untereinander ist bei dieser Anordnung gewährleistet, bei der nach wie vor der Großteil des Publikums vor dem Orchester platziert wird, sich aber eben auch die Möglichkeit bietet, den Dirigenten von vorne zu beobachten, die au-

ßerdem die Hierarchie von Parkett, Rang, Balkon und Loge zwar vermeidet, aber dennoch nicht ganz hierarchielos ist:

Der so entstandene Raum gestattet in seiner Differenziertheit eine lebendige strukturelle Aufgliederung der Zuhörer-Masse. Dabei lassen sich das Gefüge des Orchesters und das Wirken des Dirigenten in ihrer Wesenheit und in ihrer Aktion von mannigfaltigen Aspekten aus beobachten – an die Stelle des nur Bühnenmäßig-Bildhaften tritt das Verbindliche des umfassenden Zusammenhanges.<sup>87</sup>

So geht Scharoun immer wieder darauf ein, welchen Stellenwert er dem Zuschauer und dessen Erleben von Musik in der Gemeinschaft beimisst, und betont, inwiefern der Saal „trotz einer gewissen Monumentalität Intimität [entstehen lässt, welche] die eigene, individuelle, mitschöpferische Aktivität am Musikgeschehen und am gesellschaftlichen Erlebnis in Gang zu setzen [vermag]“.<sup>88</sup> Ob durch diese Disposition tatsächlich eine aktivere Partizipation des Zuschauers in der Philharmonie ermöglicht wird (ob Karajans Vermutung einer „restlose[n] Konzentration auf das Musikgeschehen“<sup>89</sup> bestätigt wird oder ob die visuelle Komponente nicht sogar von einem hörenden Erleben der Musik ablenken könnte), ist zwar ohne empirische Untersuchungen kaum zu eruieren, steht aber hier nicht zur Diskussion. Relevant ist vielmehr, dass Scharoun diese Überlegungen bei seinem Entwurf eines Konzertsaals berücksichtigt, ihnen sogar Priorität vor den akustischen Bedingungen gewährt hat, wie es auch Lothar Cremer berichtet, der als Akustiker bereits zu Beginn des Projekts hinzugezogen wurde.<sup>90</sup>

### 6.3.8 Akustik und Optik im Einklang mit Funktion und Gestaltung

Mögen die gesellschaftsbildenden Überlegungen auch im Vordergrund gestanden haben, so sind doch die akustischen Maßnahmen für das Gelingen des Projekts zentral gewesen. Sie werden bereits im Erläuterungsbericht ausführlich besprochen und nach der Eröffnung von Lothar Cremer nochmals detailliert zusammengefasst.<sup>91</sup> In diesen Beschreibungen wird deutlich, inwiefern bei der Umsetzung der Idee „Musik im Mittelpunkt“ die optischen und räumlichen Anordnungen von den Bedingungen der Akustik herrühren. Die aufsteigenden, in Blöcke abgestuften Sitzreihen, die zeltartige Wölbung der Decke mit den herab-

<sup>87</sup> Scharoun, „Musik im Mittelpunkt“, S. 279.

<sup>88</sup> Scharoun, „Erläuterungen“, in: *Rund um die Philharmonie*, S. 77.

<sup>89</sup> Vgl. Herbert von Karajan, „Brief an das Preisgericht“, in: *Bauwelt* 4 (1957), S. 80.

<sup>90</sup> Vgl. Cremer, „Die akustischen Gegebenheiten“, S. 850.

<sup>91</sup> Vgl. Scharoun, „Erläuterungsbericht für den Wettbewerb“, S. 64–66; s. auch oben.

hängenden Reflektoren und weitere Details, wie die Ausrichtung der Bestuhlung oder die Holzplattenverkleidung an den Wänden, bestimmen den optischen Eindruck des Raumes (s.o., Abb. 28) und erfüllen zugleich eine akustische Funktion. Sie dienen außerdem dazu, jene oben genannte Intimität der Raumwirkung auf visueller und klanglicher Ebene zu etablieren. Nicht ohne ein gewisses, dem Anlass der Eröffnung geschuldetes Pathos bemerkt Scharoun über die Schallausbreitung: „[Der Ton] steigt aus der Mitte und Tiefe des Raumes nach allen Seiten auf und senkt sich vielfältig auf die Zuhörer.“<sup>92</sup>

Im visuellen Vergleich des Saales mit einer Landschaft greift Scharoun auf Naturmetaphern zurück, was anschaulich sein Verständnis von einem organischen Bauen verdeutlicht: „Die Gestaltgebung folgt dabei dem Bild einer Landschaft. Der Saal ist wie ein Tal gedacht, auf dessen Sohle sich das Orchester befindet, umringt von den aufsteigenden ‚Weinbergen‘. Die Decke entgegnet dieser ‚Landschaft‘ wie eine ‚Himmelschaft‘.“<sup>93</sup> Eine ästhetisierende Assoziation mit einem Himmelszelt, die damit möglicherweise evoziert werden könnte, relativiert Scharoun sogleich mit dem Hinweis auf die akustische Funktion der Decke, die in der Klangdiffusion durch ihre konvexen Flächen begründet liegt. Aus dieser „Zelt-Tendenz der Saaldecke“ sei – entgegen oben formulierter Kritik – „die Außenkontur“ des Gebäudes abgeleitet.<sup>94</sup> In dieser Herangehensweise spiegelt sich ein weiterer Aspekt des organischen Bauens wider und damit die Überzeugung Scharouns, dass in der Architektur „nichts nur im Ästhetischen haften bleiben [darf], wenn auch die Ästhetik in das Werk einbezogen werden muß“.<sup>95</sup>

### 6.3.9 Scharouns Bezug zur Musik

In dieser Hinsicht zieht Scharoun einen Vergleich zwischen der Architektur und der Musik. Beide seien „dynamischen Charakters“ und in beiden solle die Ästhetik „dienend“ sein, wobei es in Scharouns Vorstellung in erster Linie um das ästhetische Erleben durch den Menschen „in seiner Freiheit und in seiner Bindung“ geht.<sup>96</sup> Denn

der Hörer bedarf des Hinweises, des Impulses. Mit dem Wesen eines Musikwerkes jedoch hat er sich selbst auseinanderzusetzen, hat es selbst zu finden, nicht nur nach-, sondern auch

---

<sup>92</sup> Scharoun, „Eröffnungsrede“, S. 235.

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Scharoun, „Erläuterungen“, in: *Rund um die Philharmonie*, S. 76.

<sup>96</sup> Ebd.

mitzuerleben. Dies in einem entwickelten Sinne zu tun, ist im Grunde auch die Aufgabe des Bauens.<sup>97</sup>

Auch in der Architektur bedürfe es einer „vorbehaltlosen Mitarbeit des ‚Konsumenten‘“.<sup>98</sup> Die Erfahrung von Musik wie auch von Architektur geht also vom Menschen aus, von dem schöpferischen wie auch von dem wahrnehmenden, erstreckt sich über einen Zeitraum hinweg und impliziert etwas Gemeinschaftliches. In diesem Zusammenhang erwähnt Scharoun Beethoven, der sich mit seiner Musik ebendiesem Gemeinschaftlichen zuwenden würde, ohne aber weiter darauf einzugehen – möglicherweise hat der Architekt dabei an die neunte Symphonie gedacht, die dann bei der Eröffnung der Philharmonie auf dem Programm stehen sollte.

Eine metaphorische Verwendung musikalischer Begriffe in der Architektur ist bereits 1925 in Scharouns Antrittsvorlesung an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau nachzuweisen. Darin fordert er, dass „die Bau- und Raumelemente des modernen Bauwerkes in Harmonie zu bringen seien“.<sup>99</sup> Dabei könnte „die Folge der Elemente auch disharmonisch zueinander geordnet werden, ohne aber deshalb atonal zu werden“.<sup>100</sup> Etwas kryptisch bemerkt Scharoun außerdem, dass der „in ihm [dem Bauwerk] schwingende Klang von dem Klang der Zeit noch nicht derart beeinflusst [wird], daß der Zeitklang beherrschend und allen hörbar aus dem Werke des Künstlers zurücktönt“,<sup>101</sup> womit er möglicherweise seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, dass ein Architekt zwar aus dem Geiste seiner Zeit heraus baut, ohne aber Tagesmoden zu folgen. Unter Rhythmus in der Architektur versteht er das Zusammenstoßen von Gebäudemassen sowie die Beziehung von Flächen zueinander und überträgt den Begriff der Masse auf die gesellschaftliche Ordnung: „Der neue Raum wird stärker als je vom Rhythmus der fließenden Bewegung der Massen abhängen [...]“.<sup>102</sup> 40 Jahre später – nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs, der NS-Propaganda und des Holocaust – im Rahmen der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität in Rom greift er die Überlegungen zur Gliederung der Zuhörergruppe in der Philharmonie auf, substituiert diesen Begriff durch die Idee

---

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Hans Scharoun, „Antrittsvorlesung an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau“, abgedruckt in: Pfankuch (Hg.), *Hans Scharoun*, S. 48–54, hier S. 52.

100 Ebd.

101 Ebd.

102 Ebd., S. 51 f.

einer Gemeinschaft aus Individuen und resümiert die oben bereits erwähnten konzeptionellen Raumaspekte:

Der Bau der Philharmonie ordnet – wie in einer Landschaft – Musik in ihrer Wesenheit, das Musizieren, einerseits und das gemeinschaftliche Musikerleben andererseits. Der Mensch erfährt die Größe des Objekts und gleichzeitig Intimität. Er bleibt der Gemeinschaft verbunden und fühlt sich dennoch als Individuum.<sup>103</sup>

Der metaphorischen Verwendung musikalischer Begriffe in der Architektur liegt die Idee von einer Ordnung der Freiheit zugrunde, und in Bauwerken wie der Philharmonie spiegelt sie sich als gesellschaftliches Konzept wider.

### 6.3.10 Die Philharmonie als Symbol der Freiheit?

Emblematisch wird diese Idee durch das Symbol der drei ineinander gefügten Fünfecke verdeutlicht, das über dem Tonstudienfenster im Saal nahe der Decke angebracht ist und das die Berliner Philharmoniker bis heute als Signum tragen. Die drei Fünfecke symbolisieren die Trias von Mensch, Raum und Musik.<sup>104</sup> Die geometrische Form des Fünfecks steht für die Dombauhütten des Mittelalters, für die Freiheit der Erweiterung des Quadrats und die Vermeidung des rechten Winkels durch eine fünfte Seite, wodurch eine neue, aber nicht minder gleichförmige Figur entsteht. Der Saal der Philharmonie wird somit selbst zu einem Symbol, zu einem „demokratischen Raum“,<sup>105</sup> in dem „a strong sense of sharing, of communitas“<sup>106</sup> herrsche, zu einem „Abbild einer gesellschaftlichen Struktur, Ausdruck der Beziehung Gemeinschaft-Individuum“,<sup>107</sup> zu einem Zeichen der

---

**103** Hans Scharoun, „Rede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde“, abgedruckt in: Pfankuch (Hg.), *Hans Scharoun*, S. 139–142, hier S. 140.

**104** Vgl. Wisniewski, „Philharmonie Berlin“ (1964), S. 239; Adolf Arndt, *Rede zur feierlichen Eröffnung des Konzerthauses des Berliner Philharmonischen Orchesters am 15. Oktober 1963* (= *Anmerkungen zur Zeit* 9) Berlin: Akademie der Künste 1964, S. 3 und S. 14; Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie*, S. 5 und S. 239.

**105** Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie*, S. 132.

**106** Blundell Jones, *Hans Scharoun*, S. 221.

**107** Wisniewski, „Philharmonie Berlin“ (1964), S. 238; ähnlich, aber esoterischer, verherrlichender in ders., *Die Berliner Philharmonie*, S. 214: „In der Philharmonie ist das Wechselspiel zwischen Individuum und mitmenschlicher Gemeinschaft zur verborgenen, stimulierenden Kraft geworden, die den musizierenden Künstler umfängt und einbindet. Sie entfacht auch diesen schwingend in sich ruhenden Raum zum geheimnisvollen Leben, zur geheimnisvollen Gestalt. [...] Das Ringen um die Ausgewogenheit zwischen Freiheit und Bindung und das Bemühen um die gesetzliche Struktur, um eine latente, nicht äußerlich schematische Ordnung, führen zum ‚Ge-

Demokratie, wie der damalige Kultursenator in seiner Eröffnungsrede mit großen Worten konstatiert: „Denn der Freiheit ist dieses Werk gewidmet, und die Freiheitlichkeit ist der Atem, den die Philharmonie und die Philharmoniker zum Leben brauchen.“<sup>108</sup> Vom Atem des Orchesters handelt ein Brief des damaligen Chefdirigenten Herbert von Karajan, der letzten Endes die Jury davon überzeugte, Scharouns Entwurf den ersten Preis und damit die Ausführung zuzuschreiben.<sup>109</sup>

Dadurch, daß das Orchester quasi im Zentrum des Raumes steht, scheint mir [...] die Tatsache gewährleistet, daß mehr als bisher in einem der bekannten Säle der typische Stil der Musikinterpretation des Philharmonischen Orchesters, dessen Hauptmerkmale das lange, weiträumige Ausschwingen und der besondere Atem im Beginn und am Ende einer musikalischen Phase hier in idealer Weise geprobt und dargestellt werden können.<sup>110</sup>

Ist die neue Berliner Philharmonie also ein Ort, an dem die musikalische Qualität des Orchesters am besten zur Geltung kommt und an dem es sich auf seine Freiheit zurückbesinnt, indem es auf demokratische Weise im Dezember 1954 seinen neuen Chefdirigenten – nach Wilhelm Furtwängler und Sergiu Celibidache – gewählt hat, der im ‚Dritten Reich‘ zweimal in die NSDAP eingetreten war und seine Karriere ganz in den Dienst der NS-Propaganda stellte?<sup>111</sup> Offenkundiger kann ein Widerspruch kaum sein. Doch gerade in diesem Widerspruch manifestiert sich die Bedeutung der Philharmonie als Erinnerungsort für die Musikgeschichte im Nachkriegsdeutschland. An diesem Ort lassen sich eine pauschal behauptete Unschuld der am damaligen Musikleben Beteiligten, das Verdrängen der unmittelbaren Vergangenheit und das Streben nach einem Neuanfang in einem vermeintlich politikfreien Bereich, d. h. der klassisch-romantischen symphonischen Musiktradition, als Hoffnung für die Zukunft ablesen. Scharouns Entwurf, der den Menschen in der Gemeinschaft in den Mittelpunkt stellt, der ein Orchester ins Zentrum rückt, das mit seinem neuen Dirigenten zum Eskapismus und zur Erbauung einlädt sowie eine Verbesserung des Ansehens Deutschlands in der Welt erhoffen lässt, eignete sich für diese Ziele wohl besonders gut. Die Philharmonie ist nicht nur ein Ort der Aufführung von Musik, sondern ein Erinnerungsort, an dem sich auf kontextueller Ebene Ereignisse der Geschichte wi-

---

heimnis der Gestalt.“ Zum Zusammenhang von Architektur und Gesellschaftsform vgl. auch Kirschenmann und Syring, *Hans Scharoun*, S. 27–29.

**108** Arndt, *Rede*, S. 6.

**109** Vgl. die Beurteilung des Preisgerichts, zitiert nach K., „Wettbewerb Philharmonie“, S. 80.

**110** Karajan, „Brief“, S. 80.

**111** Zu Karajans Nazi-Vergangenheit vgl. Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: ÖBV 1991, S. 203–212.

derspiegeln bzw. verdrängt werden, an dem sich identifikationsstiftende Narrative manifestieren bzw. erst etabliert werden.

Als „Zirkus Karajani“<sup>112</sup> in den Volksmund eingegangen, sollte die Philharmonie zum Ort werden, der – gemäß der ästhetischen Erfahrung im Zirkus – die Zeit vergessen lässt und das Publikum in das Hier und Jetzt des Konzerterlebnisses hineinzieht. Er sollte erst mit zukünftigen und vor allem positiven Erinnerungen gefüllt werden, was ein halbes Jahrhundert später in einem Kurzfilm von Wim Wenders bestätigt wird, in dem das Gebäude quasi zum Leben erweckt wird.<sup>113</sup> Als eine der portraitierten *Kathedralen der Kultur* (2014) gibt die Sprecherin aus dem Off vor, die Stimme der Philharmonie zu sein, und charakterisiert sich selbst als „a large circus tent, a metaphor of an idea of lightness, both ephemeral and festive“. Der Film kombiniert historische, dokumentarische Aufnahmen aus den 1960er Jahren mit aktuellem Bildmaterial des Orchesters, des Dirigenten (Simon Rattle) sowie der Mitarbeiter (Tontechniker, Restauratorin) und enthält zusätzlich fiktive Passagen, in denen Scharoun beim Umherwandern durch seine Philharmonie gezeigt wird. Es wird erwähnt, dass der Architekt im Nationalsozialismus als „degenerate artist“ galt. Außerdem wird die Skulptur von Richard Serra zwar gezeigt, durch die der Sohn des Tontechnikers hindurch läuft, aber nicht thematisiert, genauso wenig wie Karajans Nazi-Vergangenheit. Stattdessen wird Hellmut Stern, der langjährige Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, gezeigt und seine Biographie angesprochen: 1938 floh er als Kind mit seiner Familie vor den Nationalsozialisten und konnte dadurch sein Leben im Exil in der Mandchurei retten, bevor er 1961 wieder an seinen Geburtsort zurückkehrte, um unter Karajans Dirigtat die Eröffnung des neuen Hauses und viele weitere Konzerte darin mitzugestalten.<sup>114</sup> In diesem Film gerät die (Vor-)Geschichte der Philharmonie, die überhaupt erst zu ihrer Existenz geführt hat, nämlich die Zerstörung des alten Konzerthauses im Zweiten Weltkrieg (in dem die oben in Kap. 2.3.4 erwähnte Aufnahme zu Hitlers Geburtstag 1942 entstanden sein muss), in Vergessenheit; stattdessen wird ein mythisch-magischer Ort der großen Künstler und ein alltäglicher Arbeitsplatz der als – im besten Sinne des Wortes – gewöhnlich portraitierten Leute gezeigt.

---

112 So hält es der Artikel o.A., „Scharoun – Musik mit Wänden“ im *Spiegel* 42 (1963), S. 107, fest.

113 Der episodische Dokumentarfilm *Kathedralen der Kultur* (2014, Regie: Wim Wenders, Michael Glawogger, Michael Madsen, Robert Redford, Margreth Olin, Karim Ainouz) portraitiert neben der Berliner Philharmonie die Russische Nationalbibliothek in Sankt Petersburg, das Gefängnis im norwegischen Halden, das Salk Institute for Biological Studies in Kalifornien, das Osloer Opernhaus und das Centre Pompidou in Paris.

114 Vgl. Hellmut Sterns Autobiographie *Saitensprünge: Erinnerungen eines Kosmopoliten wider Willen*, Berlin: Aufbau Verlag 2000.

### 6.3.11 Musikalische Erfahrung wider das Vergessen

Auf eine Vergangenheit mit einem klar datierten Anfang begrenzt, ist der Erinnerungsort Philharmonie in der Gegenwart verankert, die mit positiven Erlebnissen musikalischer Erfahrung in der Gemeinschaft gefüllt ist (sein soll). Voraussetzung dafür war ein Vergessen der topographischen Geschichte des Ortes sowie der biographischen des Orchesters und seiner Dirigenten zwischen 1933 und 1945. Dass die Philharmonie als Zeichen für Freiheit und als Hoffnung auf eine demokratische Zukunft gedeutet wurde, ist der Nachkriegszeit geschuldet und im Lichte des Mauerbaus und der Teilung der Stadt zu verstehen. Auf ein kriegszerstörtes Brachland gebaut, befand sich die Philharmonie in einer Umgebung, die trotz der Isolierung West-Berlins allmählich zu einem Kulturzentrum anwachsen sollte, das allerdings nie komplett verwirklicht, sondern stattdessen nach dem Fall der Mauer in den Schatten der Neubebauung des Potsdamer Platzes mit seinen Geschäftshäusern, Shoppingcentern und Multiplexkinos gerückt wurde. Fest institutionalisiert als Kulturstätte mit einem der führenden Sinfonieorchestern der Welt, finanziell abgesichert durch seinen Sponsor aus der Wirtschaft, wird der Erinnerungsort auch in der Zukunft Bestand haben und von einer heterogenen Gemeinschaft besucht und durch sie aktualisiert werden. Das gegenwärtige Erleben von Musik wird dabei im Vordergrund stehen. Dem ein oder anderen Besucher wird aber vielleicht auch die vergessene Bedeutung des Erinnerungsortes bewusst werden, sofern er die angrenzende Gedenkstätte T4 besucht oder durch öffentlich geführte Debatten mehr zur NS-Vergangenheit etwa von Karajan oder seinem Vorgänger Furtwängler erfahren könnte. Scharouns Philharmonie ist nicht nur ein Erinnerungsort für gemeinschaftliche Konzerterlebnisse und für eine gegenwärtige Aktualisierung von Musik der Vergangenheit. Sie ist nicht nur ein Ort, der in die Zukunft weisen und als Symbol einer demokratischen und freien Gesellschaft gelten sollte. Sie kann auch als Erinnerungsort für die Geschichte des Nationalsozialismus, für die Berliner Stadtgeschichte und für die Rolle der Musikgeschichte darin gelesen werden.

## 6.4 Orte der Erfahrung von Musik und Geschichte

Wenn auch die Architektur der Philharmonie und die des Jüdischen Museums hinsichtlich ihrer Erscheinung, ihrer Entstehungszeit und ihrer Funktion offensichtliche Differenzen aufweisen, wenn auch Scharoun und Libeskind einer anderen Generation angehören, eine andere Herangehensweise ans Bauen verfolgen, was sich schon bei der Gegenüberstellung ihrer Entwürfe deutlich erkennen lässt, da bei Ersterem die Dreidimensionalität betont wird und das Raumgefühl

als Ausgangspunkt dient, das in Farbskizzen des Saals festzuhalten versucht wird, bei Letzterem auf die Zweidimensionalität der Formgebung durch Pläne aus der Vogelperspektive fokussiert wird, so liegt eine prägende Gemeinsamkeit dennoch darin, dass sie auf die gegenwärtige Erfahrung des Menschen in der Gemeinschaft an diesen Orten abzielen und den Umgang der Gesellschaft mit Geschichte abbilden. Als öffentliche Institutionen haben sie einen Bildungsauftrag, sind in politische Entscheidungsprozesse eingebunden und fördern eine bestimmte Vorstellung darüber, wie eine Gesellschaft repräsentiert werden soll, was an den Debatten beispielsweise bei der Eröffnung der Philharmonie oder auch noch in der jüngeren Vergangenheit im Jahr 2019 an der Diskussion über ein Twitter-Posting und den Rücktritt des Direktors des Jüdischen Museums, Peter Schäfer, deutlich wird.<sup>115</sup> Die Gebäude sind aus den zeithistorischen Umständen heraus entstanden, zum einen aufgrund der Zerstörung des alten Konzertsaals, zum anderen aus Platzmangel, und sie konservieren bzw. aktualisieren eine bzw. ihre Geschichte über die Jahre ihrer Existenz hinweg, was beim Museum inhaltlich evident ist und bei der Philharmonie beispielsweise durch den Kurzfilm kolportiert wird, wobei in beiden Fällen mehr oder weniger selektiv die Vergangenheit verhandelt bzw. auf die Gegenwartigkeit von Geschichte fokussiert wird. Sie stehen wie ein Monument unverändert in einer sich verändernden Topographie, werden aber je nach Besucher mit variierenden Erfahrungen und inhaltlichen Zuschreibungen wahrgenommen. Sie können zu einem Erinnerungsort einer Gemeinschaft werden, für eine gemeinsame Kultur oder für eine geteilte Vergangenheit ebenso wie für eine persönliche Erfahrung. Während bei der Philharmonie der Erinnerungsort bewusst, d. h. offiziell und institutionell mit der Eröffnung, auf einen bestimmten (Neu-)Anfang datiert wird, kristallisiert sich beim Jüdischen Museum ein Erinnerungsort mit einem bestimmten Ende, dem nicht-endenden Ende des Holocaust, heraus, wobei in beiden Fällen diese zeitliche Festsetzung überwunden wird – offensichtlich durch die bis in die Gegenwart reichenden Ausstellungen und mittelbar durch die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit des Orchesters, der Dirigenten oder auch des Standortes. Umgekehrt verhält es sich hinsichtlich einer offensichtlichen bzw. verdeckten Bedeutungszuschreibung mit

---

**115** Zur Philharmonie vgl. die Gegenüberstellung von Arndts Demokratied Gedanken in seiner Eröffnungsrede und die Bedenken des damaligen Musikkritikers des *Tagesspiegel*, Werner Oehlmann, der „primitive Verhältnisse“ durch den Zentralraum befürchtete; zitiert nach Frederik Hanssen, „Mehr Demokratie hören“, in: *Tagesspiegel*, 15. Oktober 2013, online: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/50-jahre-philharmonie-berlin-mehr-demokratie-hoeren/8931826.html> [2.7.2019]. Zur Debatte um den Tweet vgl. z. B. Alexandra Förderl-Schmid, „Streit um Jüdisches Museum“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. Juni 2019, online: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/juedisches-museum-schaefer-museumsdirektoren-1.4497220> [2.7.2019].

der Beziehung der Bauwerke zur Musik: Im Fall der Philharmonie als Hülle für ein soziales und ritualisiertes Ereignis der Aufführung von Musik aus der Vergangenheit ist die Beziehung eine unmittelbar funktionale, im Fall des Museums ist sie auf einer intermedialen Ebene zu ziehen, insofern Schönbergs Oper als eine von mehreren Bedeutungsdimensionen in die Vorüberlegungen zum Entwurf einfließt. Dieser Bezug ist nicht notwendigerweise für alle sichtbar oder spürbar, sondern nur für Eingeweihte nachvollziehbar; er ist auch nicht explizit ausgestellt, wenn auch Schönberg Teil der Ausstellung ist, die dem Musikleben in Berlin und der Verfolgung jüdischer Künstler im ‚Dritten Reich‘ gewidmet ist. Musikgeschichte ist im Museum in einem umfassenderen Kontext eingebettet und implizit vorhanden, während sie in der Philharmonie mit jedem Konzert über das Hören der aufgeführten Werke evoziert wird – die Erfahrung dieser Musikgeschichten ist aber in beiden Fällen abhängig vom Wissensstand und der individuellen Biographie des Besuchers. Philharmonie und Museum können als Erinnerungsorte für Musikgeschichte herhalten, und zusammen bilden sie eine Erinnerungsfläche, auf der sich Musikgeschichte im Lichte der Berliner Stadt-, Architektur- und Zeitgeschichte (zwischen ‚Drittem Reich‘, Holocaust, Nachkriegszeit und Berliner Mauer) abzeichnet. Als Erinnerungsorte erinnern sie auch daran, dass Musikgeschichte nicht nur in allgemeinere kunstästhetische Diskurse eingebunden ist, sondern auch immer in zeitgeschichtliche, gesellschaftliche, politische und ökonomische Kontexte.

Scharouns Philharmonie und Libeskind's Jüdisches Museum tragen als Erinnerungsorte folgende Eigenschaften:

- Eine tatsächlich räumliche und topographische Verortung der Bauwerke;
- somit eine Gegenwärtigkeit der Erfahrung am Ort durch ihre sichtbaren Grenzen und begehbaren Räume;
- die Vergewisserung einer zukünftigen Existenz durch Beständigkeit der Gebäude;
- eine institutionelle Verankerung, öffentliche Zugänglichkeit, politische Sanktionierung im Sinne einer legitimierten Bedeutsamkeit und ökonomischen Abhängigkeit;
- eine Reflexionsfläche der gesellschaftspolitischen Umstände ihrer Entstehungszeit;
- ein Ort des gemeinschaftlichen Erlebens von Geschichte, Kultur und Musik;
- die Verarbeitung dieser Aspekte in der Architektur;
- die Förderung der Teilhabe des Publikums am Geschehen und der eigenständigen Erfahrung der Architektur;
- somit die Widerspiegelung eines gesellschaftlichen Konzeptes des aktiv partizipierenden Individuums in der Gemeinschaft durch die Architektur;

- eine Aktualisierung und Konservierung von Musik und Geschichte am Ort;
- dabei eine flexible inhaltliche Projektionsfläche je nach Wissensstand und individueller Biographie des Besuchers;
- ein gesetzter Anfang bzw. erzwungenes Ende als zu überwindende Koordinaten des Erinnerungsortes;
- ein unmittelbarer Bezug zur Musik der Vergangenheit durch ihre Aufführung bzw. ein intermedialer Bezug zu einem Musikwerk auf inhaltlicher und biographischer Ebene;
- die Einbettung der Musikgeschichte in einen umfangreicheren Kontext der Geschichte des Ortes.

## Kapitel 7

# Geschichte und Gegenwart in der Gemeinschaft

Der Begriff des Erinnerungsortes betont das Hier und Jetzt von Geschichte: Erinnert wird die Vergangenheit in der Gegenwart. Das Erinnerte wird an einem klar lokalisierbaren und daher auch real begehbaren oder an einem über die eher metaphorische Vorstellungskraft zugänglichen Ort verankert. Die erinnerten Inhalte können darauf projiziert werden und sich darin materialisieren. Bei den Erinnerungsorten handelt es sich um Kulminationspunkte in der Alltagswelt einer Gesellschaft, an denen sich Bedeutungen verdichten. Diese bedeutsame Vergangenheit wird an den gegenwärtigen Orten aktualisiert, um kollektive und individuelle Identitäten zu definieren und für die Zukunft zu sichern. Rituelle Ereignisse, Zeremonien oder Feiern, die an den Orten stattfinden oder mit ihnen in Beziehung stehen, ermöglichen dabei eine Partizipation der jeweiligen Gemeinschaft, was wiederum zu einer Konsolidierung der Erinnerungsorte führt. Der Appell an die Erinnerung der Menschen verfolgt das Ziel, Geschichte mit Aktivitäten in der Gegenwart zu verbinden, die statt Passivität eine solide Identifizierung mit den erinnerten Inhalten fördern.

Dabei wird die Prozesshaftigkeit von Erinnerungsorten deutlich. Sie entstehen und verändern sich im Laufe der Zeit im Spannungsfeld zwischen Individuum, Gemeinschaft und Entscheidungsträgern. Die Prozesse können entweder von der Allgemeinheit, von einer bestimmten Gruppierung oder sozialen Schicht (bottom-up) ausgehen oder von einer Elite, von politischen Instanzen oder offiziellen Institutionen (top-down) initiiert werden und zu einem komplexen Wechselverhältnis zwischen beiden Polen führen. In diesen Prozessen verändern sich die erinnerten Inhalte und die Bedeutungen der Orte je nachdem, inwieweit das Kollektiv aktiv darin involviert ist und wie gut sich infolgedessen das Individuum damit identifizieren kann, was über eine emotionale und haptische Ebene gefördert wird. Denn die Bedeutung eines Erinnerungsortes verändert sich ebenso je nach seiner Präsenz, d. h. je nach seiner Materialisierung, lokalen Verortung oder Medialität. Geschichte bzw. ein bestimmter Teil der Geschichte, der als identitätsstiftend gilt, wird an diesen Orten in symbolischer, kristallisierter Form präsent, indem er als Erfahrung erlebbar wird. Diese Geschichte ist nicht bloß nachzulesen oder über ein Datenwissen zu erlernen, sondern in der Gemeinschaft durch performative Akte in der Gegenwart mitzuerleben.

Auf diese Aspekte wurde in den vorangegangenen Kapiteln genau, aber je nach Erinnerungsort mit einem für diesen jeweils spezifischen Fokus und daher mit insgesamt variierenden Gewichtungen eingegangen. Somit mag die Frage nach der Gemeinsamkeit der besprochenen Orte möglicherweise noch nicht

deutlich genug beantwortet worden sein. Dem soll dieses Kapitel Abhilfe schaffen, indem es aus einer Gesamtperspektive die Erkenntnisse zusammenführt. Denn im Grunde liegt die Gemeinsamkeit genau darin, dass bei allen besprochenen Beispielen im Prinzip die gleichen Mechanismen, Prozesse und Entscheidungswege zu einer selektiven Musikgeschichte führen, die sich in Erinnerungsorten manifestiert. Bestimmte Dinge bleiben nachhaltiger in Erinnerung als andere, sie erscheinen wichtiger, sind dominanter und verdrängen jene anderen Dinge, die vermeintlich weniger wichtig sind oder absichtlich verschwiegen werden und konsequenterweise dem Vergessen anheimfallen. Konstitutiv für alle Erinnerungsorte ist zunächst die initiale Bedeutung der erinnerten Inhalte für eine Gemeinschaft und die darauffolgende Beständigkeit, mit der die Orte gepflegt werden, oder ihre wiederkehrende Revitalisierung. Öffentliche Sanktionierungen (hauptsächlich im Sinne von Bestätigung, aber teilweise auch im Sinne von Beschränkung) seitens gemeinschaftsinterner Autoritäten oder offizieller Institutionen und politischer Instanzen verleihen den Orten zusätzliches Gewicht. Letztlich ausschlaggebend für eine anhaltende Existenz der Erinnerungsorte ist ihre Adaptierbarkeit als identitätsstiftende Kraft, d. h. ihre Fähigkeit zur Anpassung ihrer Bedeutung an die Bedürfnisse der sich fortlaufend verändernden Gemeinschaften.

## 7.1 Zeit und Ort – Jetzt und Hier

Geschichtsschreibung beginnt normalerweise mit einem Ereignis in der Vergangenheit und arbeitet sich dann bis in die Gegenwart vor. Mit dem Konzept der Erinnerungsorte wird der umgekehrte Weg beschritten: Es beginnt in der Gegenwart und arbeitet sich rückwärts in die Vergangenheit hinein.

Der Gegenwartsbezug zeigte sich bei Beethovens neunter Symphonie während des Jubiläumjahres anlässlich seines 250. Geburtstags in den Spielplänen der Konzerthäuser weltweit, in denen nicht nur, aber auch zahlreiche Aufführungen des Werks geplant waren, die allerdings wie alle anderen Kultur- und Großveranstaltungen ab März 2020 aufgrund der Covid-19-Pandemie abgesagt werden mussten. Dennoch war Beethovens Musik allgegenwärtig: in Fernsehprogrammen, bei Streaming-Diensten, in Digital Concert Halls und auf diversen Social-Media-Kanälen. Nach Aufrufen in den sozialen Netzwerken erklang im März und April in manchen Großstädten wie etwa Berlin an einigen Abenden um 18 Uhr unter anderem auch die *Freude*-Melodie von den Balkonen und aus den Fenstern der Bewohner, die, in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt, auf diese Weise gemeinsam musizierten. Selbst in jenem Krisenjahr, in dem die Feier zur Aufnahme der neuen Künstler in die Rock and Roll Hall of Fame zunächst ab-

gesagt wurde und dann in abgeänderter Form via Live-Stream stattfand, zelebrierte der Erinnerungsort seine Verankerung in der Gegenwart mit einem gemeinschaftlichen, rituellen (und 2020 virtuellen) Festakt. Dabei wird jedes Jahr die gegenwärtige Bedeutung der Musik, der Musiker und Musikschaaffenden für die versammelte Gemeinschaft bestätigt. Aus der Perspektive des Jetzt-Zustands wird in den Reden und Laudationen auf die jeweiligen Karrieren zurückgeblickt, während die wichtigsten Inhalte und weitere Informationen dazu jederzeit im Internet abrufbar sind. Solch ein Rückblick kommt beim Erinnerungsort Mozart und Graz nicht zustande, weil keine kollektive Bedeutungszuschreibung in der Gegenwart stattfindet. Spätestens mit dem Anfang der Zweiten Republik Österreichs begann seine identitätsstiftende Wirkung für die Stadt zu verblassen, in der ein Gedenken zum 200. Geburtstag des Komponisten kaum mehr Resonanz fand. Während 50 Jahre danach der Rest der Republik Mozart ausgiebig feierte, versuchte man in Graz, sich den Lobpreisungen zu widersetzen, indem auf das Fehlen einer gegenwärtigen bzw. auf eine längst vergessene Bedeutung des Komponisten für die Stadt hingewiesen wurde. Ganz im Gegensatz dazu verhält es sich beim Erinnerungsort Hiphop, für den der Gegenwartsbezug von vornherein als Teil der populären Kultur konstitutiv ist. Immer wieder werden neue Künstler, neue Sounds und neue Stilrichtungen entdeckt, erfunden und entwickelt, die sich trotz ihrer Neuartigkeit in eine Genretradition einordnen lassen. Darüber hinaus manifestiert sich durch die Praxis des Sampling alter Aufnahmen in neuen Kompositionen eine in die Vergangenheit zurückgreifende Gegenwart in der Musik selbst. Auch beim Erinnerungsort Architektur ist das Hier und Jetzt von Gebäuden, die tagtäglich genutzt werden, genauso evident wie ihre Geschichte. Inhaltlich wird im Falle des Jüdischen Museums von Libeskind die Gegenwart des Holocaust durch die Leerräume symbolisch dargestellt, während die Philharmonie von Scharoun einen Platz für das Erleben der Gegenwärtigkeit von Musik bietet, die meist aus den vergangenen Jahrzehnten und Jahrhunderten stammt.

Diese den Erinnerungsorten inhärente Vergegenwärtigung von Geschichte ist nicht nur eine Frage des Zeitpunkts, sondern auch eine der Verortung und Materialisierung, die bei der Architektur offensichtlich mit der Verwirklichung der Gebäude beantwortet wird. Dies gilt für das Jüdische Museum und die Philharmonie ebenso wie für die Rock and Roll Hall of Fame in Cleveland als begehbbare Bauwerke. Eine Verortung existiert auch bei Mozart und Graz in Form der Büsten und Gedenkstätten, doch sind diese zum Großteil öffentlich nicht zugänglich, somit materiell zwar vorhanden, aber nicht präsent, d. h. nicht begehbar, sichtbar oder nutzbar. Der Erinnerungsort Hiphop hingegen ist vielerorts greifbar und wahrnehmbar, sei es materiell in Form von Schallplatten oder audiovisuell als digitale Inhalte ‚in‘ den mobilen Endgeräten. Genauso ist auch die neunte Symphonie downloadbar, hörbar, sichtbar, lokalisierbar und spürbar in einem Hier:

als akustische Aufnahme, als audiovisuelles Dokument einer historischen Aufführung oder als Live-Ereignis. Dabei kulminiert die Materialisierung des Erinnerungsortes der neunten Symphonie nicht in etwas tatsächlich Greifbarem, sondern paradoxerweise in der immateriellen akustischen Gestalt der *Freude-Melodie*, die einen hohen Wiedererkennungswert hat, leicht nachsingbar ist und gemeinschaftlich-emotionale Reaktionen auszulösen vermag.

## 7.2 Prozesse

Bei der Bildung und Etablierung von Erinnerungsorten sind zwei hierarchisch gegenläufige Richtungen auszumachen: Beim sogenannten Bottom-up-Prozess geht die Initiative von einer Gemeinschaft aus und strebt nach offizieller Legitimation, während beim sogenannten Top-down-Prozess eine autoritäre Instanz Verbindlichkeit für eine ihr untergeordnete Gruppe von Menschen schaffen will. Trotz der Gegenläufigkeit dieser Prozesse können sie parallel und zeitgleich oder im wechselseitigen Austausch stattfinden. Ebenso ist eine Entwicklung innerhalb der Prozesse im Laufe der Zeit zu beobachten: Beim Erstgenannten kann die gemeinschaftliche Grundlage (bottom) an Dominanz verlieren, und beim Letztgenannten kann die Autorität (top) in den Hintergrund treten. In jedem Fall bedarf es als Voraussetzung für die Entstehung von Erinnerungsorten einer sozialen Gruppierung, die zunächst auch ohne eine legitimierende oder autoritäre Instanz auskommt, wobei sich diese im Laufe der Zeit aus der Masse herauskristallisieren kann.

### 7.2.1 Politik, Performativität, Partizipation

Beim Erinnerungsort Architektur zeigt sich der Top-down-Prozess am deutlichsten, da die Wettbewerbe für den Entwurf der beiden Gebäude auf politischer Ebene ausgerufen und entschieden wurden mit der Intention, Verbindlichkeit für die jeweilige Gesellschaft zu schaffen. Das Jüdische Museum erinnert an jene Glaubensgemeinschaft, die im Holocaust das Ziel der grausamen Auslöschung durch die Nationalsozialisten war, und ist allgemein adressiert an die Bewohner und Besucher Berlins. Die Philharmonie appelliert an die Anhängerschaft des Orchesters und an eine breitere, kulturinteressierte und identitätssuchende Berliner Nachkriegsbevölkerung. In beiden Fällen sollen kollektive Identitäten durch den Erinnerungsort definiert und die Menschen dazu motiviert werden, daran zu partizipieren, indem sie an performativen Akten wie beispielsweise den Eröff-

nungsveranstaltungen der Gebäude oder interaktiven Ausstellungen und Konzertbesuchen teilhaben.

Partizipation und Politik war bei Beethovens neunter Symphonie bereits vor der Uraufführung ein einflussreicher Faktor, der sich in jenem offenen Brief von Vertretern des Wiener Bürgertums und des Adels mit der schriftlich verfassten und öffentlich gemachten Bitte niederschlug, die neue Komposition zuerst auf heimischer Bühne zu präsentieren. In den darauffolgenden Jahren wurden immer wieder Besitzansprüche aus unterschiedlichen politischen Lagern an das Werk gestellt. Autoritäten und Eliten haben die Symphonie für eine ihnen untergeordnete Gruppe von Menschen als identitätsstiftendes Kulturgut zu legitimieren versucht. Indem auf politischen Veranstaltungen oder im Rahmen anderer performativer Akte die Musik dafür genutzt wird, zur Teilhabe einzuladen, gelingt es, ein Gemeinschaftsgefühl zu wecken. Das Interesse daran zeigt sich deutlich bei den alljährlich stattfindenden Aufführungen der Symphonie am Jahresende in Japan, wo traditionell eine größtenteils laienmäßige Sängerschaft tatsächlich aktiv das Chorfinale mitbestreitet.

Hiphop ist sehr stark in einem Bottom-up-Prozess verankert, wobei sich mittlerweile interne Autoritäten herausgebildet haben und das Genre seit wenigen Jahren auch auf externer, offizieller Ebene legitimiert wird. Entwickelt hat es sich allerdings gerade aus der Subversion heraus, bei der die diskriminierte afro-amerikanische Minderheit, genauer: die Generation der post-Civil-Rights-Bewegung, den politischen Entscheidungsträgern gegenüberstand. Unterdrückung förderte das Zusammengehörigkeitsgefühl der jungen Menschen, die sich durch die Musik Gehör verschaffen wollten. Konstitutiv für die Entstehung der Musikform war das gemeinschaftliche Partizipieren von Publikum und Künstlern in der Performativität der musikalischen Präsentation. Bis heute liegt darin ein prägendes Merkmal des Genres, auch wenn sich das Performative in audiovisuelle Medien und das Partizipierende auf Social-Media-Kanäle verlagert hat. In lokal verankerten, weniger global kommerziell erfolgreichen Szenen zeigt sich diese ursprüngliche Idee von Hiphop weiterhin, und gelegentlich erinnern auch die bekannteren Autoritäten des Genres daran.

Die Rock and Roll Hall of Fame basiert auf einer anfänglich ähnlich als subversiv geltenden Jugendkultur, nämlich auf der Generation der Baby Boomer, aus der sich dann allerdings jene einflussreiche und zahlungskräftige Elite herausbilden sollte, die die Institution ins Leben rief. Durch diese Institutionalisierung wurde ein Top-down-Prozess in Gang gesetzt, bei dem die elitären Entscheidungen für die eigene und die nachfolgenden Generationen verbindlich werden sollten. Erreicht wurde und wird damit, dass weiterhin eine kollektive Partizipation (zumindest oberflächlich) gewürdigt wird: zum einen durch die Möglichkeit, online seine Stimme für die persönlichen Favoriten aus den Nomi-

nierungen abzugeben, was in die offizielle Entscheidung miteinfließt; zum anderen durch die Performativität der alljährlichen Festakte, die für eine Öffentlichkeit inszeniert werden. Beides bestätigt die Autorität der Institution und stärkt gleichzeitig das Zugehörigkeitsgefühl der Fans zur Gemeinschaft.

Solch ein Gemeinschaftssinn war bei Mozart und Graz zunächst nur auf wenige Privatpersonen beschränkt. Das Netzwerk der Freimaurer scheint dabei ein Multiplikator gewesen zu sein, in dem ein politisch-kollektives Bewusstsein herrschte und ein kulturelles Identitätsangebot gepflegt wurde, das Mozart miteinschloss. Eine möglicherweise, aber nicht nachweislich damit zusammenhängende, spätere Verankerung findet sich dann in der Grazer Mozartgemeinde, die als eine der ersten Amtshandlungen die Büste im Stadtpark initiierte. Doch weder standen die Zeitumstände günstig noch war ihr gesellschaftspolitischer Einfluss groß genug, um die Grazer Bewohner flächendeckend zur Teilhabe an ihrem Programm zu animieren. Performative Akte wie beispielsweise Gedenkfeiern fanden in einem engeren Kreis statt, wurden allgemein kaum nachgefragt oder beachtet und seitens politischer Instanzen auch nicht forciert.

### 7.2.2 Ritual und Aktualisierung, Tradition und Veränderung

Gerade der Aspekt des Rituals ist ein wichtiger Faktor für eine anhaltende Beständigkeit des Erinnerungsortes. Da es bei Mozart und Graz keine Rituale (mehr) gibt, geht auch die Möglichkeit einer Aktualisierung des Erinnerungsortes verloren, somit ist er in Vergessenheit geraten und für die Gegenwart bedeutungslos geworden. Beethovens neunte Symphonie hingegen hat im Laufe der Zeit zahlreiche Aktualisierungen in Form von Bedeutungszuschreibungen und Vereinnahmungen erfahren. Dabei stand auch immer wieder die Aktualität des Werks selbst zur Diskussion und die Fragen, inwieweit und welche Tradition gewahrt werden müsse und inwiefern Veränderungen, z. B. in Form von Umdichtungen oder Arrangements und Adaptionen, notwendig seien, um das Zeitgemäße der Symphonie zu sichern. Ähnlich und wie in jedem anderen Genre auch finden sich im Hiphop Akteure, die traditionelle Ansätze verfolgen und dafür plädieren, musikalisch und kulturell den Weg ‚zurück zu den Wurzeln‘ zu beschreiten, und ebenso jene, die mit ihren Kompositionen nach Veränderung streben. Beide Herangehensweisen können bei einem Künstler oder in einem Song koexistieren. So wird eine neue Stilrichtung mit traditionellen Techniken hervorgebracht, oder innovative digitale Geräte imitieren die alten analogen Sounds. Vor allem auf dieser technischen Ebene sind Veränderungen hinsichtlich der Produktion von Sounds und Beats sowie der Aufnahme und Manipulation der Stimme omnipräsent und prägen das Genre. Eine Aktualisierung der Musikgeschichte manifestiert

sich in der Kompositionspraxis des Sampling, indem vorhandene musikalische Exzerpte wiederverwendet werden. Rituale erscheinen beispielsweise in performativen Battles oder in der Tradition, dass sich die Akteure als Vertreter ihrer Herkunftsstadt präsentieren. Tradition steht auch bei der Architektur im Vordergrund, indem sie in den realisierten Gebäuden konserviert wird. Äußerlich verändern sich die Bauwerke kaum, aber sobald sich in ihrem Umfeld eine Veränderung ergibt, wird diese im Bestehenden reflektiert, und das Stadtbild insgesamt wird anders wahrgenommen. Im Jüdischen Museum werden die Ausstellungen regelmäßig aktualisiert und in der Philharmonie wird das Ritual des Konzertbesuchs gefeiert. Auch bei der Rock and Roll Hall of Fame dient das Museum sowie die metaphorische Ruhmeshalle dem Konservieren und in diesem Fall der Demonstration einer Tradition. Das umfassende Narrativ, das dabei kommuniziert wird, verändert sich im Laufe der Zeit nur minimal, die Veränderung besteht vielmehr in einer Erweiterung durch neue Mitglieder, also in einer Aktualisierung des Inhalts. Problematisch dabei ist, inwiefern die auf Konservierung zielende Institution überhaupt dem konstituierenden Innovationsdrang der nach Erneuerung strebenden populären Musik Raum lassen kann. Der Aspekt des Rituals jedenfalls ist bei der Hall of Fame aufgrund der alljährlichen, regelmäßigen, öffentlich gefeierten Zeremonien wohl am stärksten ausgeprägt.

### 7.2.3 Identität von Individuum und Gemeinschaft

Gerade solche Ritualisierungen befördern die Partizipation und damit die Möglichkeit für eine individuelle und vor allem kollektive Identifikation mit dem Gegenstand, die je nach politischer oder institutioneller Verankerung mehr oder weniger gelenkt, beeinflusst oder bestätigt wird. Die Rock and Roll Hall of Fame motiviert sowohl das individuelle als auch das kollektive Erinnern und zielt darauf ab, die persönliche Identität in jene der Gemeinschaft zu integrieren. Sie würdigt die individuelle Persönlichkeit der Künstler, setzt diese aber genauso in den Kontext einer Tradition der musikalischen Einflüsse. Parallel dazu wird die Erinnerung der Fans an die eigene Biographie geweckt und diese als Teil der generationellen Identität etabliert. Mit der neunten Symphonie wird versucht, an ein kulturelles Gedächtnis zu appellieren, das von den politischen Instanzen abhängig und je nach Kontext unterschiedlich definiert wird, aber immer deutlich auf einen Gemeinschaftssinn fokussiert. Dadurch propagierte Universalien erlauben außerdem eine große Variabilität an individuellen Identifizierungsmöglichkeiten. Auf musikalischer Ebene schlägt sich das in der Praxis des gemeinsamen Singens und Musizierens nieder. Darüber hinaus impliziert die Vorlage des schillerschen Textes bereits eine Thematisierung der Beziehung zwischen Indi-

viduum und Kollektiv. Um diese Thematik dreht sich auch die Freimaurerei, die in Bezug auf Mozart und Graz eine wichtige Rolle spielt. Aus dem persönlichen Gedenken eines Musikliebhabers, der sich mit Mozarts Werken identifizieren konnte – ähnlich wie ein Popsong die individuelle Identität prägen kann –, wurde ein kollektiver Bezugspunkt für die Freimaurer, die den Komponisten nach seinem Tod als Teil ihrer kulturellen Identität würdigten. Die Mozartgemeinde schließlich basiert genau darauf, das Gedenken an Mozart aufrechtzuerhalten und darüber ein Identifikationsangebot für eine größere Gemeinschaft zu schaffen. Dafür fehlte allerdings, wie bereits erwähnt, der politische Rückhalt und die gesellschaftliche Notwendigkeit. Eine politische oder institutionelle Förderung ist aber nicht unbedingt notwendig, um die Identität einer Gemeinschaft zu etablieren. Im Gegenteil war gerade das Fehlen einer offiziellen Unterstützung, sogar die Diskriminierung einer Minderheit dafür ausschlaggebend, dass Hiphop zu einer nachgefragten Möglichkeit individueller und kollektiver Identifikation geworden ist. Neben der Musik selbst bilden Kleidung und Ausdrucksweise, Lebenseinstellung und Herkunft, Hautfarbe und sozialer Status in komplexer Verschränkung die gemeinsame Grundlage für den Zusammenhalt einer Gruppierung, in der die Individualität musikalischer Talente genauso hochgeschätzt wird wie das kollektiv Verbindende ihrer Biographien, in denen sich ihre Fans wiederfinden. In der Architektur von öffentlichen Gebäuden gehört die Frage danach, wie sich das Individuum in der Gemeinschaft bewegt und positioniert bzw. wie diese Beziehung durch das Design repräsentiert werden soll zu den grundlegenden Vorüberlegungen bei den Entwürfen. Scharouns Konzept zur damals neuartigen Anordnung des Konzertsaaes fokussiert darauf, wie der Mensch gemeinschaftlich Musik erlebt, und Libeskind's Inspiration geht von individuellen Schicksalen aus, die repräsentativ und zugleich verbindlich für ein kollektives Erinnern sind. Öffentliche Gebäude wie Museen, Konzerthäuser und andere kulturelle Einrichtungen zielen generell darauf ab, ein Angebot an kollektiven Identitäten bereitzustellen. Aber auch den anderen Erinnerungsorten, und darin liegt eine wichtige gemeinsame Funktion der besprochenen Phänomene, liegt die Absicht zugrunde, tendenziell die Möglichkeit zu bieten, dass sich viele Menschen damit identifizieren können, und somit die individuelle mit einer kollektiven Identität zu verbinden.

### 7.3 Medialität

An Erinnerungsorten wird Musik mit ihren Geschichten und ihren Bedeutungen medial gebündelt und transformiert. In manchen Fällen lässt sich der Erinnerungsort in der Musik als akustisches Phänomen lokalisieren, genauer in der

ästhetischen Erfahrung beim Hören, welche Assoziationen, Gedanken, Emotionen etc. auslösen kann. Meistens liegt die Verortung aber in der medialen Verbindung, die die Musik eingegangen ist, oder in der medialen Umsetzung, die auf sie verweist. Es können Partituren und Aufnahmen, schriftliche und audiovisuelle Dokumente, Gebäude und Denkmäler, Diskurse und Narrative als Zeichen für Erinnerungsorte fungieren. Geht es um die Medialität von Musik, gelangt man schnell zu einem grundlegenden Problem, nämlich der Definition dessen, was unter einem Medium zu verstehen ist, und damit zusammenhängend, wie sich die Musik darin positioniert. Nicholas Cook nimmt eine Extremposition ein, wenn er behauptet, dass Musik immer und ausschließlich in medialer Form zu begreifen sei.<sup>1</sup> Sein Ansatz besteht darin, „to see musical culture as irreducibly multimedia in nature“,<sup>2</sup> wobei die Musik selbst, d. h. „the real thing [...], unites itself promiscuously with any other media that are available“.<sup>3</sup> Cook steht damit Peter Kivys Auffassung diametral gegenüber, der sich mit Musik in ihrer puren Form, d. h. mit Musik alleine, auseinanderzusetzen verpflichtet sieht: „What I want to do [...] is to convey some of my sense of wonder at the whole phenomenon of music alone [...]“.<sup>4</sup> Dieses Phänomen beschreibt er als „a quasi-syntactical structure of sound understandable solely in musical terms and having no semantic or representational content, no meaning, making reference to nothing beyond itself [...]“.<sup>5</sup> Es braucht kaum erwähnt zu werden, dass Kivys Weg bei der Beschäftigung mit Erinnerungsorten schnell in eine Sackgasse führt und stattdessen auf die Wegweiser in Cooks Ansatz vertraut werden sollte, der Performativität, audiovisuelle Medialität und soziale Interaktion mit der Generierung von musikalischer Bedeutung in eine unabdingbare Beziehung zueinander setzt: „[...] the idea of music as performative multimedia goes together with a belief that meaning is negotiated, that it emerges from both media and social interactions and is constituted in the experience of hearing and seeing.“<sup>6</sup> Erinnerungsorte in der Musik generieren ihre Bedeutung auf diese performative, mediale und interaktive Art und Weise, die musikalische und visuelle Erfahrungen zusammenfließen lässt.

---

1 Vgl. Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press 1998.

2 Ebd., S. 23.

3 Ebd., S. 92.

4 Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca und London: Cornell University Press 1990, S. 12.

5 Ebd., S. 202.

6 Nicholas Cook, „Beyond Music: Mashup, Multimedia Mentality, and Intellectual Property“, in: John Richardson, Claudia Gorbman und Carol Vernallis (Hgg.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 53–76, hier S. 56.

In diesem Zusammenhang geht Lawrence Kramer auf die musikalische Bedeutung dessen ein, was er als „mixed media“ bezeichnet, und versteht darunter die regelhaft partnerschaftliche Beziehung zwischen Musik und dem „imagetext“ (ein Begriff, den Kramer aus der Bildtheorie von W. J. T. Mitchell übernimmt).<sup>7</sup> Gerade in dieser Beziehung, die in der Musikgeschichte fehlerhafterweise vernachlässigt worden sei, sieht Kramer die Quelle musikalischer Bedeutung: „By exploring the recognition that most music is actually produced in alliance with the imagetext, and that all music can be adapted for mixed-media use, it becomes possible to recast the whole question of musical meaning.“<sup>8</sup> Den Prozess der Bedeutungszuschreibung beschreibt Kramer als einen „semantic loop“:<sup>9</sup>

The music seems to emit a meaning that it actually returns, and what it returns, it enriches and transforms. [...] The semantic loop is the formal means by which music asserts its unrivaled capacity for mixture and through which it appears as an active, almost drive-like tendency to mix with and inform that [i. e., the imagetext] which initially excludes it.<sup>10</sup>

Solch eine Endlosschleife der Generierung und Zuschreibung von Bedeutungen herrscht an den Erinnerungsorten in der Musik, die nach medialen Bindungen streben. In diesem Sinne kann mit dem Konzept der Erinnerungsorte dem Desiderat einer „history still largely unwritten“ entgegengewirkt werden, das darin besteht, dass „[p]art of the meaning of any work of music is constituted by the history of the ascriptions it receives and ways it returns them“.<sup>11</sup> Darüber hinaus konstatiert Kramer, dass nicht die Bedeutung selbst, sondern der Ort dieser Bedeutung einer Fixierung bedürfe: „The meaning need not be definite, but the location must. The establishment of this semantic location [...] is a broad cultural mandate, through which the effects of communicative energy are constituted and legitimated as meaning.“<sup>12</sup> Auch dieser Aspekt, das Streben nach Verortung von

---

<sup>7</sup> Vgl. Lawrence Kramer, *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley et al.: University of California Press 2002, S. 146.

<sup>8</sup> Ebd., S. 147.

<sup>9</sup> Ebd., S. 153.

<sup>10</sup> Ebd. Kramer betont mehrmals die inhärente Suche der Musik nach Verbindung, so z. B. ebd., S. 178: „[...] music is famous, not to say notorious, for its capacity to mix with other forms – to mix, indeed, with anything and everything, something from which even the most autonomous-seeming music is not exempt.“ Gleichzeitig bemerkt er, dass „[...] the music that mixes with everything becomes that which cannot properly mix with anything“, und sieht den Grund für „these anti-theoretical qualities“ in dem, was er als „musical remainder“ bezeichnet, verborgen; ebd. S. 179.

<sup>11</sup> Ebd., S. 163.

<sup>12</sup> Ebd., S. 164. In fast poetischen Worten heißt es darauf aufbauend: „Just a few notes can evoke a musical world, but the world vanishes when one tries to reduce it to the notes.“ Ebd., S. 166. Vgl. auch seinen Aufsatz „Classical Music for the Posthuman Condition“, in: Richardson et al. (Hgg.),

Bedeutung, wird bei der hier unternommenen Auseinandersetzung mit Erinnerungsorten in der Musik deutlich.

Die Debatten über musikalische Bedeutung und mediale Allianzen, über die Möglichkeit und den Sinn, Musik in ihrer vermeintlich reinen Form zu betrachten, sind freilich keine Produkte der 1990er Jahre, sondern lassen sich weit in die Musikgeschichte hinein zurückverfolgen und kulminieren in der Autonomieästhetik des neunzehnten Jahrhunderts. Mit der aufkommenden Digitalisierung und der Verbreitung des Internets gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts haben sie sich allerdings unter neuen und sich schnell weiterentwickelnden Bedingungen deutlich dynamisiert. Musik ohne mediale Verbindung scheint kaum vorstellbar zu sein. Davon abgesehen existiert keine verbindliche Definition des Begriffs Medium, und es ist fraglich, ob ein solches Unternehmen überhaupt zielführend wäre. Denn zum einen kann Musik selbst (wie auch die Kunst, die Literatur etc.) als Medium aufgefasst werden, zum anderen kann der Begriff nur den rein technischen Speicher-, Aufnahme- und Reproduktionsmedien wie Partitur, Tonband oder MP3-Player vorbehalten bleiben.

Für die hier folgenden Ausführungen soll der Begriff Medium in seiner weit gefassten Bedeutung verwendet werden, d. h., dass Musik als akustisches Phänomen durchaus als Medium gelten darf. Um allerdings ihre Medialität beschreiben, verstehen und verdeutlichen zu können, bedarf es anderer medialer (nicht rein musikalisch-akustischer) Behelfe wie Notenschrift, Tonträger, Instrumente/Klangkörper, Sprache, Bilder etc., die ihrerseits als Medien definiert werden können. Bei der Beschäftigung mit Erinnerungsorten stehen jene medialen Hilfsmittel im Vordergrund. Sie konstituieren die Orte und sind notwendig für die Kommunikation der Bedeutung der Musik, auf die sie semiotisch verweisen. Je deutlicher diese helfenden Medien wahrnehmbar sind und je stärker die mediale Bindung zwischen ihnen und der Musik ist, desto präsenter sind die Erinnerungsorte und desto leichter sind die Inhalte, die damit kommuniziert werden, zu erinnern. Medialität ist daher eine grundlegende Eigenschaft, die zur Etablierung von Erinnerungsorten in der Musik führt. Als akustisches Phänomen, das nicht leicht zu fassen ist, sucht sich die Musik andere, vor allem visuelle und greifbare Medien. Die Bedeutung liegt bei den Erinnerungsorten genau in dieser Beziehung zwischen dem Medium Musik und ihrer medialen Bindung, d. h. in einer Relation, die als intermedial bezeichnet werden kann.

### 7.3.1 Intermedialität: Musik und andere Medien

Allgemein formuliert beschreibt Intermedialität jene Phänomene, die ihre Bedeutung daraus gewinnen, dass ein Medium eine Beziehung zu einem anderen Medium eingeht. Verbreitung findet die Intermedialitätstheorie vor allem in der Literaturwissenschaft, in der beispielsweise verbale Beschreibungen von Kunst, eine filmische Erzählweise, die Integration von Comicelementen in Romanen, Stoffadaptionen oder die sogenannte Musikalisation von Literatur behandelt werden. Aus dieser Disziplin stammen auch die Modelle von Irina Rajewsky und Werner Wolf,<sup>13</sup> die hier als Grundlage für die Kategorien der Intermedialität herangezogen werden, welche in Bezug auf die Erläuterungen der Gemeinsamkeiten von Erinnerungsorten in der Musik relevant sind:

- Intramedial beschreibt im Grunde keine intermediale Beziehung, sondern eine, die zwischen zwei Vertretern des gleichen Mediums stattfindet, z. B. das Zitieren einer Melodie aus einem Lied in einem symphonischen Instrumentalwerk.
- Transmedial bezieht sich auf ein Merkmal, das in unterschiedlichen Medien vorkommen kann und dort mit den jeweils eigenen medienspezifischen Mitteln umgesetzt wird, z. B. die Narrativität von Filmmusik.
- Plurimedial (multimedial) heißt, dass zwei Medien miteinander kombiniert werden, sodass ein neues, eigenständiges Medium entsteht, z. B. ein Popsong und seine visuelle Illustration im Musikvideo.
- Intermediale Transposition definiert die Übertragung eines Stoffes von einem Medium in ein anderes, z. B. die Verwendung einer griechischen Tragödie als Vorlage für eine Oper.
- Intermediale Referenz bezeichnet das Verweisen auf ein anderes Medium mit Mitteln, die dem verweisenden Medium zu eigen sind, z. B. das Imitieren von Tierlauten – sofern diese als sprachliches Medium gelten dürfen – in einem Orchesterwerk oder das Evozieren einer Filmszene im Songtext.

---

**13** Vgl. zu einem Schaubild des Modells Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen und Basel: Francke/UTB 2002, S. 157; Werner Wolf legt seine Theorie in mehreren Publikationen dar; zu einem Schaubild vgl. etwa den Aufsatz „Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen“, in: Volker C. Dörr und Tobias Kurwinkel (Hgg.), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 11–45, hier S. 38. Hinsichtlich einer Perspektivierung von Intermedialität aus musikalischer Perspektive vgl. Saskia Jaszoltowski, „Audiovision und Intermedialität“, in: Rolf Großmann und Sarah Hardjowirogo (Hgg.), *Musik und Medien (= Kompendium Musik 15)*. Laaber: Laaber 2022, im Druck.

Die Phänomene lassen sich nicht immer eindeutig einer Kategorie zuordnen, insbesondere bei den beiden letztgenannten ergeben sich Grenzfälle je nach quantitativer und qualitativer Präsenz des Quellmediums, d. h., inwiefern jenes Medium, das als Vorlage dient bzw. auf das verwiesen wird, zur Gänze oder in Teilen adaptiert wird, ob es im Zielmedium verschwindet oder für dessen Verständnis notwendig bleibt.

Im Bereich der Musik fällt es außerdem schwer, für die Kategorie der intermedialen Referenz ein überzeugendes Beispiel zu finden, bei dem die Musik als Zielmedium fungiert und somit ein distinktes, nicht-musikalisches Medium mit musikalischen Mitteln evoziert. Musik kann zwar andere Klänge wie beispielsweise Tierlaute oder die Sprachmelodie imitieren, doch wird dabei die Definition von Medium stark strapaziert. Musik kann auch über den Titel oder den Liedtext auf ein beispielsweise literarisches Werk verweisen, doch würde es sich dabei streng genommen um sprachliche und nicht um musikalische Mittel handeln. In der Avantgarde existieren Versuche zur Überwindung der Mediengrenzen, die in dem einen oder anderen Fall als intermediale Referenz interpretiert werden können, sofern beide Medien distinkt bleiben (z. B. bei Cathy Berberians *Strip-sody*,<sup>14</sup> einer Komposition aus dem Jahr 1966, die eindeutig auf die Ästhetik von Comicstrips verweist, allerdings auch lediglich als ein musikalisch verbalisierter Comic gelten kann).

Eine intermediale Referenz im Zielmedium Musik mit musikalischen Mitteln gelingt im Grunde nur dann auf überzeugende Weise, wenn auch das Quellmedium eine musikalische Komponente aufweist, was nach dem Intermedialitätsmodell allerdings als intramediales Phänomen einzuordnen wäre. So könnte in der Musik zu einem Animated Cartoon ein musikalisches Motiv aus einer Oper integriert werden, wodurch inhaltlich oder genreästhetisch im Cartoon auf die Oper verwiesen würde (z. B. bei Milt Franklyn's Arrangement von diversen Motiven aus Richard Wagners Werken in *What's Opera, Doc?*,<sup>15</sup> einem Zeichentrickkurzfilm aus dem Jahr 1957, in dem das altbekannte Muster der Jagd und der ultimativen Überlegenheit des Gejagten opernhafte von Bugs Bunny und Elmer Fudd dramatisiert wird). Hingegen sind intermediale Referenzen mit Musik als Quellmedium durchaus weit verbreitet wie beispielsweise bei der Musikalisierung von Literatur. Auch die hier besprochenen Erinnerungsorte verdeutlichen – und darauf basiert das Konzept –, dass die Musik meistens als Quellmedium dient, auf das im

---

<sup>14</sup> Vgl. Marie Louise Herzfeld-Schild, „Studien zu Cathy Berberians *New Vocality*“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68/2 (2011), S. 136–143.

<sup>15</sup> Vgl. Saskia Jaszoltowski, *Animierte Musik – Beseelte Zeichen. Tonspuren anthropomorpher Tiere in Animated Cartoons* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 74), Stuttgart: Franz Steiner 2013, S. 113–115.

Zielmedium verwiesen wird oder das sich darin materialisiert. Darüber hinaus lassen sich ebenso die anderen Kategorien von Intermedialität an den einzelnen Orten feststellen, wobei zuweilen ein wechselseitiges und komplexes Beziehungsgeflecht zwischen der Musik und einem oder mehreren anderen Medien herrscht, worauf in den einzelnen Kapiteln ausführlich eingegangen wurde. Im Folgenden sollen daher zusammenfassend die Kategorien von Intermedialität in Bezug auf die besprochenen Erinnerungsorte dargestellt werden.

### 7.3.2 Erinnerungsorte in ihrer Medialität

Die medialen Bindungen der besprochenen Erinnerungsorte sind vielfältig und von Fall zu Fall unterschiedlich stark präsent. Im Hiphop existiert die Musik weitestgehend in einer medial gebundenen Form auf Tonträgern und in Audio-dateien, wobei die Kompositionspraxis des Sampling eine intramediale Verfahrensweise darstellt. Als ein weitaus weniger deutlich gekennzeichnete intramedialer Bezug kann bei der neunten Symphonie die Verwendung musikalischer Formen und stilistischer Mittel wie Scherzo, Rondo, türkischer Marsch oder Choral gelten. Generell herrscht Intramedialität immer dort, wo in der Musik auf ein anderes musikalisches Werk, eine andere Gattung oder ein anderes Genre verwiesen wird, z. B. durch Zitate, Allusionen oder Stilisierungen.

Neben zahlreichen anderen intermedialen Bindungen, die die neunte Symphonie in ihren diversen Zuständen und Kontexten eingegangen ist, hat sie vor allem aufgrund der plurimedialen Kombination von Instrumentalmusik und Sprache Berühmtheit erlangt. Diese Plurimedialität zeigt sich freilich auch im Hiphop in der genrekonstitutiven Verbindung von Beats und Rap ebenso wie in den Songs der Künstler, die in die Rock and Roll Hall of Fame aufgenommen werden. Ohnehin ist diese Institution stark plurimedial ausgerichtet, denn archiviert und ausgestellt werden die visuellen Erscheinungen der Künstler, ihre Instrumente und Kleidung, ihre Fotos und Videos. Als plurimedial sind außerdem die im Museum archivierten oder die privat gesammelten Tonträger mit ihrem akustischen Inhalt und der visuellen Gestaltung des Covers zu kategorisieren – das gilt allerdings für die meisten kommerziell erhältlichen Aufnahmen, seien es Einspielungen von Beethovens Musik oder Alben und Kompilationen im Hiphop. Dieses Genre, wie generell die populäre Kultur, ist ohne die visuelle Komponente kaum denkbar, was durch die Verbreitung und Bedeutung von Musikvideos als plurimediale Form belegt wird. Solche audiovisuellen Kombinationen können darüber hinaus eine transmediale Botschaft vermitteln, auf die sowohl in der Musik als auch in der visuellen Darstellung verwiesen wird.

Transmedialität von Erinnerungsorten manifestiert sich hauptsächlich in der Narrativität von Musikgeschichte und in der Kommunikation symbolhafter Ideen. Die Rock and Roll Hall of Fame stellt zielstrebig eine bestimmte, nämlich selektive Geschichte der populären Musik dar. Vermittelt wird diese Geschichte durch die Auswahl der aufgenommenen Künstler, durch die Inszenierung auf den Festakten mit ihren Reden und Laudationen, durch die Konzeption der Ausstellungen mit ihren symbolisch aufgeladenen Bild- und Tondokumenten, Memorabilia und anderen Gegenständen sowie durch die Existenz und Entstehungsgeschichte des Gebäudes selbst. Scharouns architektonischer Entwurf der Philharmonie basiert wiederum auf der transmedialen Idee des partizipierenden Individuums in einer demokratischen Gemeinschaft. Diese Idee hatte auf politischer Ebene zur Zeit der Erbauung Konjunktur, sie spielt im Konsum musikalischer Aufführungen und in der hierarchischen Ordnung eines Symphonieorchesters eine Rolle, sie spiegelt sich in der räumlichen Verteilung des Publikums und der Musiker im Konzertsaal und kann im Ritual des Konzertbesuchs immer wieder erfahren werden. Konzeptionell bezieht sich Libeskind in seinem Entwurf für das Jüdische Museum auf ein anderes Medium, nämlich Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron*: Die Leerräume in der Architektur und die Frage nach der Vermittlung des Gottesgedankens in der Oper sind transmedial über das Problem der Darstellung des Nicht-Darstellbaren miteinander verbunden. Eine transmediale Eigenschaft ist nicht notwendigerweise sofort erkennbar, sie bedarf der Interpretation und Argumentation, die je nach Perspektive anfechtbar ist. So wird mit den Erinnerungsorten der neunten Symphonie mal mehr, mal weniger das transmedial darstellbare Ideal des Humanismus kommuniziert, sofern sich auf interpretatorischer Ebene der Gedanke an das Individuum in einer von Freiheit geprägten Gemeinschaft in der Musik, im Text, in der Biographie Beethovens, in den unterschiedlichen Arrangements und Kontexten der Aufführungen niederschlägt.

Dabei kann die Adaption von Friedrich Schillers *An die Freude* als intermediale Transposition gelten. Denn die Verwendung des Textes ist nicht als bloße Vertonung zu verstehen, sondern dient als Material, das mit musikalischen Mitteln, d. h. mit den Singstimmen, die kompositorisch wie Orchesterinstrumente behandelt werden, in die Symphonie integriert wird. Eine intermediale Referenz hingegen entsteht, wenn die *Freude*-Melodie losgelöst von der Symphonie instrumental in einem Arrangement erklingt und dabei der Inhalt der schillerschen Ode evoziert wird. Die Verbindung zwischen Schönbergs Oper und Libeskind's Museum, die oben als transmedial bezeichnet wird, kann allerdings auch als intermediale Referenz interpretiert werden, da sich der Architekt bei der Inspiration zu seinem Entwurf explizit auf das Sujet der Oper bezieht, auf die Tatsache, dass sie unvollendet blieb, und damit zusammenhängend auf die Biographie des Komponisten. Ungeachtet dessen, ob sie als transmedial oder intermedial refe-

rentiell kategorisiert wird, bleibt diese Verbindung dem Betrachter des Gebäudes verborgen und ist nur durch Libeskind's eigene Äußerungen dazu nachzuvollziehen. Eindeutig als intermediale Referenz kann der erste Erinnerungsort für Mozart und Graz definiert werden. Der Gartenpavillon erhielt seine Bedeutung durch den Akt der Widmung und die mittlerweile verloren gegangenen Fresken darin, wodurch an den Komponisten und seine Musik erinnert werden sollte. In der Vergangenheit unterschied er sich noch von anderen Pavillons gerade durch diese intermediale Referenz, von der heute kaum mehr Spuren übriggeblieben sind. Generell sind Büsten, Standbilder und Denkmäler für Komponisten und Musiker nicht nur als versteinerte Abbilder der Künstler-Persona zu verstehen. Sie vermögen auch ihr künstlerisches Werk zu evozieren und etablieren damit abstrakte intermediale Bezüge zur Musik.

Diese Neigung zu einer visuellen Medialität ist den Erinnerungsorten in der Musik gemeinsam. Die Medialität der neunten Symphonie hat zahlreiche Ausprägungen, in denen die Musik wechselseitig als Ziel- und als Quellmedium fungiert. Die Rock and Roll Hall of Fame zeichnet sich durch eine zielstrebige, auf ein musikgeschichtliches Narrativ hin ausgerichtete Plurimedialität aus. Im wörtlichen und metaphorischen Sinne versteinert ist die Medialität von Mozart und Graz. Das Genre Hiphop konstituiert sich durch seine offensichtlichen intramedialen Bezüge im Sampling und ist plurimedial an visuelle Medien gebunden. In der Architektur von Scharoun und Libeskind hingegen bleiben die intermedialen und transmedialen Bezüge dem Betrachter weitestgehend verborgen und bedürfen der Erfahrung bzw. zusätzlichen Kenntnis der Umstände.

## 7.4 Musikwissenschaft und der Elefant im Raum

Abschließend bedarf es einiger Bemerkungen zum sogenannten Elefanten im Raum, der bei manch einem von Anfang an den Blick auf das Projekt verstellt haben mag, bei manch anderem vielleicht zu einer etwas unbequemen Körperhaltung beim Betrachten der Dinge geführt hat, aber hoffentlich viele dazu angeregt hat, sich vorsichtig und mit Bedacht im Raum zu bewegen, dabei die Aufmerksamkeit zu schärfen und den Elefanten sozusagen als Teil der Inneneinrichtung zu analysieren oder als Mahnmal wertzuschätzen. Gemeint ist die Frage nach dem Nutzen von Sammelbegriffen wie dem des Erinnerungsortes für die Musikwissenschaft – welchen Mehrwert haben Untersuchungen von Gegenständen, die bereits mal mehr, mal weniger intensiv wissenschaftlich bearbeitet wurden, und warum ist es ausgerechnet diese Auswahl von Gegenständen, die jetzt unter einem neuen Sammelbegriff zusammengefasst wird? In verallgemeinerter oder abgewandelter Form kann diese Frage auf vielen Gebieten der geis-

teswissenschaftlichen Disziplinen gestellt werden, die tendenziell selektiv vorgehen und sich an Fallbeispielen abarbeiten. Das gilt insbesondere, sobald ein neuer ‚turn‘ proklamiert wird. Aber trotz der Kritik an den Konsequenzen, die das Ausrufen eines ‚cultural‘, ‚linguistic‘, ‚visual‘, ‚performative‘, ‚spatial‘ oder ‚digital turn‘ mit sich bringt, haben sich aus der inhaltlichen Zuspitzung immer auch neue Perspektiven auf bestehende Gegenstände oder neue Zusammenhänge zwischen bislang getrennt behandelten Bereichen entwickelt. Indem man sich disziplinenübergreifend diesen Denkwenden widmet, wird außerdem der Notwendigkeit einer Aktualisierung oder Erneuerung der Geisteswissenschaften Rechnung getragen. Zugegebenermaßen werden daraus entstandene Slogans wie die Entgrenzung der Künste, die Auflösung des Kunstwerks, der Tod des Autors und der Aufstieg des sogenannten Prosumenten inflationär gebraucht und entpuppen sich mancherorts als weniger sinnvolle und tendenziell inhaltsleere Moden. Doch lösen sie andernorts konstruktive Debatten über die veränderten Bedingungen von Produktion und Konsum in Kunst und Kultur aus. Sie generieren fachinterne sowie fächerübergreifende Diskurse, fördern Reflexion der jeweiligen Disziplin und fordern das Selbstverständnis über das eigene Wissensgebiet heraus. Notwendig sind nicht die Begriffe selbst, sondern die von ihnen ausgelösten Debatten, Diskurse und Reflexionen, ohne die die Geisteswissenschaften an Relevanz verlören und nicht überleben könnten.

So darf auch der Begriff des Erinnerungsortes – und mehr noch verwandte Terminologien wie das kulturelle Gedächtnis im deutschsprachigen oder cultural heritage im englischsprachigen Raum – als Modewort gelten, das sich wie die Zuschreibung intermedial auf vieles anwenden lässt und dem Bezeichneten eine gewisse Neuartigkeit oder Bedeutsamkeit zu verleihen scheint, obwohl es sich dabei gerade nicht um ein neues Phänomen handelt. Denn schon immer, so darf man einwenden, war Musik medial gebunden und stand im Zusammenhang mit Akten des Erinnerns und Gedenkens. Es wird zwar kein neues Phänomen beschrieben, aber die Intention verfolgt, eine neue Betrachtungsweise einzunehmen. So darf der Begriff des Erinnerungsortes ebenso gut als Herausforderung angenommen werden, der sich der vorliegende Band gestellt hat, indem eine (aus Gründen des Umfangs notgedrungen) selektive, aber diverse Auswahl von bekannten Phänomenen aus einer einzigen, aber weitsichtigen Perspektive betrachtet wurde. Denn mithilfe des Sammelbegriffs verschiedene Bereiche der Musikgeschichte und -ästhetik unter dem gleichen Licht zu untersuchen, die zuvor unterschiedlich ausgeleuchtet wurden, darin liegt sein Mehrwert. Seine Verwendung erlaubt es, eine Diversität an musikalischen Gegenständen in einen Lichtkegel zu stellen, der ihre Geschichte und Gegenwart im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Menschen erhellt. Im Gegensatz zu einer Musikwissenschaft, die sich auf der Suche nach dem, was ihr Gegenstand sein soll, in historische

Musikwissenschaft, Popular Music Studies, systematische Musikwissenschaft, New Musicology, vergleichende Musikwissenschaft, Sound Studies usw. aufgespalten hat, versucht der hier verfolgte Ansatz, zumindest ein paar dieser Bereiche, die ohnehin nicht klar zu trennen sind, wieder zu vereinen. Damit wird außerdem einer vermeintlichen Hierarchie entlang der Zuschreibung eines höheren Kunstwertes der einen und eines niederen der anderen Musik, was kaum auf ästhetischen Argumenten basiert, als vielmehr zur Legitimation des jeweiligen subdisziplinären Bereichs angeführt wird, die Grundlage entzogen. Es ging bei den besprochenen Erinnerungsorten nicht darum, Werturteile über die Wichtigkeit bestimmter Musikpraktiken und ihrer Akteure zu fällen, sondern die Phänomene als gleichwertig in ihrer jeweiligen soziokulturellen Funktion mit ihrem jeweiligen ästhetischen Surplus zu erfassen. Ebenso wenig ging es darum, einen methodischen Unterschied je nach Musikgenre oder -gattung und der jeweils hauptsächlich dazugehörigen Subdisziplin zu forcieren, sondern tendenziell die gleichen quellenorientierten und rezeptionsanalytischen Methoden bei der Untersuchung der Erinnerungsorte anzuwenden, um die Frage zu beantworten, warum diese Orte überhaupt nachhaltig in Erinnerung geblieben sind, welche Mechanismen des Vergessens dabei gewirkt haben und wie Musikgeschichte geschrieben wird, die in der Gegenwart ihre Bedeutung beibehält, welche für die Zukunft gesichert werden soll.

Im Zusammenhang mit der Frage, wie sich Funktion und Ästhetik im Kunstwerk einander bedingen, und mit der Intention, den Gegenstand der Musikwissenschaft zu definieren, stellt Michael Walter fest:

Ohne die kulturhistorische und kultursoziologische Kontextanalyse [...] ist die Funktion von Musik und deren Verhältnis zur musikalischen Ästhetik nicht vorstellbar. Der Gegenstand von Musikwissenschaft wäre also [...] das ästhetisch determinierte Objekt Musik und die Bedingungen unter denen seine ästhetische Determination zustande kommt, und zwar unabhängig davon, um welche Art von Musik es sich handelt und im Bewusstsein, dass der ästhetische Wert immer nur ein temporärer sein kann.<sup>16</sup>

In der Auseinandersetzung mit Erinnerungsorten in der Musik greifen diese Aspekte ineinander, d. h. die kontextuelle Einbettung musikalischer Ereignisse, die Bedingung und Bestimmung des funktionalen und ästhetischen Wertes der musikalischen Phänomene sowie die Veränderung der Bedeutung im Laufe der Zeit.

---

**16** Michael Walter, „Musikwissenschaft und ihr Gegenstand“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/4 (2012), S. 293–303, hier S. 303; der Gegenstand sei die Musik als Kunstwerk, heißt es ebd. weiterhin, aber nicht die Vorstellung eines ewigen Kunstwerks, sondern jenes, das sich dadurch auszeichnet, dass es „sich eben nur abhängig von und zugleich jenseits seiner Funktion manifestieren kann und diese historisch veränderbar ist [...]“.

In der Konsequenz zeichnet sich an diesem Unternehmen eine gesellschaftliche Relevanz von Musikwissenschaft ab. Denn das Thema zeigt, wie Musikgeschichte geformt und wie Musik bedeutsam (gemacht) wird, inwiefern Erinnern und forciertes Gedenken, Vergessen und absichtliches Verdrängen nahe beieinander liegen können. Gesellschaftliche Brisanz erreicht es, wenn Autoritäten versuchen, kollektive und im Zuge dessen ausgrenzende Identitäten durch die Musik zu implementieren, wenn Massenmedien nur allzu geradlinige Stereotypen mit einem vermeintlich typischen Musikgeschmack anbieten oder wenn populistische und diskriminierende Botschaften mithilfe musikalisch-assoziativer Kurzschlüsse kommuniziert werden. Hinterfragen kann man diese musikbezogenen Identitätsangebote nur, wenn die Mechanismen bekannt sind, die unter Umständen Herdenreaktionen und Lauffeuer auslösen können – im Positiven bedeutet das, dass das Bewusstsein für die Funktionsweise von Erinnerungsorten eine Orientierungshilfe im Dschungel der kulturellen Identitäten bieten kann.

Trotz der Erläuterungen zu seiner Existenz bleibt der Elefant im Raum nach wie vor sichtbar – er ist Teil des Themenkomplexes. Es ist daher auch keineswegs das Ziel, ihn wegzudiskutieren. Denn das führte zum einen zu Ignoranz und ließe zum anderen die Disziplin Musikwissenschaft bloß um sich selbst kreisen. Der Fokus auf den disziplinären Gegenstand, die Auseinandersetzung mit Musik, ginge verloren. Schließlich lautet eine der drei Prämissen, die es nach Albrecht Riethmüller in der Wissenschaft zu beachten gilt: „Im Zentrum der Disziplinen [...] steht das Wissensgebiet, dem sie gelten, nicht sie selbst.“<sup>17</sup> Dass die Beschäftigung mit dem Gegenstand eine Reflexion über die Disziplin impliziert, ist dabei freilich nicht auszuschließen und zeigt sich beim Thema der Erinnerungsorte eben in Form des Elefanten im Raum. Die zweite Prämisse, die laut Riethmüller gemeinhin beachtet werden müsse, ist der Verzicht auf „Oral History“, d. h. Berichte von Zeitzeugen, „weil er [dieser Grundsatz] unsichere historische Quellen ebenso auszuschalten wie Reinterpretationen zu vermeiden trachtet [...]“.<sup>18</sup> Anstatt gänzlich darauf zu verzichten, wurde bei der Analyse der Erinnerungsorte allerdings auf Aussagen von historisch-zeitgenössischen und gegenwärtigen Zeitzeugen eingegangen, weil sie maßgeblich daran beteiligt waren bzw. sind, diese Orte zu etablieren, und um gerade den unsicheren Status ihrer Aussagen zu entlarven und die Mythenbildung ihrer Erzählungen zu hinterfragen. Da die Kraft dieser Zeitzeugenberichte und die Beständigkeit der damit verbundenen Mythen die Erinnerungsorte prägen, somit die Musikgeschichte konsolidieren, müssen sie

---

<sup>17</sup> Albrecht Riethmüller, „Lives in Musicology: Musikwissenschaft in Westdeutschland anno 1970 – in persönlicher Sicht zur Studienzeit“, in: *Acta Musicologica* 90/1 (2018), S. 4–24, hier S. 4.

<sup>18</sup> Ebd.

in die kritische Betrachtung miteinbezogen werden. Die dritte Prämisse besteht im Ausschalten der Subjektivität des Forschenden, wobei Riethmüller einräumt, dass „eine gewisse Individualität in der Perspektive des Darstellenden und in der Darstellung kaum je zu vermeiden ist [...]“.<sup>19</sup> Dieses Zugeständnis greift vor allem am initialen Punkt des Forschungsvorhabens, nämlich bei der Selektion der Erinnerungsorte, die mit dem Ziel zusammengestellt wurde, eine möglichst breite Diversität abzubilden, aber dennoch der individuellen Entscheidung der Autorin geschuldet ist – der berechtigte Vorwurf der Willkür macht sich wiederum als Elefant im Raum breit. Dem kann lediglich entgegengehalten werden, dass die Auswahl zwar von der Subjektivität der Autorin, ihrer Biographie und ihrer kulturellen Identität zeugt, dass aber bei der Behandlung der ausgewählten Orte die subjektive Perspektive in den Hintergrund tritt, um sich einer auf Quellen fundierten, wissenschaftlich reflektierten Objektivität anzunähern. Erinnerungsorte bleiben in ihrem Wesen – und darin liegt schließlich ihre Kraft – eine zumindest teilweise persönliche Angelegenheit, die durch empirische Untersuchungen unter Umständen quantitativ an Aussagekraft gewinnen oder sich qualitativ relativieren würde. Eine objektive Darstellung von Geschichte, sei es mithilfe von Erinnerungsorten, statistischer Erhebungen oder einer Auflistung von Name, Datum, Zeit und Ort, bleibt ein unerreichbares, wenn auch erstrebenswertes Ziel, dem man sich annähern sollte, das aber nie erreicht werden kann. Umfassende Objektivität in der Wissenschaft ist generell ein Mythos, weil sie immer auf der subjektiven Erfahrung des Wissenschaftlers basiert. Mit diesem Projekt wurde eine überschaubare Anzahl von Erinnerungsorten in der Musik so genau wie möglich analysiert und durchleuchtet, deren Gemeinsamkeit unanfechtbar darin liegt, dass die Autorin dort war, dass sie sie besucht hat oder sie ihr umgekehrt begegnet sind.

Gleich am Anfang des fünften Buches *De finibus bonorum et malorum* beschreibt Cicero einen Spaziergang der Gelehrten zur Akademie. Einer von ihnen bemerkt, wie groß doch die Kraft jener Orte sei, wo sich berühmte Männer wie Platon, Sophokles und Epikur aufhielten und man sich an sie erinnere. An diesen Orten werde man stärker gerührt und ergriffen, als wenn man nur von ihren Taten hörte oder ihre Schriften läse, man sehe die Vorgänger vor sich, wie sie auf dem Stuhl säßen. Es sei daher nicht ohne Grund, dass von dieser die Erinnerung anregenden Kraft der Orte die Gedächtniskunst abgeleitet worden sei: „[...] tanta vis admonitionis inest in locis; ut non sine causa ex iis memoriae ducta sit discipli-

---

19 Ebd.

na.“<sup>20</sup> In dieser Episode wird die Gedächtniskunst mit der Geschichtsschreibung verbunden. Erinnert wird das, was bildlich genau beschrieben wird, was sich materialisiert hat oder was visualisiert werden kann. Erinnert wird das, was räumlich – auch in der Imagination – immer wieder besucht werden kann und zu dem der Besucher einen emotionalen oder intellektuellen Bezug hat. Die Episode verdeutlicht aber auch, dass der Besuch des Ortes allein nicht ausreicht, um davon ergriffen zu sein, sondern dass die Voraussetzung dafür das Wissen um die Wichtigkeit des Ortes ist, d. h. bei Cicero eben die Taten und Schriften der Männer, die an diesem Ort verweilten.

Erinnerungsorte erhalten ihre Kraft aufgrund ihrer Medialität, die visuell, lokal und/oder materiell verankert bzw. visualisierbar, lokalisierbar und/oder materialisierbar ist sowie individuell und kollektiv erfahren werden kann. Die Erfahrung ihrer Kraft ist abhängig vom Wissen, das institutionell oder autoritär vorgegeben und kommuniziert wird bzw. das sich durch das Studium der Artefakte und der Akteure, durch die Kenntnis der Musik und der Künstler in größerer Breite aneignen lässt. An den Erinnerungsorten und durch sie findet eine Sinnstiftung in der jeweiligen Gegenwart statt, indem der ästhetische Wert, die kulturelle Bedeutung und/oder die soziale Funktion des musikrelevanten Inhalts austariert werden. Eine nachhaltige Sinnstiftung in der Gegenwart bedarf der Kenntnis und des Wissens der historischen Fakten. Umgekehrt ist das Studium der Geschichte anhand historischer Quellen für die Gegenwart nur relevant, wenn die daraus gewonnenen Erkenntnisse für eine zeitgenössische Gesellschaft kontextualisiert werden. Eine zukünftige Musikwissenschaft mag das Modell der Erinnerungsorte zum Vorbild nehmen, um bei den Untersuchungen von Musik – gleich aus welcher Epoche sie stammt, gleich welcher Gattung oder welchem Genre sie zuzuordnen ist – einem Gleichgewicht zwischen der Kritik historischer Quellen und der Reflexion gegenwärtiger Bedeutung Sorge zu tragen. Beethovens neunte Symphonie, die Rock and Roll Hall of Fame, Mozart und Graz, das Genre Hiphop, die Philharmonie und das Jüdische Museum Berlin sind Fallbeispiele für eine Auseinandersetzung mit Musik aus dieser Perspektive, die mit dem Begriff des Erinnerungsortes, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einschließt, benannt wird.

---

<sup>20</sup> Marcus Tullius Cicero, *De finibus bonorum et malorum*, Liber quintus, Kap. 1, § 2 (45 v. Chr.), in der Übersetzung von Julius Heinrich von Kirchmann (Leipzig: E. Koschny 1874, S. 263): „Diese, die Erinnerung anregende Kraft solcher Orte ist so groß, dass man nicht ohne Grund die Gedächtniskunst von ihr abgeleitet hat.“

# Quellenverzeichnis

## Forschungsliteratur

- Abert, Hermann, *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Zweiter Teil (1783–1791)*, Leipzig: Breitkopf und Härtel <sup>6</sup>1924 [1921].
- Ackermann, Julia und Melanie Unseld (Hgg.), *Beethoven.An.Denken. Das Theater an der Wien als Erinnerungsort*, Wien et al.: Böhlau 2020.
- Adams, Deanna R., *Rock ,n' Roll and the Cleveland Connection*, Kent und London: The Kent State University Press 2002.
- Adams, Deanna R., *Images of America: Cleveland's Rock and Roll Roots*, Charleston: Arcadia Publishing 2010.
- Adams Burton, Justin, *Posthuman Rap*, New York: Oxford University Press 2017.
- Adelt, Ulrich, „Displaying the Guitar: The Rock and Roll Hall of Fame and the Museum of Pop Culture“, in: *Rock Music Studies* 4/3 (2017), S. 207–220.
- Adorno, Theodor W., „Zum Verständnis Schönbergs“, in: ders., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 18: *Musikalische Schriften V.*, hg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 428–445.
- Alim, H. Samy, „Bring It to the Cypher: Hip Hop Nation Language“, in: Murray Forman und Mark Anthony Neal (Hgg.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York und London: Routledge <sup>2</sup>2012 [2004], S. 530–563.
- Allen, Stanley, „Libeskind's Practice of Laughter. Introduction to Daniel Libeskind, Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum“, in: *Assemblage* 12 (1990), S. 18–57.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London und New York: Verso <sup>2</sup>2006 [1983].
- Appen, Ralph von, André Doehring und Helmut Rösing, „Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildung in der populären Musik“, in: Dietrich Helms und Thomas Phleps (Hgg.), *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 25–50.
- Arndt, Adolf, *Rede zur feierlichen Eröffnung des Konzerthauses des Berliner Philharmonischen Orchesters am 15. Oktober 1963 (= Anmerkungen zur Zeit 9)* Berlin: Akademie der Künste 1964.
- Assmann, Aleida, „Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon“, in: Moritz Csáky und Peter Stachel (Hgg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*, Bd. 2, Wien: Passagen 2000, S. 15–29.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck <sup>3</sup>2006 [1999].
- Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C. H. Beck 2006.
- Assmann, Aleida, *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz: Konstanz University Press 2012.
- Assmann, Aleida, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, München: C. H. Beck 2013.
- Assmann, Aleida, *Ist die Zeit aus den Fugen?*, München: Hanser 2013.
- Assmann, Aleida, *Formen des Vergessens*, Göttingen: Wallstein 2016.

- Assmann, Jan, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: ders. und Tonio Hölscher (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 9–19.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C. H. Beck 1992.
- Assmann, Jan, „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis“, in: Moritz Csáky und Peter Stachel (Hgg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*, Bd. 1, Wien: Passagen 2000, S. 199–213.
- Assmann, Jan, „Mozart und die Wiener Freimaurerei“, in: Claudia Maria Knispel und Gernot Gruber (Hgg.), *Mozarts Welt und Nachwelt (= Das Mozart-Handbuch, Bd. 5)*, Laaber: Laaber 2009, S. 148–160.
- Assmann, Jan, „Das kulturelle Gedächtnis des *Sacre du printemps*: Über Archaik und Moderne“, in: Lena Nieper und Julian Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 81–102.
- Baker, Sarah, Catherine Strong, Lauren Istvandy und Zelmara Cantillon (Hgg.), *The Routledge Companion to Popular Music and Heritage*, London und New York: Routledge 2018.
- Baldwin, Davarian L., „Black Empires, White Desires: The Spatial Politics of Identity in the Age of Hip-Hop“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint*, S. 228–246.
- Bauer, Elisabeth Eleonore, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart und Weimar: Metzler 1992.
- Beck, Dagmar und Grita Herre, „Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte“, in: Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann (Hgg.), *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1978, S. 257–269.
- Becker, Howard, *Art Worlds*, Berkeley et. al: University of California Press <sup>2</sup>2008 [1982].
- Beeck, Clemens, *Daniel Libeskind und das Jüdische Museum*, Berlin: Jaron 2011.
- Bekker, Paul, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin: Schuster & Loeffler 1918.
- Benjamin, Walter, *Einbahnstraße*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1955 [erstmalig erschienen in Berlin: Rowohlt 1928].
- Benjamin, Walter, „Ausgraben und Erinnern“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4.1: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 400 f.
- Bennett, Andy, „Popular Music and the ‚Problem‘ of Heritage“, in: Sara Cohen, Robert Knifton und Marion Leonard (Hgg.), *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, New York und London: Routledge 2015, S. 15–27.
- Bennett, Andy und Susanne Janssen, „Popular Music, Cultural Memory, and Heritage“, in: *Popular Music and Society* 39/1 (2016), S. 1–7.
- Bettermann, Silke, „Erhaben, kurios oder modern. Beethoven-Denkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts“, online: <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php/31558> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 15.5.2017].
- Betzwieler, Thomas, „Europa-Hymnen – Musikalische Insignien von Verständigung und Identität“, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *The Role of Music in European Integration. Conciliating Eurocentrism and Multiculturalism*, Berlin und Boston: De Gruyter 2017, S. 135–169.
- Bezić, Nada, *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010. Prostori muziciranja i spomen-obilježja*, Zagreb: HMD 2012.

- Bezić, Nada, „The Musical Memory of Cities: Stories from Croatia“, in: Christian Glanz und Anita Mayer-Hirzberger (Hgg.), *Musik und Erinnern. Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Wien: Hollitzer 2014, S. 157–169.
- Bischoff, Ferdinand, „Mozartiana“, in: *Festgabe der Tagespost zum Sechsten deutschen Sängerbundesfeste in Graz*, 27. Juli 1902, S. 1 f.
- Blundell Jones, Peter, *Hans Scharoun*, London: Phaidon Press 1995.
- Bock, Karin, Stefan Meier und Gunter Süß (Hgg.), *HipHop Meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*, Bielefeld: Transcript 2007.
- Boer, Pim den, Heinz Durchardt, Georg Kreis und Wolfgang Schmale (Hgg.), *Europäische Erinnerungsorte*, 3 Bde., München: Oldenbourg 2012.
- Boer, Pim den et al., „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 1, München: Oldenbourg 2012, S. 7–12.
- Bonds, Mark Evan, *Music as Thought. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton und Oxford: Princeton University Press 2006.
- Bothe, Rolf, „Das Berlin Museum und sein Erweiterungsbau“, in: Kristin Feireiss (Hg.), *Daniel Libeskind, Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*, Berlin: Ernst & Sohn 1992, S. 36–48.
- Botstein, Leon, „Sound and Structure in Beethoven’s Orchestral Music“, in: Glenn Stanley (Hg.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 165–185.
- Botstein, Leon, „The Eye of the Needle: Music as History after the Age of Recording“, in: Jane F. Fulcher (Hg.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford: Oxford University Press 2011, S. 523–549.
- Brandellero, Amanda und Susanne Janssen, „Popular Music as Cultural Heritage: Scoping out the Field of Practice“, in: *International Journal of Heritage Studies* 20/3 (2014), S. 224–240.
- Brandenburg, Sieghard, „Die Skizzen zur Neunten Symphonie“, in: Harry Goldschmidt (Hg.), *Zu Beethoven 2. Aufsätze und Dokumente*, Berlin: Verlag Neue Musik 1984, S. 81–129.
- Brix, Emil, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl (Hgg.), *Memoria Austriae*, 3 Bde., Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004.
- Brix, Emil et al., „Vorwort“, in: dies. (Hgg.), *Memoria Austriae*, Bd. 1, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004, S. 7 f.
- Brix, Emil et al., „Das kulturelle Gedächtnis Österreichs“, in: dies. (Hgg.), *Memoria Austriae*, Bd. 1, S. 9–22.
- Buch, Esteban, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Gallimard: Paris 1999; dt. *Beethovens Neunte. Eine Biographie*, übers. von Silke Hass, Berlin und München: Propyläen 2000.
- Buch, Esteban, „Beethovens Neunte“, in: Etienne François und Hagen Schulze (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München: C. H. Beck 2001, S. 665–680.
- Buch, Esteban, „Beethoven und das ‚Dritte Reich‘. Porträt eines konservativen Titanen“, in: *Das „Dritte Reich“ und die Musik*, Ausstellungskatalog hg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Paris: Fayard 2004 und Berlin: Nicolai 2006, S. 39–53.
- Buckley, David, [Art.] „Halls of Fame/Museum“, in: John Shepherd und Dave Laing (Hgg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 1: *Media, Industry and Society*, London und New York: Continuum 2003, S. 29–31.

- Bundesdenkmalamt (Hg.), *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs*. Graz, Wien: Anton Schroll & Co. 1979.
- Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 53: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes Altstadt*, Wien: Anton Schroll & Co. 1997.
- Bundesdenkmalamt (Hg.), *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 60: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des II., III. und IV. Bezirkes*, Horn und Wien: Berger 2013.
- Burgoyne, Robert, „From Contested to Consensual Memory. The Rock and Roll Hall of Fame and Museum“, in: Katherine Hodgkin und Susannah Radstone (Hgg.), *Memory, History, Nation. Contested Pasts*, New Brunswick und London: Transaction <sup>4</sup>2012 [2003], S. 208–220.
- Cadenbach, Rainer, *Mythos Beethoven*, Laaber: Laaber 1986.
- Caeyers, Jan, *Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*, übers. von Andreas Ecke, München: C. H. Beck 2012 [niederländische Originalausgabe: *Beethoven: een biografie*, Amsterdam: De Bezige Bij 2009; englische Übersetzung von Brent Annable: *Beethoven. A Life*, Oakland: University of California Press 2020].
- Cahn, Peter, „Beethovens Entwürfe einer d-Moll-Symphonie von 1812“, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 123–129.
- Cantillon, Zelmari et al., „Framing the Field of Popular Music History and Heritage Studies“, in: Baker et al. (Hgg.), *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, S. 1–10.
- Celestini, Federico, „Musik und kollektive Identitäten“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbaneck (Hgg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2013, S. 318–337.
- Chang, Jeff, *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, New York: St. Martin's Press 2005.
- Chang, Jeff, „Zulus in a Time Bomb: Hip-Hop Meets the Rockers Downtown“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 23–39.
- Chang, Jeff, „New Foreword“, in: Joseph Schloss, *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip Hop*, Middletown: Wesleyan University Press <sup>2</sup>2014 [2004], S. ix–xii.
- Cicero, Marcus Tullius, *De finibus bonorum et malorum* (45 v. Chr.), in der Übersetzung von Julius Heinrich von Kirchmann, Leipzig: E. Koschny 1874.
- Clark, Caryl, „Forging Identity: Beethoven's ‚Ode‘ as European Anthem“, in: *Critical Inquiry* 23 (1997), S. 789–807.
- Cohen, Sara, [Art.] „Heritage“, in: Shepherd und Laing (Hgg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 1, S. 238–241.
- Cohen, Sara, Robert Knifton und Marion Leonard (Hgg.), *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, New York und London: Routledge 2015.
- Comini, Alessandra, *The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*, Santa Fe: Sunstone Press <sup>2</sup>2008 [1987].
- Cook, Nicholas, *Beethoven: Symphony No. 9*, Cambridge et al.: Cambridge University Press 1993.
- Cook, Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press 1998.
- Cook, Nicholas, „Beyond Music: Mashup, Multimedia Mentality, and Intellectual Property“, in: John Richardson, Claudia Gorbman und Carol Vernallis (Hgg.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 53–76.

- Crane, Susan A., „Memory, Distortion, and History in the Museum“, in: *History and Theory* 36/4 (1997), S. 44–63.
- Cremer, Lothar, „Die akustischen Gegebenheiten in der neuen Berliner Philharmonie“, in: *Deutsche Bauzeitung* 10 (1965), S. 850–862.
- Csáky, Moritz und Peter Stachel (Hgg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*, 2 Bde., Wien: Passagen 2000.
- Csáky, Moritz und Peter Stachel, „Vorwort“, in: dies. (Hgg.), *Speicher des Gedächtnisses*, Bd. 1, S. 11–13.
- Csáky, Moritz und Peter Stachel (Hgg.), *Die Verortung von Gedächtnis*, Wien: Passagen 2001.
- Csáky, Moritz und Peter Stachel, „Vorwort“, in: dies. (Hgg.), *Die Verortung von Gedächtnis*, S. 11–13.
- Csáky, Moritz und Peter Stachel (Hgg.), *Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnern*, Wien: Passagen 2003.
- Csáky, Moritz und Peter Stachel, „Vorwort“, in: dies. (Hgg.), *Mehrdeutigkeit*, S. 11–13.
- Custodis, Michael, „Tadel verpflichtet. Indizierung von Musik und ihre Wirkung“, in: Dietrich Helms und Thomas Phleps (Hgg.), *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 161–172.
- Dahlhaus, Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig 1977.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1980.
- Dahlhaus, Carl, „Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien“, in: Hermann Danuser (Hg.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber: Laaber 1988, S. 221–233.
- Dahlhaus, Carl, „Ludwig van Beethoven und seine Zeit“ (1987), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: *19. Jahrhundert III*, hg. von Herrmann Danuser, Laaber: Laaber 2003, S. 11–251.
- Danielsen, Anne, „Aesthetic Value, Cultural Significance, and Canon Formation in Popular Music“, in: Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann (Hgg.), *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 17–37.
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7)*, Laaber: Laaber 1984.
- Dennis, David B., *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven und London: Yale University Press 1996.
- Deutsch, Otto Erich, *Mozart und die Wiener Logen. Zur Geschichte seiner Freimaurer-Kompositionen*, Wien: Verlag der Wiener Freimaurer-Zeitung 1932.
- Dimitriadis, Greg, „Hip-Hop: From Live Performance to Mediated Narrative“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 579–594.
- Döhl, Frédéric, „Die neunte Sinfonie“, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Das Beethoven-Handbuch*, Bd. 1: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber 2013, S. 279–318.
- Dorner, Elke, *Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin*, Berlin: Gebr. Mann Verlag <sup>3</sup>2006 [1999].
- Eggebrecht, Hans Heinrich, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Laaber: Laaber <sup>2</sup>1994 [1972].
- Eglau, Stephan, „Zur ‚Kanon‘- und ‚Code‘-Problematik der österreichischen Nationalhymne als musikalischem Symbol österreichischer Identität“, in: Csáky und Stachel (Hgg.), *Die Verortung von Gedächtnis*, S. 67–106.

- Eichhorn, Andreas, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel et al.: Bärenreiter 1993.
- Einstein, Alfred, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Stockholm: Bermann-Fischer 1947 [Original auf Englisch: *Mozart: His Character, His Work*, New York: Oxford University Press 1945].
- Eisler, Hanns, „Ludwig van Beethoven. Zu seinem 100. Todestage am 26. März“, in: ders., *Schriften*, Bd. 1: *Musik und Politik 1924–1948*, hg. von Günter Mayer, München: Rogner & Bernhard 1973, S. 26–31.
- Elflein, Dietmar, „Immer die gleichen Klassiker! Heavy Metal und der Traditionsstrom“, in: Helms und Phleps (Hgg.), *No Time for Losers*, S. 127–144.
- Elflein, Dietmar, „HipHop“, in: Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer (Hgg.), *Populäre Musik, Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, Laaber: Laaber 2014, S. 165–175.
- Ender, Daniel, Martin Eybl und Melanie Unseld (Hgg.), *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, Wien: Universal Edition 2018.
- Erll, Astrid, „Medium des kollektiven Gedächtnisses. Ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff“, in: dies. und Ansgar Nünning (Hgg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität (= Media and Cultural Memory 1)*, Berlin und New York: De Gruyter 2004, S. 3–24.
- Erll, Astrid, „Cultural Memory Studies: An Introduction“, in: dies. und Ansgar Nünning (Hgg.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin und New York: De Gruyter 2010, S. 1–18 [Neuaufgabe von Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hgg.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook (= Media and Cultural Memory 8)*, Berlin und New York: De Gruyter 2008].
- Erll, Astrid, „Vorwort“, in: Lena Nieper und Julian Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 9 f.
- Erll, Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler 2017 [2005].
- Fabbri, Franco und John Shepherd, [Art.] „Genre“, in: Shepherd und Laing (Hgg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, S. 401–404.
- Falkenberg Hansen, Kjetil, „DJs and Turntablism“, in: Justin A. Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge: Cambridge University Press 2015, S. 42–55.
- Federhofer, Hellmut, „Frühe Mozartpflege und Mozartiana in Steiermark“, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 140–151.
- Feireiss, Kristin (Hg.), *Daniel Libeskind, Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*, Berlin: Ernst & Sohn 1992.
- Finke, Gesa, *Die Komponistenwitwe Constanze Mozart. Musik bewahren und Erinnerung gestalten*, Köln: Böhlau 2013.
- Finscher, Ludwig, „Werk und Gattung in der Musik als Träger kulturellen Gedächtnisses“, in: Assmann und Hölscher (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, S. 293–309.
- Fischer, Michael, „Zum Geleit“, in: ders. und Tobias Widmaier (Hgg.), *Lieder/Songs als Medien des Erinnerns*, Münster und New York: Waxmann 2014, S. 7–17.
- Föderl-Schmid, Alexandra, „Streit um Jüdisches Museum“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. Juni 2019, online: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/juedisches-museum-schaefer-museumsdirektoren-1.4497220> [2.7.2019].
- Forbes, Kenny, „You Had to Be There: Memories of the Glasgow Apollo Audience“, in: Cohen et al. (Hgg.), *Sites of Popular Music Heritage*, S. 143–159.

- Ford Jr., Robert, „Jive Talking N.Y. DJs Rapping Away in Black Discos“, in: *Billboard*, 5. Mai 1979, S. 3, abgedruckt in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 40–42.
- Forman, Murray, *The 'Hood Comes First, Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown: Wesleyan University Press 2002.
- Forman, Murray und Mark Anthony Neal (Hgg.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York und London: Routledge <sup>2</sup>2012 [2004].
- Forman, Murray, „General Introduction“, in: ders und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 1–8.
- Forster, Kurt W., „Monstrum mirabile et audax“, in: Feireiss (Hg.), *Daniel Libeskind*, S. 19–25.
- François, Etienne und Hagen Schulze (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, 3 Bde., München: C. H. Beck 2001.
- François, Etienne und Hagen Schulze, „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München: C. H. Beck <sup>3</sup>2002 [2001], S. 9–24.
- François, Etienne, „Pierre Nora und die ‚Lieux de mémoire‘“, in: Pierre Nora (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: C. H. Beck 2005, S. 7–14.
- Frith, Simon, „Towards an Aesthetic of Popular Music“, in: Richard Leppert und Susan McClary (Hgg.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press 1987, S. 133–149.
- Fröhlich, Joseph, „Rezension“ [der Partitur der neunten Symphonie], in: *Caecilia* 8/32 (1828), S. 231–261.
- Fussy, Herbert, „Als Graz zu einer Mozartstadt wurde“, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 16–17 (1986), S. 93–132.
- Gasser, Martin, „Sperrgebiet für Klassik-Klischees“, in: *Kronen-Zeitung*, 6. Februar 2006, S. 25.
- George, Nelson, „Rap's Tenth Birthday“, in: *Village Voice*, 24. Oktober 1989, S. 40.
- George, Nelson, *Hip Hop America*, New York: Penguin <sup>2</sup>2005 [1999].
- George, Nelson, „Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 43–55 (zuerst erschienen in: *The Source*, November 1993).
- George-Warren, Holly (Hg.), *The Rock and Roll Hall of Fame. The First 25 Years. The Definitive Chronicle of Rock & Roll as Told by Its Legends*, New York: Harper Collins 2009.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London: Verso 1993.
- Gosa, Travis L., „The Fifth Element: Truth“, in: Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 56–70.
- Grosch, Nils, „Populäre Musik als kulturelles Gedächtnis und als Archiv: Zu den Chancen eines Paradoxon“, in: Martin Pfeleiderer (Hg.), *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung – Archiv – Internet*, Köln et al.: Böhlau 2011, S. 83–94.
- Gruber, Gernot, „Wolfgang Amadeus Mozart“, in: Emil Brix, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl (Hgg.), *Memoria Austriae*, Bd. 1, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004, S. 48–78.
- Gruber, Gernot, „Mozart und die Nachwelt“, in: Knispel und Gruber (Hgg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, S. 249–512.
- Hafner, Ottfried, „Franz Deyerkau, Initiator des ältesten Mozart-Denkmal der Welt“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 24 (1976), S. 7–16.
- Hafner, Ottfried, *Mozart in Graz. Aspekte zur Begegnung des Komponisten mit der Stadt*, Graz: Weishaupt 1991.
- Hager, Steven, *Adventures in the Counterculture. From Hip Hop to High Times*, New York: High Times Books 2002.

- Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Librairie Félix Alcan 1925; dt. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übers. von Lutz Geldsetzer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>2</sup>2006 [1985].
- Hanheide, Stefan, „Die Beethoven-Interpretation von Romain Rolland und ihre methodische Grundlage“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61 (2004), S. 255–274.
- Hanssen, Frederik, „Mehr Demokratie hören“, in: *Tagesspiegel*, 15. Oktober 2013, online: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/50-jahre-philharmonie-berlin-mehr-demokratie-hoeren/8931826.html> [2. 7. 2019].
- Harer, Ingeborg, „Constanze Mozart in Graz – alte Spuren neu gelesen“, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark* 106 (2015), S. 49–77.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Rede zum Mozartjahr“, in: *Kleine Zeitung*, 28. Januar 2006, S. 7.
- Haskins, Ekaterina, „‘Put Your Stamp on History’: The USPS Commemorative Program Celebrate the Century“, in: *Quarterly Journal of Speech* 89/1 (2003), S. 1–18.
- Hatch, Thomas, *A History of Hip-Hop. The Roots of Rap*, Bloomington: Red Brick TM Learning 2006.
- Hendrich, Béatrice, „Im Monat Muharrem weint meine Lautel! – Die alevitische Langhalslaute als Medium der Erinnerung“, in: Erl und Nünning (Hgg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, S. 159–176.
- Herzfeld-Schild, Marie Louise, „Studien zu Cathy Berberians *New Vocality*“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68/2 (2011), S. 121–156.
- Hess, Mickey, „The Rap Career“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That’s the Joint!*, S. 634–654.
- Hildebrandt, Dieter, *Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs*, dtv: München <sup>2</sup>2009 [Hanser: München und Wien 2005].
- Hinrichsen, Hans-Joachim, „Seid umschlungen, Millionen! Die Beethoven-Rezeption“, in: Sven Hiemke (Hg.), *Beethoven Handbuch*, Kassel und München: Bärenreiter/Metzler 2009, S. 567–609.
- Hoffmann, E. T. A., „Rezension“ [der Partitur der fünften Symphonie], in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12/40 (4. Juli 1810), Sp. 630–642.
- Holtsträter, Knut, „Kagel, Beuys, Beethoven... in flux“, in: *Joseph Beuys „Beethovens Küche“: Eine Dokumentation in Fotografien von Brigitte Dannehl*, hg. von der Stiftung Museum Schloss Moyland et al., Bedburg-Hau 2004, S. 111–121.
- Hubert, Rainer, „Freimaurerei in Österreich 1871 bis 1938“, in: *Zirkel und Winkelmass. 200 Jahre Große Landesloge der Freimaurer. Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien*, Wien: Eigenverlag Museen der Stadt Wien 1984, S. 31–46.
- Hudin, Silvia, „Verborgene Gartendenkmale. Gartenpavillons in Graz“, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 29–30 (2000), S. 273–307.
- International Journal of Heritage Studies* 20/3 (2014), hg. von Amanda Brandellero, Susanne Janssen, Sara Cohen und Les Roberts.
- Irmen, Hans-Josef, *Mozart. Mitglied geheimer Gesellschaften*, Zülpich: Prisca <sup>2</sup>1991 [1988].
- Istvándity, Lauren, *The Lifetime Soundtrack. Music and Autobiographical Memory*, Bristol: Equinox 2019.
- Jahn, Otto, *W. A. Mozart*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1856–1859 (in vier Teilen) bzw. 1867 (in zwei Teilen) bzw. <sup>3</sup>1891 (bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters).
- Jaszoltowski, Saskia, *Animierte Musik – Beseelte Zeichen. Tonspuren anthropomorpher Tiere in Animated Cartoons (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 74)*, Stuttgart: Franz Steiner 2013.

- Jaszoltowski, Saskia, „Alternative Identitäten und popkulturelle Integration auf der Bühne des Eurovision Song Contest / Alternative Identities and Pop Cultural Integration on the Eurovision Stage“, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *The Role of Music in European Integration. Conciliating Eurocentrism and Multiculturalism* (= *Discourses on Intellectual Europe* 2), Berlin und Boston: De Gruyter 2017, S. 189–215.
- Jaszoltowski, Saskia, „On the Impact of Voids. Musical Silence and Visual Absence in Film“, in: Nassim Balestrini, Walter Bernhart und Werner Wolf (Hgg.), *Significant Absence: Gaps in Signifiers across Media* (= *Studies in Intermediality* 11), Leiden und Boston: Brill-Rodopi 2019, S. 87–100.
- Jaszoltowski, Saskia, „Ich muss den akustischen Terror liefern [...] – Olga Neuwirths Komponieren mit Film“, in: Stefan Drees und Susanne Kogler (Hgg.), *Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten. Zum künstlerischen Schaffen Olga Neuwirths* (= *Fokus Musik* 1), Graz: Leykam 2020, S. 79–92.
- Jaszoltowski, Saskia, „Beethoven (re-)animiert: Cartoonfigur, tragisches Genie und Superhero“, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Beethoven im Film*, München: Edition Text + Kritik 2022, S. 95–106.
- Jaszoltowski, Saskia, „Audiovision und Intermedialität“, in: Rolf Großmann und Sarah Hardjowirogo (Hgg.), *Musik und Medien* (= *Kompendium Musik* 15). Laaber: Laaber 2022, im Druck.
- Jaszoltowski, Saskia, „Yo! Americanas – Yee Haw! Raps. Hip Hop, Country, and the Regulation of Identities“, in: Knut Holtsträter und Sascha Pöhlmann (Hgg.), *Americana*, Münster und New York: Waxmann 2022, im Druck.
- Janofske, Eckehard, *Architektur-Räume. Idee und Gestalt bei Hans Scharoun*, Braunschweig und Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn 1984.
- Johnson, Imani Kai, „Hip-Hop Dance“, in: Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 22–31.
- Jost, Christofer und Gerd Sebald (Hgg.), *Musik – Kultur – Gedächtnis. Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen*, Wiesbaden: Springer VS 2020.
- Juchartz, Larry und Christy Rishot, „Rock Collection: History and Ideology at the Rock & Roll Hall of Fame“, in: *The Review of Education/Pedagogy/Cultural Studies* 19/2–3 (1997), S. 311–322.
- K., G., „Wettbewerb Philharmonie Berlin“, in: *Bauwelt* 4 (1957), S. 76–80.
- Kagel, Mauricio, [Interview] „Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung“, in: *Der Spiegel* 37 (1970), online: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43836565.html> [3.7.2017].
- Kajikawa, Loren, „Bringin’ ’88 Back’: Historicizing Rap Music’s Greatest Year“, in: Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 301–313.
- Kalisch, Volker, „Die politisch-ideologisch motivierte Mozartrezeption“, in: Knispel und Gruber (Hgg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, S. 513–532.
- Kanne, Friedrich August, „Academie des Lud. van Beethoven“, in: *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung* 8/38 (5. Juni 1824), S. 149–151, und ebd., 8/40 (9. Juni 1824), S. 157–159.
- Karajan, Herbert von, „Brief an das Preisgericht“, in: *Bauwelt* 4 (1957), S. 80.
- Kärja, Antti-Ville, „A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation“, in: *Popular Music* 25/1 (2006), S. 3–19.

- Kater, Michael H. und Albrecht Riethmüller (Hgg.), *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, Laaber: Laaber 2003.
- Katz, Mark, „Sampling Before Sampling. The Link Between DJ and Producer“, in: *Samples 9* (2010), online: <http://www.aspm-samples.de/Samples9/katz.pdf> [21.1.2019].
- Katz, Mark, *Groove Music. The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*, Oxford: Oxford University Press 2012.
- Kaufmann, Erika, „Die Musikstadt Graz zur Zeit der Wiener Klassik“, in: *Mozart und Graz. Eine kleine Zusammenstellung von Zeugnissen der Mozartverehrung, -pflege und -forschung in Graz*, Broschüre zum Grazer Mozartfest 1956, S. 11–16.
- Kautny, Oliver, „Talkin' All That Jazz – Ein Plädoyer für die Analyse des Sampling im HipHop“, in: *Samples 9* (2010), online: <http://www.aspm-samples.de/Samples9/Kautny.pdf> [21.1.2019].
- Kelly, Karen, „Keeping Time“, in: dies. und Evelyn McDonnell (Hgg.), *Stars Don't Stand Still in the Sky. Music and Myth*, New York: New York University Press 1999, S. 231–235.
- Kelly, Thomas Forrest, *First Nights. Five Musical Premieres*, New Haven und London: Yale University Press 2000.
- Kerling, Marc, „Werkbesprechung *Moses und Aron*“, in: Gerold W. Gruber (Hg.), *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, Bd. II, Laaber: Laaber 2002, S. 191–231.
- Kerling, Marc, „O Wort, du Wort, das mir fehlt“. *Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper „Moses und Aron“*, Mainz: Grünewald 2004.
- Kerman, Joseph, *The Beethoven Quartets*, London: Oxford University Press 1966.
- Kinderman, William, *Beethoven*, Oxford et al.: Oxford University Press 2009 [1995].
- Kirschenmann, Jörg C. und Eberhard Syring, *Hans Scharoun: Die Forderung des Unvollendeten*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1993.
- Kitwana, Bakari, *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*, New York: Basic Civitas 2002.
- Kitwana, Bakari, „The Challenge of Rap Music“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 450–461.
- Kivy, Peter, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca und London: Cornell University Press 1990.
- Klammt, Sascha, „Das Sample – eine einzigartige Momentaufnahme als Basis für eine neue Komposition“, in: *Samples 9* (2010), online: <http://www.aspm-samples.de/Samples9/klammt.pdf> [21.1.2019].
- Klein, Rudolf, *Beethovenstätten in Österreich*, Wien: Lafite 1970.
- Klein, Rudolf, „Forschungsbericht zur Beethoven-Topographie“, in: Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil (Hgg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel et al.: Bärenreiter 1971, S. 455–457.
- Kleindienst, Jürgen, „Enthüllt: Markus Lüpertz' Beethoven vor dem Leipziger Bildermuseum“, in: *Leipziger Volkszeitung*, 9. November 2016, online: <http://www.lvz.de/Nachrichten/Kultur/Enthuellt-Markus-Luepertz-Beethoven-vor-dem-Leipziger-Bildermuseum> [18.5.2018].
- Kliemann, Thomas, „Das ist die neue Beethoven-Statue von Markus Lüpertz“, in: *General-Anzeiger* (Bonn), 30. März 2014, online: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/bonn/Das-ist-die-neue-Beethoven-Statue-von-Markus-Lüpertz-article1312688.html> [18.5.2018].

- Knispel, Claudia Maria, „Mozarts äußeres Erscheinungsbild“, in: dies. und Gruber (Hgg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, S. 81–104.
- Kornberg, Monika, [Art.] „Deyerkauf (Theyerkauf)“, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, online: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_D/Deyerkauf\\_Familie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Deyerkauf_Familie.xml) [12. 6. 2018].
- Kramer, Lawrence, „The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's ‚Ode to Joy‘“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 22/1 (1998), S. 78–90.
- Kramer, Lawrence, *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley et al.: University of California Press 2002.
- Kramer, Lawrence, „Classical Music for the Posthuman Condition“, in: Richardson et al. (Hgg.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, S. 39–52.
- Kreps, Daniel, „Pearl Jam Invite All Five Drummers to Rock Hall Induction Ceremony“, in: *Rolling Stone*, 11. März 2017, online: <https://www.rollingstone.com/music/news/pearl-jam-invite-all-five-drummers-to-rock-hall-induction-w471689> [17. 1. 2018].
- Krims, Adam, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Kubinzky, Karl-Albrecht, „Loge Wolfgang Amadeus Mozart“, in: *Quatuor-Coronati-Berichte* 1 (1974), S. 157–162.
- Kubinzky, Karl-Albrecht, „‚Rittern‘ um das Genie Wolferl A.: Bitte, wir auch!“, in: *Bürgerinformation der Stadt Graz*, März 2006, S. 8 f.
- Kubinzky, Karl-Albrecht, *Spuren der Geschichte*, in: *Bürgerinformation der Stadt Graz*, Mai 2017, S. 12 f.
- Küster, Konrad, „Die Sinfonien“, in: Hiemke (Hg.), *Beethoven Handbuch*, S. 57–129.
- Küster, Konrad, „Beethovens ‚Neunte Sinfonie‘“, in: Den Boer et al. (Hgg.), *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2, S. 239–245.
- Lashua, Brett D., „Popular Music Heritage and Tourism“, in: Baker et al. (Hgg.), *The Routledge Companion to Popular Music and Heritage*, S. 153–162.
- Leonard, Marion, „Constructing Histories through Material Culture: Popular Music, Museums and Collecting“, in: *Popular Music History* 2/2 (2007), S. 147–167.
- Levy, David Benjamin, *Beethoven. The Ninth Symphony*, New Haven und London: Yale University Press 2003 [1995].
- Libeskind, Daniel, „Between the Lines“, in: *Assemblage* 12 (1990), S. 48–50.
- Libeskind, Daniel, „Between the Lines“, in: *Research in Phenomenology* 22 (1992), S. 82–87.
- Libeskind, Daniel, „Between the Lines“, in: Feireiss (Hg.), *Daniel Libeskind*, S. 58–67.
- Libeskind, Daniel, „Between the Lines“, in: ders., *Radix-Matrix, Architekturen und Schriften*, hg. von Alois Martin Müller, München und New York: Prestel 1994, S. 100–114.
- Libeskind, Daniel, „Between the Lines“, in: ders., *Kein Ort an seiner Stelle. Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin*, hg. von Angelika Stepken, Dresden und Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 76–88.
- Libeskind, Daniel, *Radix-Matrix. Architekturen und Schriften*, hg. von Alois Martin Müller, München und New York: Prestel 1994.
- Libeskind, Daniel, „City Edge“, 1987, in: ders., *Radix-Matrix*, S. 48–55.
- Libeskind, Daniel, „Out of Line“, 1991, in: ders., *Radix-Matrix*, S. 58–67.
- Libeskind, Daniel, *Kein Ort an seiner Stelle. Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin*, hg. von Angelika Stepken, Dresden und Basel: Verlag der Kunst 1995.
- Libeskind, Daniel, „Daniel Libeskind, Daniel Libeskind, Daniel Libeskind“, 1991, in: ders., *Kein Ort an seiner Stelle*, S. 17–19.

- Libeskind, Daniel, „City Edge“, 1987, in: ders., *Kein Ort an seiner Stelle*, S. 71–75.
- Libeskind, Daniel, „Symbol und Interpretation“, 1980, in: ders., *Kein Ort an seiner Stelle*, S. 216–224.
- Libeskind, Daniel, „Chamberworks“, in: Roland Ritter und Michael Haberz (Hg.), *Music Architecture* (= *Dokumente zur Architektur* 8), Graz: Haus der Architektur 1997, S. 28–41.
- Lockwood, Lewis, *Beethoven. Seine Musik. Sein Leben*, übers. von Sven Hiemke, Kassel: Bärenreiter 2009 [englische Originalausgabe: *Beethoven: The Music and the Life*, London: Norton 2003].
- Lockwood, Lewis, *Beethoven's Lives. The Biographical Tradition*, Martlesham: Boydell Press 2020.
- Loos, Adolf, „Ornament und Verbrechen“ (1908), in: ders., *Trotzdem. 1900–1930*, Wien: Georg Prachner 1982 [Innsbruck: Brenner 1931], S. 78–88.
- Loos, Helmut, *E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter*, Kassel: Bärenreiter 2017.
- Luschin-Ebengreuth, Arnold, „Häuser- und Gassenbuch der inneren Stadt Graz“, in: Fritz Popelka, *Geschichte der Stadt Graz*, Bd. 1, Graz: Stadtgemeinde Graz 1928, S. 493–631.
- Lütteken, Laurenz, *Mozart: Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung bei Mozart*, München: C. H. Beck 2017.
- Mahnkopf, Claus-Steffen, „Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik“, in: ders., *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim: Wolke 2007, S. 243–258.
- Marx, Adolf Bernhard, „Rezension“ [der Veröffentlichung des Erstdrucks], in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 3/47 (22. November 1826), S. 373–378.
- Mathew, Nicholas, „Beethoven's Political Music, the Handelian Sublime, and the Aesthetics of Prostration“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 33/2 (2009), S. 110–150.
- Mendelssohn, Felix, *Korrespondenz* [über die Aufführung in Stettin], in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 4/11 (14. März 1827), S. 83–87.
- Mitchell, Tony (Hg.), *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, Middletown: Wesleyan University Press 2001.
- Motte-Haber, Helga de la, „Musik über Musik. Erinnerung und musikalisches Gedächtnis“, in: Nieper und Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung*, S. 63–78.
- Mozart, Franz Xaver Wolfgang, *Reisetagebuch 1819–1821*, hg. und kommentiert von Rudolph Angermüller, Bad Honnef: K. H. Bock 1994.
- Mozart und Graz. Eine kleine Zusammenstellung von Zeugnissen der Mozartverehrung, -pflege und -forschung in Graz*, Broschüre zum Grazer Mozartfest 1956.
- Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (= Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X, Werkgruppe 34), gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel et al.: Bärenreiter 1961.
- Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, Bd. 4 und Bd. 6, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel et al.: Bärenreiter 1963 und 1971.
- Mozartgemeinde Salzburg (Hg.), *Jahresbericht der Mozartgemeinde über das Vereinsjahr 1935*, Salzburg 1936.
- Mozartgemeinde Salzburg (Hg.), *Jahresbericht der Mozartgemeinde über das Vereinsjahr 1936*, Salzburg 1937.

- Mozartgemeinde Salzburg (Hg.), *Jahresbericht der Mozartgemeinde über das Vereinsjahr 1941*, Salzburg 1942.
- Müller, Alois Martin, „Die Musen des Daniel Libeskind“, in: Libeskind, *Radix-Matrix*, S. 6–10.
- Naredi-Rainer, Ernst, „Reiche Erfahrung muss nicht in Routine münden“, in: *Kleine Zeitung*, 26. Januar 2006, S. 63.
- Naredi-Rainer, Paul, „Musiktheorie und Architektur“, in: Frieder Zammer (Hg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 149–175.
- Neal, Marc Anthony, „No Time for Fake Niggas‘. Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That’s the Joint!*, S. 69–72.
- Neal, Marc Anthony, „The Message‘. Rap, Politics, and Resistance“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That’s the Joint!*, S. 435–437.
- Nettl, Paul, *Mozart und die königliche Kunst. Die freimaurerische Grundlage der „Zauberflöte“*, Berlin: Franz Wunder 1932.
- Nieper, Lena und Julian Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2016.
- Nieper, Lena und Julian Schmitz, „Intro: Musik und kulturelle Erinnerung“, in: dies. (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung*, S. 11–25
- Nissen, Georg Nikolaus von, *Biographie W. A. Mozarts*, Hildesheim et al.: Georg Olms 1991 [das ist der 4. unveränderte Nachdruck der Erstausgabe: Leipzig: Breitkopf und Härtel 1828].
- Nissen-Mozart, Constanze, *Tage Buch meines Brief Wechsels in Betref der Mozartischen Biographie (1828–1837)*, übertragen und kommentiert von Rudolph Angermüller, Bad Honnef: K. H. Bock 1998.
- Nora, Pierre (Hg.), *Les lieux de mémoire*, 3 Teile in 7 Bänden, Paris: Gallimard 1984–1992.
- Nora, Pierre, „Entre mémoire et histoire“, in: ders. (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Teil 1: *La république*, Paris: Gallimard 1984, S. XVII–XLII.
- Nora, Pierre, „Comment écrire l’histoire de France?“, in: ders. (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Teil 3: *Les France*, Paris: Gallimard 1992, S. 11–32.
- Nora, Pierre, „L’ère de la commémoration“, in: ders. (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Teil 3: *Les France*, Paris: Gallimard 1992, S. 977–1012.
- Nora, Pierre, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, übers. von Wolfgang Kaiser, Berlin: Wagenbach 1990.
- Nora, Pierre, „Nachwort“, übers. von Reinhard Tiffert, in: François und Schulze (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, S. 681–686.
- Nora, Pierre (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: C. H. Beck 2005 [selektive Übersetzung einiger weniger Aufsätze aus Noras *Les lieux de mémoire* durch diverse Übersetzer].
- Nora, Pierre, „Wie läßt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben?“, übers. von Michael Bayer, in: ders. (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, S. 15–23.
- Nora, Pierre, „Das Zeitalter des Gedenkens“, übers. von Enrico Heinemann, in: ders. (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, S. 543–575.
- Notley, Margaret, „With a Beethoven-like Sublimity: Beethoven in the Works of Other Composers“, in: Stanley (Hg.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, S. 239–254.
- Nottebohm, Gustav, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig: Rieter-Biedermann 1887.

- Nowak, Raphaël und Sarah Baker, „Popular Music Halls of Fame as Institutions of Cultural Heritage“, in: Baker et al. (Hgg.), *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, S. 283–293.
- Nußbaumer, Martina, *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*, Freiburg i. Br. et al.: Rombach 2007.
- o.A., „Monument für Haydn und Mozart“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 3/32 (21. April 1819), S. 253–255.
- o.A., „Monument für Haydn und Mozart“, in: *Erneuerte Vaterländische Blätter* 34 (1819), S. 135 f.
- o.A., „Erhebendes Ereignis für Freunde deutscher Musik“, in: *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung* 8/22 (21. April 1824), S. 87 f.
- o.A., „Nachrichten“ [über die Uraufführung der neunten Symphonie], in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 26/27 (1. Juli 1824), Sp. 437–442.
- o.A., „Nachrichten“ [über die Abonnementkonzerte], in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 30/15 (9. April 1828), Sp. 245–248.
- o.A., „Mozart in Graz“, in: *Der Aufmerksame*, 8. Februar 1856, S. 122 f.; ebd., 9. Februar 1856, S. 126 f.; ebd., 11. Februar 1856, S. 130 f.
- o.A., „Soiree bei Professor B.“, in: *Brünner Zeitung* 139 (20. Juni 1863), S. 1 f.
- o.A., „Berichte über Gedenkkonzerte für Mozart“, in: *Grazer Tagblatt*, 7. Dezember 1891, S. 1–3, und ebd., 12. April 1906, S. 6.
- o.A., „Mozarts Beziehungen zu Graz“, in: *Tagespost*, 3. April 1920, S. 1.
- o.A., „Grazer Mozartiana“, in: *Mozarteums-Mitteilungen* 2/3 (1920), S. 94–96.
- o.A., „Blumen der Liebe für Mozart“, in: *Kleine Zeitung*, 3. Februar 1956, S. 6.
- o.A., „Grazer Mozarttempel in neuem Gewand“, in: *Kleine Zeitung*, 22. September 1956, S. 8.
- o.A., „Scharoun – Musik mit Wänden“, in: *Der Spiegel* 42 (1963), S. 104–108.
- o.A., „Leserbriefe zum Mozart-Tempel“, in: *Kleine Zeitung*, 3. August 2004, S. 31, und ebd., 15. August 2003, S. 64.
- o.A., „Mozart-Statue von Markus Lüpertz beschmiert“, in: *Die Welt*, 2. September 2005, online: <https://www.welt.de/print-welt/article162513/Mozart-Statue-von-Markus-Luepertz-beschmiert.html> [18. 5. 2018].
- o.A., „Salzburger ‚Pornojäger‘ Humer beschmierte Lüpertz-Statue mit Ölfarben“, in: *Der Standard*, 5. September 2005, online: <https://derstandard.at/2159942/Salzburg-Pornojaeger-Humer-beschmierte-Luepertz-Statue-mit-Oelfarben> [18. 5. 2018].
- o.A., „Mozart-Skulptur nach Verschandelung durch ‚Pornojäger‘ Humer gesäubert“, in: *Der Standard*, 16. September 2005, online: <https://derstandard.at/2176910/Mozart-Skulptur-nach-Verschandelung-durch-Pornojaeger-Humer-gesauebert> [18. 5. 2018].
- o.A., „Mozart(?)Kugeln im Anrollen“, in: *Kleine Zeitung*, 25. Januar 2006, S. 28.
- o.A. bzw. diverse Autoren, Presseberichte zur sog. „No Mozart Zone“, in: *Die Presse*, 9. März 2005, S. 10, und 26. Januar 2006, S. 14; *Der Standard*, 27. Januar 2006, S. 3; *Basler Zeitung*, 25. Februar 2006, S. 2; *Berliner Morgenpost*, 25. Februar 2006, S. 1; *Sächsische Zeitung*, 18. März 2006, S. 27; *Passauer Neue Presse*, 3. März 2006, ohne Seitenangabe; *Der Bund*, 6. Mai 2006, S. 35; *Die Welt*, 12. August 2006, S. R8.
- o.A., „Kurzmeldung zum Mozart-Tempel“, in: *Kronen-Zeitung*, 19. August 2006, S. 17.
- o.A., „Leserbrief“, in: *Kleine Zeitung*, 9. November 2006, S. 27.
- o.A., [Art.] „Baroni-Cavalcabò Josefine von und Julie“, in: Wolfgang Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt<sup>2</sup> 2009 [1962–1966], S. 32 f.

- o.A., [Art.] „Deyerkauf Franz sen. und jun.“, in: Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, S. 95.
- o.A., [Art.] „Hysel“, in: Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, S. 313.
- o.A., [Art.] „Mozart Wolfgang Amadeus“, in: Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, S. 475 f.
- o.A., „Beethoven-Skulptur von Markus Lüpertz in Wien enthüllt“, in: *Der Standard*, 4. Dezember 2017, online: <https://derstandard.at/2000069026388/Beethoven-Skulptur-von-Markus-Luepertz-in-Wien-enthueellt> [18.5.2018].
- Obert, Simon, „500 Songs, eine Halle und die Macht des Namens. Zur Kanonisierung populärer Musik“, in: Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann (Hgg.), *Der Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: Edition Text + Kritik 2013, S. 649 – 674.
- Pabon, Jorge, „Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 56 – 62.
- Parzer, Robert, „Vorgeschichte der Villa an der Tiergartenstraße 4“, online: <https://www.gedenkort-t4.eu/de/historische-orte/q04xq-tiergartenstrasse-4-gedenk-und-informationsort-fuer-die-opfer-der#schnellueberblick> [2.7.2019].
- Pederson, Sanna, „Beethoven and Freedom: Historicizing the Political Connection“, in: *Beethoven Forum* 12/1 (2005), S. 2 – 12.
- Perry, Imani, „My Mic Sound Nice: Art, Community and Consciousness“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 503 – 517.
- Peterson, James, „Dead Presence: Money and Mortal Themes in Hip-Hop Culture“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That's the Joint!*, S. 595 – 608.
- Pfankuch, Peter (Hg.), *Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte (= Schriftenreihe der Akademie der Künste 10)*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1974.
- Pfleiderer, Martin, „Making History. Tendenzen, Fragestellungen und Methoden der Geschichtsschreibung populärer Musik“, in: ders. (Hg.), *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis*, S. 25 – 36.
- Pichler, Friedrich, „Die Freimaurer in Steiermark“, in: *Tagespost*, 5. und 6. Juli 1876, S. 1 f. bzw. S. 1 – 3.
- Pickett, David, „Arrangements and Retuschen. Mahler and Werktreue“, in: Jeremy Barham (Hg.), *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 178 – 199.
- Pietschmann, Klaus und Melanie Wald-Fuhrmann (Hgg.), *Der Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: Edition Text + Kritik 2013.
- Pollak, Gustav, „Die FM in der Steiermark“, in: *Quatuor-Coronati-Berichte 1* (1974), S. 87 – 95.
- Popular Music and Society* 39/1 (2016), hg. von Andy Bennett und Susanne Janssen.
- Potter, Pamela M., *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven: Yale University Press 1998.
- Price III, Emmett G., *Hip Hop Culture*, Santa Barbara: ABC-Clío 2006.
- Price-Styles, Alice, „MC Origins: Rap and Spoken Word Poetry“, in: Williams (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 11 – 21.
- Quatuor-Coronati-Berichte* 27 (2007), hg. von der Forschungsgesellschaft Quatuor Coronati Wien.
- Radano, Ronald, *Lying up a Nation. Race and Black Music*, Chicago: University of Chicago Press 2003.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen und Basel: Francke/UTB 2002.

- Ramsauer, Gabriele, [Art.] „Denkmäler“, in: Gernot Gruber und Joachim Brüggel (Hgg.), *Das Mozart-Lexikon* (= *Das Mozart-Handbuch*, Bd. 6), Laaber: Laaber 2005, S. 161–163.
- Rathkolb, Oliver, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: ÖBV 1991.
- Regev, Motti, „Introduction“, in: *Popular Music* 25/1 (2006), S. 1 f.
- Rehding, Alexander, „„Ode to Freedom‘: Bernstein’s Ninth at the Berlin Wall“, in: *Beethoven Forum* 12/1 (2005), S. 36–49.
- Rehding, Alexander, *Beethoven’s Symphony No. 9*, New York: Oxford University Press 2018.
- Reinalter, Helmut, „Die Freimaurerei in Österreich von der Aufklärung bis zur Revolution 1848/49“, in: *Zirkel und Winkelmass*, S. 7–25.
- Rexroth, Dieter, *Ludwig van Beethoven. Sinfonie Nr. 9 d-Moll, op. 125*, Taschenpartitur mit einer Einführung und Analyse, Mainz: Schott 1979.
- Riethmüller, Albrecht, „Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), S. 38–49.
- Riethmüller, Albrecht, „Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist“, in: Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach (Hgg.), *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, Bonn: Beethoven-Haus 2003, S. 97–120.
- Riethmüller, Albrecht, „A Clockwork Brown. Musiker in den Institutionen des ‚Dritten Reichs‘“, in: *Das „Dritte Reich“ und die Musik*, S. 93–104.
- Riethmüller, Albrecht, „Die Hymne der Europäischen Union“, in: Den Boer et al. (Hgg.), *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2, S. 89–96.
- Riethmüller, Albrecht, „Lives in Musicology: Musikwissenschaft in Westdeutschland anno 1970 – in persönlicher Sicht zur Studienzeit“, in: *Acta Musicologica* 90/1 (2018), S. 4–24.
- Riethmüller, Albrecht und Gregor Herzfeld (Hgg.), *Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters*, Stuttgart: Franz Steiner 2020.
- Robbins Landon, H. C., *Mozart and the Masons. New Light in the Lodge „Crowned Hope“*, London: Thames and Hudson 1982.
- Roberts, Les und Sara Cohen, „Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework“, in: *International Journal of Heritage Studies* 20/3 (2014), S. 241–261.
- Roberts, Les, „Talkin bout My Generation: Popular Music and the Culture of Heritage“, in: *International Journal of Heritage Studies* 20/3 (2014), S. 262–280.
- Rolland, Romain, *Vie de Beethoven*, Paris: Librairie Hachette <sup>7</sup>1914 [1907; erstmalig 1903 in den *Cahiers de la Quinzaine* erschienen].
- Rolland, Romain, *Beethoven: Les grandes époques créatrices*, Bd. 4: *La cathédrale interrompue: La Neuvième Symphonie*, Paris: Éditions du Sablier 1947.
- Rollefson, J. Griffith, *Flip the Script: European Hip Hop and the Politics of Postcoloniality*, Chicago: University of Chicago Press 2017.
- Rose, Tricia, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown: Wesleyan University Press 1994.
- Rose, Tricia, *The Hip Hop Wars. What We Talk about When We Talk about Hip Hop – And Why It Matters*, New York: Basic Books 2008.
- Sachs, Angeli, „Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin“, in: Vittorio Magnago Lampugnani und Angeli Sachs (Hgg.), *Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen Projekte Bauten*, München et al.: Prestel 1999, S. 100–107.
- Sachs, Harvey, *The Ninth. Beethoven and the World in 1824*, Faber and Faber: London 2010.

- Sachs, Harvey, *Toscanini. Musician of Conscience*, New York und London: Liveright Publishing 2017.
- Sack, Manfred, „Über die geheimnisvolle Verwandtschaft von Musik und Architektur“, in: Ritter und Haberz (Hg.), *Music Architecture*, S. 12–27.
- Sanders, Ernest, „Form and Content in the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony“, in: *The Musical Quarterly* 50/1 (1964), S. 59–76.
- Santelli, Robert, „The Rock and Roll Hall of Fame and Museum“, in: *Popular Music and Society* 21/1 (1997), S. 97–99.
- Santelli, Robert, „The Rock and Roll Hall of Fame and Museum. Myth, Memory, and History“, in: Kelly und McDonnell (Hgg.), *Stars Don’t Stand Still in the Sky*, S. 237–243.
- Scharoun, Hans, „Eröffnungsrede vom 15.10.1963“, in: *Deutsche Bauzeitung* 4 (1964), S. 235.
- Scharoun, Hans, „Antrittsvorlesung an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau“, in: Pfankuch (Hg.), *Hans Scharoun*, S. 48–54.
- Scharoun, Hans, „Musik im Mittelpunkt. Bemerkungen zum Neubau der Berliner Philharmonie“, 29.7.1957, in: Pfankuch (Hg.), *Hans Scharoun*, S. 279.
- Scharoun, Hans, „Rede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde“, in: Pfankuch (Hg.), *Hans Scharoun*, S. 139–142.
- Scharoun, Hans, „Erläuterungen“, in: *Rund um die Philharmonie* 4 (1957), abgedruckt in: Edgar Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal. Der Konzertsaal als Zentralraum*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1993, S. 76–78.
- Scharoun, Hans, „Erläuterungsbericht für den Wettbewerb“, in: Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal*, S. 64–66.
- Schindler, Anton, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler 1909, Reprint der Originalausgabe: Münster: Aschendorff’sche Buchhandlung <sup>3</sup>1860 [1840].
- Schloss, Joseph, „Sampling Ethics“, in: Forman und Neal (Hgg.), *That’s the Joint!*, S. 609–630.
- Schloss, Joseph, *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip Hop*, Middletown: Wesleyan University Press <sup>2</sup>2014 [2004].
- Schmidt Horning, Susan, „The Architects of Rock and Roll“, in: *Technology and Culture* 52/3 (2011), S. 598–605.
- Schneider, Bernhard, *Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin*, München, London und New York: Prestel 1999.
- Schönberg, Arnold, *Sämtliche Werke*, Abteilung III: Bühnenerwerke, Reihe A, Bd. 8, Teil 2: *Moses und Aron*, Partitur, hg. von Christian Martin Schmidt, Mainz und Wien: Schott/Universal Edition 1978.
- Schönberg, Arnold, *Sämtliche Werke*, Abteilung III: Bühnenerwerke, Reihe B, Bd. 8, Teil 2: *Moses und Aron*, hg. von Christian Martin Schmidt, Mainz und Wien: Schott/Universal Edition 1998.
- Schrade, Leo, *Beethoven in France. The Growth of an Idea*, New Haven: Yale University Press 1942.
- Schubert, Hannelore, „Gebaute Vision“, in: *Deutsche Bauzeitung* 4 (1964), S. 248–256.
- Schubert, Ingrid (Hellmut Federhofer), [Art.] „Graz“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 3, Kassel et al.: Bärenreiter <sup>2</sup>1995, Sp. 1595–1609.
- Schwartz, Andy, „Memories of Inductions Past“, online: <https://www.rockhall.com/memories-inductions-past> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 17.1.2018].

- Seidel, Wilhelm, „9. Symphonie d-Moll op. 125“, in: Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer (Hgg.), *Ludwig van Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber: Laaber 2009 [1994], S. 252–271.
- Seifert, Herbert, „Die Sinfonie im Wiener Konzertleben zwischen Mozarts und Beethovens Tod“, in: Gernot Gruber und Matthias Schmidt (Hgg.), *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*, Laaber: Laaber 2006, S. 227–233.
- Shepherd, John und David Buckley, [Art.] „Myth“, in: Shepherd und Laing (Hgg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 1, S. 284–288.
- Shepherd, John, Franco Fabbri und Marion Leonard, [Art.] „Style“, in: Shepherd und Laing (Hgg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 1, S. 417–419.
- Shuker, Roy, *Popular Music. The Key Concepts*, London und New York: Routledge 2005 [1998].
- Shuker, Roy, *Understanding Popular Music*, London und New York: Routledge 2008 [1994].
- Sisario, Ben und Joe Coscarelli, „8 Memorable Moments from the Rock & Roll Hall of Fame Induction“, in: *The New York Times*, 8. April 2017, online: <https://www.nytimes.com/2017/04/08/arts/music/rock-and-roll-hall-of-fame-induction-pearl-jam-tupac.html> [17.1.2018].
- Sittinger, Ernst, „Die Geheimnisse der Grazer Freimaurer“, in: *Kleine Zeitung* (Beilage G7), 18. April 2010, S. 6–8.
- Solomon, Maynard, „Beethoven’s Ninth Symphony: A Search for Order“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 10/1 (1986), S. 3–23.
- Solomon, Maynard, „Beethoven’s Ninth Symphony: The Sense of an Ending“, in: *Critical Inquiry* 17/2 (1991), S. 289–305.
- Solomon, Maynard, *Mozart. A Life*, New York: Harper Collins 1995.
- Solomon, Maynard, *Beethoven*, New York: Schirmer 1998 [1977].
- Sonnleithner, Leopold, „Ad vocem: Contrabass-Recitativ der 9. Symphonie von Beethoven“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2/14 n.F. (6. April 1864), S. 245 f.
- Stachel, Peter, „Wenn wir heute Mozart feiern, ehren wir uns selbst‘. Die Wiener Mozart-Woche 1941“, in: Glanz und Mayer-Hirzberger (Hgg.), *Musik und Erinnern*, S. 93–107.
- Stanley, Glenn, „Beethoven at Work: Musical Activist and Thinker“, in: ders. (Hg.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, S. 14–31.
- Steinbeck, Wolfram, „Vokalsymphonien im 19. Jahrhundert“, in: Thomas Daniel Schlee (Hg.), *Beethoven, Goethe und Europa. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999*, Laaber: Laaber 1999, S. 195–223.
- Steinhauser, Ulrike, [Art.] „Musik und Architektur“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 6, Kassel et al.: Bärenreiter 1997, Sp. 729–745.
- Stekl, Konrad, „Dokumente zum Thema: Mozart und Graz“, in: *Blätter für Heimatkunde* 40/1 (1966), S. 21–27.
- Stephan, Rudolf, „Der musikalische Gedanke bei Schönberg“ 1979/1982, in: Rudolf Stephan, *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz et al.: Schott 1985, S. 129–137.
- Sterba, Editha und Richard, *Beethoven and His Nephew. A Psychoanalytical Study of Their Relationship*, New York: Pantheon 1954.
- Stern, Hellmut, *Saitensprünge: Erinnerungen eines Kosmopoliten wider Willen*, Berlin: Aufbau Verlag 2000.
- Stambolis, Barbara und Jürgen Reulecke (Hgg.), *Good-Bye Memories. Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, Essen: Klartext 2007.

- Suppan, Wolfgang (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt <sup>2</sup>2009 [1962–1966].
- Szabó-Knotik, Cornelia, *Mythos Musik in Österreich: die Zweite Republik*, in: Brix et al. (Hgg.), *Memoria Austriae*, Bd. 1, S. 243–270.
- Talevski, Nick, *The Unofficial Encyclopedia of the Rock and Roll Hall of Fame*, Westport und London: Greenwood Press 1998.
- Taruskin, Richard, „Resisting the Ninth“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 12 (1989), S. 241–256.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 2: *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford et al.: Oxford University Press <sup>2</sup>2010 [2005].
- Thayer, Alexander Wheelock, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 5, bearbeitet von Hermann Deiters, hg. von Hugo Riemann, Hildesheim et al.: Olms <sup>3</sup>2001 [Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908].
- Tregear, Peter, „Open Forum, The Ninth after 9/11“, in: *Beethoven Forum* 10/2 (2003), S. 221–232.
- Treitler, Leo, „History, Criticism, and Beethoven’s Ninth Symphony“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music* 3/3 (1980), S. 193–210.
- Trümpi, Fritz, „Beethovens Wiener Orte. Eine ambivalente Geschichte der Wiener Beethoven-Erinnerung“, in: *Der Standard*, 17. Dezember 2020 (Blog der österreichischen Mediathek), online: <https://www.derstandard.at/story/2000122125578/beethovens-wiener-orte> [9. 11. 2021].
- Tschida, Michael, „Wo nix nicht nix ist“, in: *Kleine Zeitung*, 3. Februar 2006, S. 71.
- Tschida, Michael, „Land Steiermark liquidiert seine Kultur Service Gesellschaft KSG“, in: *Kleine Zeitung*, 18. März 2015, online: [https://www.kleinezeitung.at/steiermark/landespolitik/4686667/Kulturpolitik\\_Land-Steiermark-liquidiert-Kultur-Service](https://www.kleinezeitung.at/steiermark/landespolitik/4686667/Kulturpolitik_Land-Steiermark-liquidiert-Kultur-Service) [18. 5. 2018].
- Toop, David, *Rap Attack 3*, London: Serpent’s Tail 2000.
- Unsel, Melanie, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln et al.: Böhlau 2014.
- Unsel, Melanie, „Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Vorüberlegungen“, in: Nieper und Schmitz (Hgg.), *Musik als Medium der Erinnerung*, S. 29–38.
- V., E., „Mozart-Gedenkstätten in Graz – einst und heute“, in: *Kleine Zeitung*, 22. Januar 1956, S. 12.
- Vischer, Friedrich Theodor, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, München: Meyer & Jessen <sup>2</sup>1922 [Reutlingen und Leipzig: Carl Mäcken 1846].
- Wagner, Guy, *Bruder Mozart. Freimaurerei im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien: Amalthea <sup>2</sup>2003 [1996].
- Waldeck, Friedrich, „Mozart der Deutsche“, in: *Grazer Tagblatt*, 27. Januar 1906, S. 1–3.
- Walner, Peter, „Die Erstaufführungen von Mozart-Opern in Graz und Mozarts Beziehungen zu Graz“, in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960, S. 287–299.
- Walser, Robert, „Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy“, in: *Ethnomusicology* 39/2 (1995), S. 193–217.
- Walter, Michael, „Musikwissenschaft und ihr Gegenstand“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/4 (2012), S. 293–303.
- Wasserloos, Yvonne, „Damnatio memoriae. Die städtische Kulturpolitik und die Demontage des Mendelssohn-Denkmal in Leipzig“, in: Sabine Mecking und Andreas Wirsching (Hgg.), *Stadtverwaltung im Nationalsozialismus. Systemstabilisierende Dimensionen kommunaler Herrschaft*, Paderborn et al.: Ferdinand Schöningh 2005, S. 139–179.

- Wasserloos, Yvonne, „Auf immerdar unlösbar verknüpft? Erinnerungsorte für Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf im 20. und 21. Jahrhundert“, in: *Geschichte im Westen – Zeitschrift für Landes- und Zeitgeschichte* 24 (2009), S. 201–231.
- Wasserloos, Yvonne, „Die Erinnerungskultur für Felix Mendelssohn Bartholdy – Leipzig und Düsseldorf 1892 bis 2012“, in: *Mendelssohn-Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte* 19 (2015), S. 277–293.
- Wastler, Johannes, „Der Maler Mathias Schiffer“, in: *Tagespost*, 31. Juli 1892, S. 1 f.
- Watkins, S. Craig, *Hip Hop Matters. Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*, Boston: Beacon Press 2005.
- Weingartner, Felix, *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912.
- Weniger, Christian, „Besuch bei der alten Dame“, in: *Kleine Zeitung*, 12. August 2017, S. 24 f.
- Wenner, Jann, „Vorwort“, in: Holly George-Warren (Hg.), *The Rock and Roll Hall of Fame. The First 25 Years. The Definitive Chronicle of Rock & Roll as Told by Its Legends*, New York: Harper Collins 2009, S. 7.
- Whiteley, Sheila, Andy Bennett und Stan Hawkins (Hgg.), *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot: Ashgate 2005.
- Wicke, Peter, Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik. Geschichte – Stile – Praxis – Industrie*, Mainz: Schott 2007.
- Wierzbicki, James, „Banality Triumphant: Iconographic Use of Beethoven's Ninth Symphony in Recent Films“, in: *Beethoven-Forum* 10/2 (2003), S. 113–138.
- Willemeit, Thomas, „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“. Musik und Architektur bei Daniel Libeskind“, in: *archithese* 5 (1998), S. 18–24.
- Williams, Justin A., *Rhyming and Stealing. Musical Borrowing in Hip-Hop*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2013.
- Williams, Justin A. (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.
- Williams, Justin A., „Intertextuality, Sampling, and Copyright“, in: ders., (Hg.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 206–220.
- Winkler, Kurt, „Ceci n'est pas un musée – Daniel Libeskind's Berliner Museumsprojekt“, in: Libeskind, *Radix-Matrix*, S. 122–127.
- Wisniewski, Edgar, „Philharmonie Berlin“, in: *Deutsche Bauzeitung* 4 (1964), S. 237–240.
- Wisniewski, Edgar, *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammersmusiksaal. Der Konzertsaal als Zentralraum*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1993.
- Wolf, Werner, „Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen“, in: Volker C. Dörr und Tobias Kurwinkel (Hgg.), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 11–45.
- Wurz, Herbert, „Unbekannte Mozart-Gedenkstätten in Graz“, in: *Tagespost*, 2. September 1942, S. 3.
- Wurzbach, Constantin von, *Mozart-Buch*, Wien: Wallishansser'scher Buchhandlung 1869.
- Wyn Jones, Carys, *The Rock Canon. Canonical Values in the Reception of Rock Albums*, Aldershot: Ashgate 2008.
- Wyn Jones, David, *The Life of Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- Young, James E., „Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture“, in: *Jewish Social Studies* 6/2 (2000), S. 1–23.

## Unveröffentlichte Dokumente aus Archiven

Kulturamt Stadt Graz: Dokumente zur Mozartbüste im Stadtpark, Gedenktafel Sackstraße 1.  
Rock and Roll Hall of Fame Library & Archives: Filmmaterial der Induction Ceremonies; Brief von Bill Clinton zur Eröffnung des Museums.

Steiermärkisches Landesarchiv: Dokumente zur Paulustorgasse 1–3, Dokumente zur Freimaurerloge „Zu den vereinigten Herzen“, Postkarte mit Deyerkaufs Landhaus in der Schubertstraße, Grundbücher.

## Websites

- Beethoven Jubiläums GmbH <https://www.bthvn2020.de/beteiligung/veranstaltung/musikwissenschaft-nach-beethoven-xvii-internationaler-kongress-der-gesellschaft-fuer-musikforschung> [12.11.2020].
- Billboard <https://www.billboard.com/archive/charts/1989/rap-song> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 21.1.2019].
- California University Press <https://www.ucpress.edu/book/9780520343542/> [12.11.2020].
- Europarat <https://rm.coe.int/16806ab6cd> [28.06.2017]; <https://rm.coe.int/16806abf14> [28.06.2017]; <https://rm.coe.int/16806acc1f> [28.06.2017]; <https://rm.coe.int/16806acc18> [28.06.2017].
- Frankfurt Memory Studies Platform <https://www.memorystudies-frankfurt.com> [9.11.2021].
- Freimaurer-Wiki <http://freimaurer-wiki.de/index.php/Graz> [18.5.2018].
- Gedenkort T4 <https://www.gedenkort-t4.eu/de/historische-orte/q04xq-tiergartenstrasse-4-gedenk-und-informationsort-fuer-die-opfer-der#schnellueberblick> [2.7.2019].
- Grammy Awards <https://www.grammy.com/awards/32nd-annual-grammy-awards> und <https://www.grammy.com/awards/47th-annual-grammy-awards> [21.1.2019].
- Hiphop Archive and Research Institute <http://hiphoparchive.org/projects/classic-crates> [21.1.2019].
- Hip-Hop Evolution* <http://hiphopevolution.com> [21.1.2019].
- Hip Hop Hall of Fame <https://www.hiphophof.tv> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 21.1.2019].
- Jüdisches Museum Berlin <https://www.jmberlin.de/geschichte-unseres-museums> [2.7.2019].
- Library of Congress <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/recording-registry/nominate/> [21.1.2019].
- Marta Herford <https://marta-herford.de> [21.1.2019].
- New York City Department of Parks & Recreation <https://www.nycgovparks.org/parks/central-park/monuments/1634> [17.5.2017]; <https://www.nycgovparks.org/parks/prospect-park/monuments/1071> [18.5.2018].
- Pfarrgemeinde St. Leonhard <http://www.pfarreleonhard.at/index.php/mariagruen> [Link nicht mehr aktiv, letzter Zugriff 12.6.2018].
- Pulitzer Prize <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2018> [21.1.2019].
- Reinhard Sudy <https://www.reisepanorama.at/menschen/auf-den-spuren-von/m-marx-joseph-morre-karl-mozart-wolfgang-amadeus> [12.6.2018].
- Rock and Roll Hall of Fame <https://www.rockhall.com/inductees/beatles> [17.1.2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/billie-holiday> [17.1.2018]; <https://www.rockhall.com/>

- inductees/bob-marley [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/bob-seger> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/doors> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/elvis-presley> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/gene-pitney> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/james-brown> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/janis-joplin> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/jann-s-wenner> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/little-richard> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/miles-davis> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/nirvana> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/nwa> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/ramones> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/red-hot-chili-peppers> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/sam-phillips> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/velvet-underground> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/visit/about-rock-hall> [17. 1. 2018]; folgende Links sind nicht mehr aktiv: <https://www.rockhall.com/2017-inductees-rock-roll-hall-fame-announced> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/2017-induction-class> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/inductees/induction-process> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/rock-roll-hall-fame-announces-nominees-2017-induction> [17. 1. 2018]; <https://www.rockhall.com/roots-and-definition-rock-and-roll> [17. 1. 2018].
- Rock and Roll Hall of Fame Library & Archives <http://catalog.rockhall.com/catalog/ARC-0099/ref13> [17. 1. 2018]; <http://library.rockhall.com/c.php?g=87190&p=561780> [17. 1. 2018]; <http://library.rockhall.com/home/about> [17. 1. 2018].
- Salzburger Kulturzeitung <http://www.drehpunktkultur.at/index.php/musik/meldungen-kritiken/10127-mozarts-enkelinnen> [12. 6. 2018].
- Schloss Tiefurt <https://www.klassik-stiftung.de/schloss-und-park-tiefurt> [18. 5. 2018].
- Smithsonian <https://folkways.si.edu/smithsonian-anthology-of-hip-hop-and-rap> und <https://www.si.edu/spotlight/hip-hop-rap> [21. 1. 2019].
- Spiegel <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1970-37.html> [3. 7. 2017]; <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-2019-49.html> [10. 12. 2019].
- Staatsbibliothek zu Berlin <http://beethoven.staatsbibliothek-berlin.de/digitale-abbildungen/die-einzelnen-teile-der-originalhandschrift/> [18. 5. 2017].
- Tupac Statue Atlanta <https://www.tmc.com/2017/04/11/tupac-new-bronze-statue-peace-garden/> [21. 1. 2019].
- UNESCO Deutsche Kommission <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/weltdokumentenerbe/weltdokumentenerbe-deutschland/beethovens-9-sinfonie> [19. 5. 2017].
- UNESCO Memory of the World <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/477> [19. 5. 2017].
- Universal Hip Hop Museum <http://www.uhhm.org> [21. 1. 2019].
- Villa Probizer <http://www.relaismozart.it/i-giardini> [18. 5. 2018].
- Walhalla in Donaustauf <http://www.schloesser.bayern.de/deutsch/schloss/objekte/walhalla.htm> [18. 5. 2018].
- YouTube-Kanal der Rock Hall <https://www.youtube.com/watch?v=5huterQTLEM> [17. 1. 2018]; <https://www.youtube.com/watch?v=ezdg0840dgm> [17. 1. 2018]; <https://www.youtube.com/watch?v=NWYzvzWSGqc> [17. 1. 2018]; <https://www.youtube.com/watch?v=rUfUtPWFiky> [17. 1. 2018]; [https://www.youtube.com/watch?v=Uy4sVbf\\_BbU](https://www.youtube.com/watch?v=Uy4sVbf_BbU) [17. 1. 2018].
- Zulu Nation: <http://new.zulunation.com/about-zulunation/> [21. 1. 2019].

## Filme & audiovisuelle Dokumente

- 8 Mile* (2002, Regie: Curtis Hansen) Spielfilm.
- All Eyez on Me* (2017, Regie: Benny Boom) Spielfilm.
- Animated Hero Classics: Beethoven* (2005, Regie: Richard Rich) Zeichentrickserie.
- The Art of Organized Noize* (2016, Regie: Quincy Jones III) Dokumentation.
- Aufführungen der neunten Symphonie, Mitschnitte von: Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler 19. April 1942; NBC Symphony Orchestra unter Arturo Toscanini 3. April 1948; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und weitere Musiker unter Leonard Bernstein 25. Dezember 1989.
- Boyz n the Hood* (1991, Regie: John Singleton) Spielfilm.
- A Clockwork Orange* (1971, Regie: Stanley Kubrick) Spielfilm.
- CrazySexyCool: The TLC Story* (2013, Regie: Charles Stone III) Dokumentation.
- The Defiant Ones* (2017, Regie: Allen Hughes) Dokumentation in vier Episoden.
- Get Rich or Die Tryin'* (2005, Regie: Jim Sheridan) Spielfilm.
- Hip-Hop Evolution* (2016–2020, Regie: Darby Wheeler) Dokumentation in vier Staffeln zu je vier Episoden.
- I Ain't Mad at Cha* (1996, Regie: Tupac und Kevin Swain) Musikvideo.
- Immortal Beloved* (1994, Regie: Bernard Rose) Spielfilm.
- Induction Ceremony Rock and Roll Hall of Fame April 2017 sowie diverse Ausschnitte aus vorherigen Zeremonien der Rock and Roll Hall of Fame auf dem YouTube-Kanal der Rock Hall (s. o. Websites).
- Juice* (1992, Regie: Ernest R. Dickerson) Spielfilm.
- Kathedralen der Kultur* (2014, Regie: Wim Wenders, Michael Glawogger, Michael Madsen, Robert Redford, Margreth Olin, Karim Ainouz) Dokumentation.
- Krush Groove* (1985, Regie: Michael Schultz) Spielfilm.
- Ludwig van* (1970, Regie: Maricio Kagal) Spielfilm.
- Le musée Juif de Berlin. Entre les lignes* (2003, Regie: Stan Neumann, Richard Copans) Dokumentation aus der Arte-Serie *Architectures*, Staffel 3, Folge 20.
- Notorious* (2007, Regie: George Tillman, Jr.) Spielfilm.
- Rhythm + Flow* (2019, Regie: Sam Wrench) Castingshow auf Netflix mit Cardi B, Chance the Rapper und T.I. in einer Staffel mit 10 Episoden.
- Roxanne Roxanne* (2017, Regie: Michael Larnell) Spielfilm.
- Schlussakkord* (1936, Regie: Detlef Sierck) Spielfilm.
- Straight Outta Compton* (2015, Regie: F. Gary Gray) Spielfilm.
- Verleihung der Grammy Awards (2017) Fernsehshow.
- Wild Style* (1983, Regie: Charlie Ahearn) halbdokumentarischer Spielfilm.

# Abbildungen

- Abbildung 1:** Partiturautograph der neunten Symphonie Beethovens, erste Seite, Staatsbibliothek zu Berlin (Quelle: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkan\\_sicht/?PPN=PPN756658373](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkan_sicht/?PPN=PPN756658373)).
- Abbildung 2:** Gedenktafel für Beethoven an der Fassade seiner Wohnstätte in der Ungargasse 5 in Wien (Foto: Privat).
- Abbildung 3:** Hinweisschild der Stadt Wien am gleichen Haus (Foto: Privat).
- Abbildung 4:** Beethoven-Denkmal von Caspar von Zumbusch auf dem Beethovenplatz in Wien (Foto: Privat).
- Abbildung 5:** Reduktion der Beethoven-Statue von Max Klinger im Belvedere Wien (Dauerleihgabe der LETTER Stiftung Köln; Foto: Privat).
- Abbildung 6:** Eröffnung der Induction Ceremony der Rock and Roll Hall of Fame 2017, Electric Light Orchestra spielen auf der Bühne vor einer Projektion von Chuck Berry (Quelle: <https://www.nytimes.com/2017/04/08/arts/music/rock-and-roll-hall-of-fame-induction-pearl-jam-tupac.html>, Foto: Chad Batka).
- Abbildung 7:** Film-Still aus dem Video der Rede von Ice Cube bei der Aufnahme von N.W.A. in die Rock and Roll Hall of Fame 2016, im Hintergrund stehen von links nach rechts Dr. Dre, MC Ren, DJ Yella, Laudator Kendrick Lamar sowie Mutter und Schwester des verstorbenen Eazy-E (Quelle: [https://www.rockhall.com/nwa\\_bzw.\\_https://www.youtube.com/watch?v=rFUtPWFIKY](https://www.rockhall.com/nwa_bzw._https://www.youtube.com/watch?v=rFUtPWFIKY)).
- Abbildung 8:** Jann Wenner, links, erhält 2004 den „Ahmet Ertegun Award“, sein Laudator Mick Jagger umarmt ihn sowie Ahmet Ertegun (Quelle: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/50th-anniversary-flashback-the-rolling-stones-in-rolling-stone-255924/>, Foto: Kevin Kane).
- Abbildung 9:** Screenshot der Website der Rock and Roll Hall of Fame, Zugang zur virtuellen Tour mit Namensliste links im Hintergrund und Unterschriftenwand rechts (Quelle: <https://www.rockhall.com/hall-of-fame>, Foto: Privat).
- Abbildung 10:** Museum der Rock and Roll Hall of Fame in Cleveland (Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rock\\_and\\_Roll\\_Hall\\_of\\_Fame.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rock_and_Roll_Hall_of_Fame.jpg), Foto: Jason Pratt).
- Abbildung 11:** Mozart-Büste von Werner Seidl im Stadtpark Graz (Foto: Privat).
- Abbildung 12:** Büste im Treppenhaus der Paulustorgasse 3 in Graz, der Name Mozarts befindet sich am Fuß des Sockels (Foto: Privat).
- Abbildung 13:** Front der Paulustorgasse 3, links der Torbogen zum Schlossberg, rechts das Tympanon-Relief über der Eingangstür (Foto: Privat).
- Abbildung 14:** Grundrissplan des Vorgängerbaus (grün) und des Neubaus (rot) in der Paulustorgasse 1 und 3 (Quelle: Steiermärkisches Landesarchiv, Signatur: MTK, GH 361/1, Marchfuttergült).
- Abbildung 15:** Kirche in Graz-Mariagrün (Foto: Privat).
- Abbildung 16:** Gartenpavillon in der Schubertstraße 35 in Graz (Foto: Privat).
- Abbildung 17:** Postkarte der Gegend Schubertstraße/Liebiggasse in Graz um 1825 (Quelle: Steiermärkisches Landesarchiv, Signatur: AKS-Graz-Edelsitze-Palais-012).
- Abbildung 18:** Bücherstapel von ausgewählter Referenzliteratur über Hiphop (Foto: Privat).
- Abbildung 19:** Single *Rapper's Delight* der Sugarhill Gang aus dem Jahr 1979 (Quelle: <https://www.discogs.com/Sugarhill-Gang-Rappers-Delight/master/131354>).

- Abbildung 20:** Wohnhaus in der Sedgwick Avenue 1520 in der Bronx, wo im Jahr 1973 die Party von Kool DJ Hercs Schwester stattfand, Umwidmung des Straßennamens (Foto: Privat).
- Abbildung 21:** Film-Still aus *Hip-Hop Evolution*, Staffel 1, Episode 1, Afrika Bambaataa im Interview mit Shadrach Kabango in einer Wohnanlage in der Bronx (Quelle: Netflix, Foto: Privat).
- Abbildung 22:** Weiteres Film-Still aus der gleichen Folge, Grandmaster Flash führt sein Djing vor (Quelle: Netflix, Foto: Privat).
- Abbildung 23:** Jüdisches Museum Berlin, Leerraum mit Installation *Schalechet* von Menashe Kadishman (Schenkung von Dieter und Si Rosenkranz; Quelle: <https://www.jmberlin.de/libeskind-bau>, Foto: Jens Ziehe).
- Abbildung 24:** Jüdisches Museum Berlin, Treppenaufgang vom Untergeschoss zur Dauerausstellung über dem Grund (Foto: Privat).
- Abbildung 25:** Grundriss/Lageplan des Jüdischen Museums (Quelle: Daniel Libeskind, *Radix-Matrix. Architekturen und Schriften*, hg. von Alois Martin Müller, München und New York: Prestel 1994, S. 106).
- Abbildung 26:** Grundriss der Philharmonie Berlin mit gelb eingezeichnetem Grundriss der Villa in der Tiergartenstraße 4, Informationstafel der Freiluftausstellung „Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen ‚Euthanasie‘-Morde“ (Foto: Privat).
- Abbildung 27:** Die transparent blaue Wand des Gedenkortes mit den Informationstafeln rechts unten und der Philharmonie im Hintergrund (Foto: Privat).
- Abbildung 28:** Konzertsaal der Philharmonie Berlin (Quelle: Archiv der Stiftung Berliner Philharmoniker, Foto: Reinhard Friedrich).

# Index

- 50 Cent 216
- A Tribe Called Quest 208 f.
- Abbruzzese, David 103
- Abert, Hermann 152
- Adorno, Theodor W. 250
- Afrika Bambaataa 182–184, 214 f.
- Ahearn, Charlie 188, 217
- Aichinger, Carl 147
- Aichinger, Franz (jun.) 147
- Aichinger, Franz Xaver 141 f., 144–147
- Ali, Muhammad 185
- Anderson, Benedict 207
- Anderson .Paak 209
- Anna Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach 131 f., 146
- Assmann, Aleida 13, 15–19
- Assmann, Jan 13–15, 19, 22 f., 98, 177
- Baerer, Henry 46, 133
- Baker, LaVern 105
- Balzary, Michael 102–104
- Baroni von Cavalcabò, Josephine 147
- Baur, Theodore 46
- Beastie Boys 210
- Beatles 104, 110, 118
- Becker, Howard 207
- Beethoven, Karl van 52
- Beethoven, Ludwig van x, 13, 31–88, 128, 131, 133, 177, 241, 256, 265, 268 f., 277 f., 284
- Bellomo, Joseph 156
- Benjamin, Walter ix f., 242 f.
- Bennett, Andy 120
- Berberian, Cathy 276
- Berliner Philharmoniker 58, 61, 73, 228, 257–259
- Bernstein, Leonard 49, 62, 75 f.
- Berry, Chuck 88 f., 104, 119
- Big Daddy Kane 189
- Big Maybelle 105
- Bischoff, Ferdinand 165 f.
- Biz Markie 189
- Blondie 102
- Böhm, Joseph 67
- Boogie Down Production 189
- Boom, Benny 216
- Breuer, Peter Christian 45
- Bridi, Giuseppe Antonio 131
- Brown, James 104, 110, 185, 204
- Burgess, Anthony 77
- Burgoyne, Robert 115 f.
- Busta Rhymes 208 f.
- Busy Bee 217
- Camaro, Alexander 239
- Cameron, Matt 103
- Campbell, Cindy 182, 213
- Carlos, Wendy (Walter) 76
- Cardi B 191
- Celan, Paul 243
- Celestini, Federico 23
- Celibidache, Sergiu 258
- Chamberlain, Matt 103
- Chang, Jeff 181, 200, 210, 221
- Charles, Ray 104
- Charmois, José de 46
- Chic 203
- Chuck D 200, 222 f.
- Cicero, Marcus Tullius 283 f.
- Clinton, Bill 116
- Clinton, George 102 f., 204
- Cohen, Sara 210
- Coldcrush Brothers 217
- Combs, Sean 190
- Consequence 209
- Cook, Nicholas 272
- Cooke, Sam 104
- Corelli, Arcangelo 178
- Cowboy 183
- Cremer, Lothar 254
- Csáky, Moritz 18
- Curtis, Bill 186
- Czerny, Carl 70 f.
- D-Nice 189

- Danuser, Hermann 245, 247  
 Davis, Miles 100  
 De La Soul 204, 211  
 Degler, Josef 133  
 Deiters, Hermann 66 f., 163  
 Deutsch, Otto Erich 149, 152, 157  
 Deyerkauf, Franz (sen.) 132, 156–169  
 Deyerkauf, Franz (jun.) 158, 161  
 Dickerson, Ernest R. 216  
 Diederich, Friedrich 45  
 DJ Hollywood 184, 193  
 DJ Yella 101, 190  
 Domino, Fats 104  
 Doors 109  
 Dr. Dre 101, 188, 190, 209 f., 214, 221  
 Dudamel, Gustavo 47, 86  
 Duport, Louis 68  
 Dyke, Henry van 57  
 Dylan, Bob 105
- Eazy-E 101, 190  
 Eckstein, Clara 41  
 Eckstein, Hedwig 41  
 Eckstein, Josef 41  
 Eckstein, Josefine 41  
 Einstein, Alfred 148  
 Eisler, Hanns 75  
 Electric Light Orchestra 88 f.  
 Elflein, Dietmar 181  
 Eminem 209 f., 216  
 Epikur 283  
 Erll, Astrid 20 f.  
 Errisson, King 205  
 Ertegun, Ahmet 95 f., 99, 105 f., 115  
 Evans, Susan 95 f.  
 Everly Brothers 104
- Fantastic Freaks 217  
 Fatback Band 186  
 Federhofer, Hellmut 155  
 Feßler, Johann Baptist 131  
 Finscher, Ludwig 22, 177 f., 180, 219  
 Firmian, Karl Max von 171  
 Flack, Roberta 104 f., 208  
 Forman, Murray 193 f., 196  
 Franklin, Aretha 105  
 Franklyn, Milt 276
- Franz II. 144  
 Freed, Alan 111  
 Friedrich Wilhelm III. 38  
 Frusciante, John 102 f.  
 Fugees 208  
 Furious Five 183, 211  
 Furtwängler, Wilhelm 61, 73 f., 76, 258, 260
- George, Nelson 190, 194, 221  
 Gerlach, Johann Philipp 235  
 Geto Boys 190  
 Goethe, Johann Wolfgang von 146 f.  
 Gordon, Jim 205  
 Görz, Matthias von 141  
 Grand Wizard Theodore 183, 217  
 Grandmaster Caz 217  
 Grandmixer DXT 217, 220  
 Grandmaster Flash 183 f., 211, 214 f., 217  
 Gray, Gary 216  
 Griepenkerl, Wolfgang 75  
 Grillparzer, Franz 64  
 Grosch, Nils 23  
 Gruber, Gernot 156  
 Grubman, Allen 96
- Hafner, Otfried 150, 157 f., 165  
 Hähnel, Ernst Julius 44  
 Halbwachs, Maurice 4  
 Hallmann, Heinz 239  
 Hansen, Curtis 216  
 Harnoncourt, Nikolaus 172  
 Hauberisser, Georg 167  
 Hausleitner, Josefa 147  
 Haydn, Joseph 56, 150–153, 178  
 Heiliger, Bernd 230  
 Heine, Heinrich 243  
 Helbling, Franz Thaddäus 171  
 Hellmer, Edmund 137  
 Hill, Lauryn 208, 211  
 Hitler, Adolf 44, 61, 73, 77, 259  
 Hoffbauer, Joseph 160  
 Hoffmann, E. T. A. 52, 64, 236, 243  
 Holiday, Billie 110  
 Holly, Buddy 104  
 Hönel, Georg 168 f.  
 Huber, Mathis 136

- Hughes, Allen 214  
 Hysel, Eduard 156
- Ice Cube 100 f., 190, 209, 216  
 Ice-T 210  
 Incredible Bongo Band 204, 207  
 Infante, Frank 102  
 Iovine, Jimmy 214  
 Irons, Jack 102 f.
- Jagger, Mick 104–106  
 Jahn, Otto 152, 163  
 Jones, Quincy III 214  
 Joplin, Janis 105, 109  
 Josef II. 141, 144–146  
 Judas Priest 95  
 Juice Crew 189
- Kabango, Shadrach 214 f.  
 Kadishman, Menashe 231  
 Kagel, Mauricio 63 f., 76 f.  
 Kanne, Friedrich August 79  
 Karajan, Herbert von 58, 64, 76, 254,  
 258–260  
 Kargl, Matthias 151–153  
 Katz, Mark 187, 206  
 Kelly, Karen 127  
 Kerling, Marc 245, 247  
 Kidd Creole 183  
 Kiedis, Anthony 102  
 Kivy, Peter 272  
 Klein, Franz 41  
 Kleist, Heinrich von 243  
 Klenze, Leo von 130  
 Klimt, Gustav 42, 44  
 Kline, George 104  
 Klinger, Max 42, 44 f.  
 Klinghoffer, Josh 102 f.  
 Knight, Suge 190, 209  
 Koliushis, Nikolaus 239  
 Kool DJ Herc 182, 184, 198, 203, 212 f.  
 Kool DJ Red Alert 189  
 Kramer, Lawrence 273  
 Krasnow, Bob 96  
 Krims, Adam 196, 198, 210  
 KRS-One 189, 208  
 Krusen, Dave 103
- Kubinzky, Karl-Albrecht 141  
 Kubrick, Stanley 76–78  
 Kurtis Blow 208
- Lady B 185 f.  
 Lamar, Kendrick 99, 101, 191, 209, 211  
 Landau, Jon 95  
 Larnell, Michael 216  
 Last Poets 185  
 Lennon, John 104 f.  
 Lennon, Julian 104  
 Lennon, Sean 104  
 Leonard, Marion 121  
 Leopold von Braunschweig-Wolfenbüttel  
 146 f.  
 Letterman, David 103  
 Lewis, Jerry Lee 104  
 Libeskind, Daniel x, 31, 225–263, 266,  
 271, 278 f.  
 Lieberman, Lori 208  
 Liebermann, Georg 237  
 Liebermann, Max 237  
 Lisa Lee 217  
 Liszt, Franz 44  
 Little Richard 104, 110  
 Loos, Adolf 250  
 Ludwig I. 130  
 Lüpertz, Markus 130 f.
- Mahler, Gustav 42  
 Malcolm X 185  
 Markham, Pigmeat 185  
 Marley, Bob 100  
 Marley Marl 189, 208  
 Marshal, Arik 102  
 Martinez, Cliff 102 f.  
 Marx, Adolf Bernhard 64  
 Mattheson, Johann 146 f.  
 Max von Wachstein, Emanuel 131  
 Mayr-Melnhof-Saurau, Franz 169  
 MC Ren 101, 190  
 MC Shan 189  
 Meerschein, Johann 171  
 Melle Mel 183  
 Mendelsohn, Erich 239, 249 f.  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 24, 51  
 Mies van der Rohe, Ludwig 235, 243, 250

- Mitchell, W. J. T. 273  
 Morrison, Jim 109  
 Motte-Haber, Helga de la 23  
 Mozart, Constanze 148, 150, 154 f., 158–162  
 Mozart, Franz Xaver Wolfgang 147, 161 f.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus x, 13, 31, 56, 130–176, 266, 269, 271, 279, 284  
 Mr. Magic 189  
 Muhammad, Ali Shaheed 208  
 Müller, Augustus Max Johannes 133  
  
 N.W.A. 99, 101, 190, 209, 211, 216, 221  
 Nas 208  
 Navarro, Dave 102  
 NBC Symphony Orchestra 74  
 Nettle, Paul 149  
 Ney, Elly 77  
 Nissen, Georg Nikolaus von 150, 153, 158, 160, 162–164, 167, 170  
 Nora, Pierre 3–10, 12, 17–19  
 Norrington, Roger 49  
  
 Organized Noize 191, 214  
 Orquesta Sinfónica Simón Bolívar 47, 86  
 Outkast 190  
  
 Parliament Funkadelic 102  
 Pearl Jam 103  
 Pei, I. M. 90, 111, 128  
 Perry, Imani 218  
 Pfisterer, Heinrich 146  
 Phife Dawg 208  
 Phillips, Sam 110  
 Pichler, Friedrich 145  
 Pitney, Gene 109  
 Platon 283  
 Pollak, Gustav 146 f.  
 Presley, Elvis 104 f., 110  
 Public Enemy 200, 211, 221 f.  
 Puchberg, Johann Michael 157  
  
 Q-Tip 208 f.  
 Quaglio, Giulio II 171  
 Queen Latifah 198  
  
 Ramones 108 f.  
  
 Rahiem 183  
 Rajewsky, Irina O. 275  
 Rattle, Simon 259  
 Red Hot Chili Peppers 102 f.  
 Reuter, Erich F. 239  
 Riethmüller, Albrecht 282 f.  
 Ríos, Miguel 76  
 Ríos, Waldo de los 76  
 Robbins Landon, H. C. 149  
 Roberts, Les 210  
 Robinson, Sylvia 186  
 Rochlitz, Friedrich 64  
 Rock Steady Crew 217  
 Rodgers, Nile 203  
 Rolland, Romain 51  
 Rolling Stones 105, 118  
 Rose, Bernard 78  
 Rose, Tricia 193, 195 f., 198, 200, 203  
 Rotary Connection 207 f.  
 Roxanne Shanté 189, 216  
 Rubín, Rick 210, 217  
 Run-DMC 210 f., 217  
  
 Sacken, Franz von 167  
 Salieri, Antonio 162 f., 165  
 Santelli, Robert 116, 118, 127  
 Schäfer, Peter 261  
 Scharoun, Hans x, 31, 225–263, 266, 271, 278 f.  
 Schiffer, Mathias 164  
 Schiller, Friedrich 39, 59, 62, 75, 79, 81 f., 270, 278  
 Schindler, Anton 64, 66 f., 70  
 Schmid, Hans 134  
 Schönberg, Arnold 243–251, 262, 278  
 Schostakowitsch, Dmitri 177, 219  
 Schröder-Presuhn, Ernestine 154  
 Schultz, Michael 217  
 Schuppanzigh, Ignaz 65 f., 68  
 Schwanthaler, Ludwig 130, 150  
 Scorpio 183  
 Scott La Rock 189, 208  
 Scott-Heron, Gil 185  
 Seger, Bob 109  
 Seidl, Joseph 151  
 Seidl, Werner 133, 135, 138, 174  
 Seidler-Winkler, Bruno 72

- Serra, Richard 238, 259  
 Sheridan, Jim 216  
 Sherman, Jack 102  
 Simmons, Russell 210, 217  
 Simone, Nina 95  
 Singleton, John 216  
 Slovak, Hillel 102  
 Smith, Chad 102f.  
 Snoop Dogg 190, 209, 231  
 Soden, Jack 104  
 Solomon, Maynard 52, 148  
 Sonnleithner, Leopold 68, 70f.  
 Sophokles 283  
 Speer, Albert 235f.  
 Spöck, Fortunat 153  
 Spohr, Louis 44  
 Springsteen, Bruce 116  
 Stachel, Peter 18  
 Steiermärkischer Musikverein 153, 156, 161  
 Stein, Seymour 96  
 Stephan, Rudolf 245  
 Sterba, Edith 52  
 Sterba, Richard 52  
 Stern, Hellmut 259  
 Stone, Charles III 216  
 Strawinsky, Igor 22  
 Stubblefield, Clyde 204  
 Sugarhill Gang 186f., 193, 211  
 Szymmank, Günter 229
- Thalberg, Sigismund 67  
 Thayer, Alexander Wheelock 66f.  
 The Notorious B.I.G. 190, 209, 216  
 Tilgner, Viktor 133  
 Tillman, George jun. 216  
 Tinti, Bartholomäus III. von 148  
 TLC 190, 216  
 Toop, David 187, 220  
 Toscanini, Arturo 74, 76  
 Tupac 190, 209, 211f., 216
- Turner, Ike 105  
 Turner, Tina 105
- Umlauf, Michael 65–69  
 Unger, Caroline 66f., 69  
 Uranitsch, Gustav 147  
 Uranitsch, Lore 147
- Varnhagen, Rachel 243  
 Vedder, Eddie 103  
 Velvet Underground 109  
 Verdi, Giuseppe 13  
 Vischer, Friedrich Theodor 84f.
- Wagner, Guy 149  
 Wagner, Richard 13, 64, 163, 174, 241, 276  
 Waizhofer, Roman 156  
 Walter, Michael 281  
 Wastler, Josef 164f.  
 Weber von Webenau, Julie 147f.  
 Weingartner, Felix 69  
 Wenders, Wim 259  
 Wenner, Jann 95f., 105f., 113, 125  
 Wheeler, Darby 213  
 Wiener Philharmoniker 47  
 Williams, Justin 181, 202, 207, 218  
 Wilms, Ursula 238f.  
 Wisniewski, Edgar 235  
 Wolf, Werner 275  
 Woods, Noreen 96  
 Woolard, Jamal 216  
 Wurmbrand, Thomas Gundaker 171  
 Wurz, Erika 136  
 Wurz, Herbert 133–136, 138, 140, 153,  
 166, 168f., 174  
 Wurzbach, Constantin von 151, 162
- Yes 102
- Zumbusch, Caspar von 42f., 131