

Aus:

SIGRID BEKMEIER-FEUERHAHN, KAREN VAN DEN BERG,
STEFFEN HÖHNE, ROLF KELLER, BIRGIT MANDEL,
MARTIN TRÖNDLE, TASOS ZEMBYLAS (HG.)

Die Kunst des Möglichen – Management mit Kunst
Jahrbuch für Kulturmanagement 2013

Dezember 2013, 428 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2688-9

Das Verhältnis zwischen Kulturmanagement und Kunst hat sich seit seinen Anfängen in den 1990er-Jahren fundamental verändert: Vom Verständnis eines Kulturmanagements als bloße »Ermöglichung« der Kunst – darum bemüht, nicht die Autonomie von Kunst und Kunschtchaffenden zu tangieren – erfolgte ein Rollenwandel hin zur aktiven Mitgestaltung in Prozessen künstlerischer Kreativität. Die Beiträge des Jahrbuchs für Kulturmanagement 2013 befassen sich aus historischer, systematischer und empirischer Perspektive mit dem Verhältnis von Kunst und Management und entwickeln Konzepte für eine Neubestimmung im Verhältnis von Kulturproduktion und Management.

Die **Herausgeber/-innen** sind Vorstandsmitglieder im Fachverband für Kulturmanagement und lehren im Fach Kulturmanagement an Universitäten in Deutschland, Österreich und der Schweiz.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2688/ts2688.php

Inhalt

Zur Einführung in das Jahrbuch für Kulturmanagement 2013

STEFFEN HÖHNE, BIRGIT MANDEL

11

SCHWERPUNKT: DIE KUNST DES MÖGLICHEN – MANAGEMENT MIT KUNST

VIRTUOSE, INTERPRET, KOMPONIST, IMPRESARIO

Frei-gebunden – unter Erfolgszwang und vom Hunger
bedroht. Beobachtungen aus dem Blick zurück ...

HELEN GEYER

15

Learning from Bayreuth

Richard Wagner als Kulturmanager

JOACHIM LANDKAMMER

27

Kunst und Kapital

Was Künstler von der Zusammenarbeit mit Unternehmen
haben – oder nicht haben

RAPHAELA HENZE

59

Art goes culture!

Zum Handlungsfeld von Kulturmangern und
Kulturmangerinnen im Kontext zeitgenössischer
Kunst und kultureller Produktion

SIGLINDE LANG

77

Scheinbare Nebenschauplätze

Neue Allianzen zwischen Kunst, Kulturtheorie
und Kulturmanagement

GERNOT WOLFRAM

103

Der kreative Produzent

Überlegungen zu einer Schnittstellenfunktion zwischen
Kunst und Management in Kulturunternehmen
am Beispiel des deutschen Theaters
THOMAS SCHMIDT

117

Arts Push Business

Welchen Nutzen haben Kunst-Unternehmens-Kooperationen
(KUKs) für Unternehmen tatsächlich?
CARSTEN BAUMGARTH, MARINA KALUZA, NICOLE LOHRISCH

143

Manager oder Künstler

Untersuchung der Vermittlung von kulturwirtschaftlichen
Kompetenzen in künstlerischen Instrumentalstudiengängen
an deutschen Musikhochschulen
MARTIN LÜCKE

165

WEITERE BEITRÄGE

Die Bewertung eines Theaterbesuchs aus Zuschauerperspektive

Eine empirische Analyse zum Einfluss
persönlicher Merkmale
JOHANNA JOBST, SABINE BOERNER

191

Opern ‚live‘ im Kino

Wird durch Opernübertragungen ins Kino ein neues und
sozial ausgewogeneres Publikum erschlossen als durch
Aufführungen im Opernhaus?
KARL-HEINZ REUBAND

223

Analysis of the Market Environment in the Field of Music Agencies

LUCIE ŠILEROVÁ, TEREZA SVOBODOVÁ, SIMONA ŠKARABELOVÁ

247

Kulturstaat und Kulturpolitik

Rechtliche Grundlagen
MICHAEL KILIAN

269

**Auswahlverfahren in der
Kunstförderung in Deutschland**

Ein Beitrag zur prinzipiengeleiteten Gestaltung
und zur Verfahrensgerechtigkeit
ECKHARD BRAUN

291

BERICHTE/DOKUMENTATIONEN

**Academic Collaborations with
Community Museums**

A Method for Incorporating Contemporary Visual Art
and Art Education in Arts Administration
MELISSA RACHLEFF

321

**Bericht zur 7th Conference of the European
Research Network Sociology of Arts**

5. bis 8. September 2012, Wien

TASOS ZEMBYLAS

349

Neue Studien zum Theater

Ein Forschungsbericht zu aktuellen theaterhistorischen
und -politischen Arbeiten

STEFFEN HÖHNE

353

REZENSIONEN

**Michael W. DRIESCH: Kunst und
ökonomische Theorie**

FLORIAN GROTE

371

**Cecilia WIDENHEIM, Lisa ROSENDAHL, Michele
MASUCCI, Annika ENQVIST, Jonatan Habib
ENGQVIST (Hgg.): Work, Work, Work.**

A Reader on Art and Labour

CHRISTINA BUCK

375

Saskia REITHER: Kultur als Unternehmen. Selbstmanagement und unternehmerischer Geist im Kulturbetrieb WOLF-GEORG ZADDACH	379
Michael PARZER: Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur CARSTEN WERNICKE	383
Anita MOSER: Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik VERENA TEISSEL	387
Heike MUNDER, Ulf WUGGENIG (Hgg.): Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich ROSA REITSAMER	390
Patrick GLOGNER-PILZ: Publikumsforschung THOMAS RENZ	393
Doug BORWICK (ed.): Building Communities, not Audiences. The Future of the Arts in the United States CLAUDIA STEIGERWALD	397
Rene WETZEL, Julie CAURET: Online Marketing für die Musikbranche. Toolbox für die Online-Künstlervermarktung MARTIN LÜCKE	401
H. Cecilia SUHR: Social Media and Music. The Digital Field of Cultural Production WOLF-GEORG ZADDACH	402
Olga KOLOKYTHA: Artistic Development of Young Professional Singers TOBIAS WALL	405

Mathis FISTER: Das Recht der Musik	
MARTIN LÜCKE	409
Verzeichnis der Adressen	413
CfP: Beiträge für das Jahrbuch 2014	419
Peer-Review-Verfahren	423
Technisches	425

Zur Einführung in das Jahrbuch für Kulturmanagement 2013

STEFFEN HÖHNE, BIRGIT MANDEL

Zweifellos spielen die Künste innerhalb jeglicher Art von Kulturmanagement eine zentrale Rolle, da sich Kulturmanagement primär auf die Entfaltung künstlerischer und kultureller Angebote bezieht und weil darüber hinaus die Eigenlogiken von Kunst und Kultur auch das Management für Kunst und Kultur bestimmen. Kulturmanagement kann daher nur bedingt mit kommerziellen betriebswirtschaftlichen Techniken und Strategien arbeiten, sondern muss vielmehr seinem spezifischen Gegenstandsbereich folgen, der sich in besonderer Weise durch Autonomie, Emotionalität, Komplexität, Mehrdeutigkeit und Zweckfreiheit auszeichnet.

Das Verhältnis zwischen Kulturmanagement und Kunst hat sich seit seinen Anfängen in den 1990er-Jahren fundamental verändert: Vom Verständnis eines Kulturmanagements als bloße ‚Ermöglichung‘ der Kunst, darum bemüht, nicht die Autonomie von Kunst und Künstschaaffenden¹ zu tangieren, erfolgte ein Rollenwandel hin zur aktiven Mitgestaltung in Prozessen künstlerischer Kreativität. Im Anschluss an die These einer Verflüssigung (Zygmunt Bauman) der Grenzen zwischen den Rollen und Funktionen von Kulturmanager und Künstler erfolgte zwangsläufig eine Neubestimmung im Verhältnis von Künstler und Kulturmanager. Hiervon ausgehend möchte das aktuelle *Jahrbuch für Kulturmanagement* „die Kunst des Möglichen – Management mit Kunst“ ausloten: Was bedeutet die Transzendierung der Grenzen zwischen Kunstwerk, Künstler und Kulturmanager oder – mit Beuys – zwischen Kunst und Lebenswelt für Akteure wie System? Welcher Stellenwert darf dem – so wichtigen – Optimierungs- und Aufmerksamkeitsmanagement im Verhältnis zu den künstlerischen Inhalten eingeräumt werden? Wo müssen – selbst- oder fremdbestimmte – Grenzen in strategischen Prozessen und Handlungsformen gesetzt werden, um nicht in komplexitätsreduzierender Weise auf die Kunstwelt einzuwirken? Dabei sind die in diesen Leitfragen angedeuteten Verschiebungen im Feld auch von der

1 Die im Jahrbuch verwendeten Genusmarkierungen erstrecken sich ausdrücklich auf beide Geschlechter. Auf eine spezifische Markierung wird i. d. R. aus sprachökonomischen Gründen verzichtet.

‚anderen‘ Seite zu beleuchten. Welche Konsequenzen hat eine gesamtgesellschaftliche Ökonomisierung in Zeiten von ‚Kreativitätsimperativen‘ (Andreas Reckwitz) für Kultur und Kunst? Und welche Konsequenzen hat eine wachsende Inanspruchnahme von Kultur und Kunst durch Unternehmen, die vermehrt künstlerischen Input für Techniken wie Guerillamarketing, Imagekreation, Storytelling etc. benötigen? Obwohl künstlerisches Denken und Handeln im Gegensatz zu einem strategischen, zielgerichteten und geplanten Managementhandeln auf Intuition und Ergebnisoffenheit basiert, erweist sich die Verbindung von beiden offenbar nicht länger als unvereinbar, sondern im Gegenteil als eine notwendige und höchst spannende interdependente Ergänzung.

Die Beiträge des aktuellen Jahrbuches befassen sich aus historischer (Beiträge von Geyer und Landkammer), aus systematischer (Beiträge von Voegen, Lang, Wolfram und Schmidt) und empirischer (Beiträge von Henze, Baumgarth/Kaluza/Lohrich und Lücke) Perspektive mit dem Verhältnis Kunst und Management und entwickeln Konzepte für eine Neubestimmung im Verhältnis von Kulturproduktion und Management. Untersucht werden dabei die Paradigmen bzw. Leitideen, die das jeweilige Rollenverständnis der involvierten Akteure definieren und diese im Kontext aktueller gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen verorten. Hieran schließen sich Leitfragen an, die unmittelbar auf das Praxisfeld zielen: Wie nehmen Kulturschaffende diese Prozesse wahr und wie reagieren sie darauf? Welche neuen Akteure und Arbeitsformen entwickeln sich auf dem Kulturmarkt mit welchen Angeboten? Und schließlich: Was können Künstler vom Kulturmanagement lernen bzw. was können Kulturmanager von Künstlern und den Künsten lernen?

Das Jahrbuch für Kulturmanagement möchte damit eine Diskussion eröffnen, in der nicht nur das Kulturmanagement explizit von den Künsten her ‚gedacht‘ wird, sondern in der Perspektiven für neue – kulturelle und ökonomische – Formate, Positionen, Strukturen und auch Utopien entwickelt werden sollen.

SCHWERPUNKT:
DIE KUNST DES MÖGLICHEN -
MANAGEMENT MIT KUNST

Virtuose, Interpret, Komponist, Impresario

Frei-gebunden – unter Erfolgszwang und vom Hunger bedroht. Beobachtungen aus dem Blick zurück ...

HELEN GEYER

Erst mit dem 19. Jahrhundert, populärer Weise mit der Persönlichkeit eines Ludwig van Beethoven, zeige sich die Problematik der Unabhängigkeit des Künstlers von allen staatlichen Auftragsengagements – so die weit verbreitete Meinung: Beethoven galt und gilt vielen als Symbol für schwierige Fragen der künstlerischen Selbstfindung, heute und einst – für Fragen nach Kompromisszugeständnissen und eigenwilligem Verwirklichen eines inhärent wirkenden, möglicherweise wenig populistischen Kunstwillens, für Fragen nach jenem Selbstverständnis, dessen Problematik im Grunde stets in der Diskussion stand. Heute sind solche Fragen mit jenen des Eigenmanagements verknüpft – doch dies ist keineswegs ein modernes Phänomen, war doch derartiges stets in hohem Maße gefordert von einem Kunstschaffenden, der sein Selbstverständnis in der Vergangenheit weniger aus der Überzeugung des Genies, als vor allem aus dem Vermögen in seiner Kunst bezog, wobei jedoch stets die *Inventio*, also jenes kreative Moment, welches das Geniehafte bzw. den Genius umschreibt, zu einer alleinstellenden und unabdingbaren Größe erwuchs – so in Ansätzen thematisiert in Schriften Gioseffo Zarlinos (1517-1590) bis in das späte 18. und 19. Jahrhundert hinein, bis sich daraus vor allem ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eine allgemeine Theorie entwickeln sollte, die zu einem anderen Selbstverständnis des Kunstschaffenden führen sollte.¹

Um die hohen Anforderungen und damit verbundenen Möglichkeiten aufzuzeigen, denen sich ein Musiker, meist Komponist und Virtuose/Interpret zu stellen hatte, sei ein Blick in die Vergangenheit gewagt, der collagenhaft und als Skizze zu sehen ist, wobei ich die Beispiele als partes pro toto ausgewählt habe, sie somit in der Auswahl zwar willkürlich

1 S. hierzu ZARLINO (1558) und die folgenden Neuauflagen und Bearbeitungen. Grétrys Äußerungen in seinen *Mémoires* können als pars pro toto gelten; im 19. Jahrhundert erfolgte die Auseinandersetzung nicht zuletzt über die Diskussion des Dilettanten bspw. in Ferdinand Hands Schriften (TISCHER 2004); grundsätzlich zum Geniebegriff, s. die einschlägige Diskussion.

anmuten, ein jedes Beispiel jedoch durch viele vergleichbare Exempla und Schicksale ergänzt werden könnte.

Beethoven wird meist jene Figur gegenübergestellt, die für viele Generationen mit einer gewissen ‚Verzopftheit‘ verbunden wurde, womit dem Schaffen und der beobachtbaren Kühnheit in der Bewältigung der kompositorischen Aufgaben in verachtend und kenntnisarmer Wahrnehmung erhebliche Gewalt angetan wurde – gemeint ist das ‚Väterchen‘ Joseph Haydn. So geschah es auch aus anderem Grunde, nämlich vornehmlich wegen seiner kirchendienstlichen Verpflichtungen, einem anderen Großen: Johann Sebastian Bach, dessen brisante kompositorischen Experimente und neuen Wege sowohl auf dem Gebiet der Instrumental- wie der großformatigen Vokalmusik in der weitgehend populären und frömmelnden Interpretation, Bach als ‚Evangelisten‘ sehen zu wollen, wenig Wahrnehmung bzw. Anerkennung findet. Beide Persönlichkeiten eint, was Beethoven zeitlebens, oder bspw. Mozart für viele Jahre entbehren mussten: Sie befanden sich in festen Diensten, abhängig angestellt an Hof bzw. der Kirche. Beide fest bestellten Meister waren keine Einzelfälle und verkörperten zweifelsohne das, was als erstrebenswerte Position zumindest bis in das 19. Jahrhundert hinein erachtet wurde, verband sich mit einer festen Anstellung doch die Hoffnung auf ein Lebensauskommen, für sich selbst, für die Familie, verbunden mit einer weniger ausgeprägten Aussicht auf eine etwaige Alterspension, wenn man die beruflichen Verpflichtungen aus gesundheitlichen Gründen (im hohen Alter) nicht mehr erfüllen konnte.

Daraus lässt sich jedoch ablesen, dass es einen weit verzweigten und vielfältigen Markt für Musiker, Komponisten und Interpreten gab, mit befristeten und teils auch unbefristeten bzw. verlängerbaren Stellen, dessen Spektrum vom Interpret bzw. Sänger in der Regel auf Zeitvertrag (Ausnahme waren die Sänger an den Capellae der großen Kirchen, wie bspw. Notre Dame, Sixtinische Kapelle, Capella Giulia oder San Marco), Hof-Kapellmeister auf Zeitvertrag, mit oder ohne Verlängerungsmöglichkeit und selten als wahrhaft feste Stelle (wie bspw. auch Heinrich Schütz in Dresden), als Kantor und Kirchenmusiker an den großen und kleineren Kirchenkapellen oder Kantoreien reichte. Dirigentenstellen entsprechend unserer traditionellen Vorstellung gab es erst im 19. Jahrhundert (GÜLKE 1995: 1263ff.), wie auch feste Lehrstellen an musikbildenden Institutionen eine Ausnahme waren, denn die relative Breitenausbildung an einer Hochschule oder an einem Konservatorium ist ebenfalls ein Phänomen seit dem 19. Jahrhundert, obgleich es einige wenige und vereinzelte entsprechende Erscheinungen

zuvor gab. Dies waren in erster Linie die Konservatorien in Venedig und Neapel, wobei die Lehrstellen gerade in Venedig befristet waren und sich zudem durch sehr kurze Zeitverträge auszeichneten, denn der Erfolgszwang war enorm.² Der Wechsel zwischen den Sparten Hof bzw. Kirche war üblich, aber ansonsten gab es einen freien und sehr bewegten Markt.

Interessanterweise einte alle Musiker, dass sie einerseits Virtuosen waren, andererseits viele Schüler an sich zogen bzw. darum bemüht waren, sehr viel Unterricht zu geben – solches gehörte zu den Säulen der Absicherung eines Lebens, und man sollte nur an die Widmungsträger bspw. vieler kammermusikalischer oder solistischer Kompositionen eines Mozart oder Beethoven denken, die zugleich den sog. Schülerkreis in der Widmung benennen, der sehr illuster sein konnte, und womit man sich zugleich eine gewisse werbewirksame Reputation erwarb. Es gab herausragende Lehrer, wie den großartigen Gesangslehrer Nicola Porpora (1686-1768), der eine große Zahl an Schülern um sich scharen konnte und damit im gewissen Sinne eine europäische Gesangsschule pflanzte.

Die Regel waren sicher der herumreisende Musiker, Interpret, Sänger, Komponist und Impresario einer Operntruppe, einer Schauspieltruppe, oder auch diejenigen, die wie Schikaneder, mit seiner Truppe übrigens, Hoftheater und freie Theater für gewisse Zeiten übernahmen. Frauen gehörten auch zu den Reisenden und partiell verpflichteten Impresarii, wobei ihre gesellschaftliche Position oft sehr schwierig war. Häufig gehörten sie Operntruppen an und waren mit Musikern verheiratet, wobei man hier in erster Linie nur die sog. Spitze des Eisberges in den Blick nehmen kann, denn viele, gerade weibliche Schicksale bleiben im Unbekannten einer wenig studierten und vielleicht auch nur wenig belegten Existenz.³

Die Berechnung meiner Kasse war nur zu richtig gewesen, denn mit der Ankunft in Genf fand ich sie völlig geleert. Da nun mein Konzert dort auch nicht viel eintrug und ich im voraus wußte, daß bei der damals (im Frühjahr 1817) in der Schweiz herrschenden Hungersnot auch in den übrigen Schweizerstädten nicht

- 2 S. zu Venedigs Frauenkonservatorien ff. Standardwerke (in Auszügen) ELLERO/SCARPA/PAOLUCCI (1978); ARNOLD (1962/63; 1988); CONSTABLE (1982); GEYER (1985); ARNOLD/ARNOLD (1986); AIKEMA/MEIJERS (1989); BALDAUF-BERDES (1993); GEYER/OSTHOFF (2004); GEYER (2004, 2005); GILLIO (2006), diese Studie basiert auf Archivmaterial, hier eine gute Bibliografie. — Zu Neapels Konservatorien s. CAFIERO (2005) und die dort angegebene Literatur; immer noch als Standardwerk gilt die Monografie von FLORIMO (1880-1882); jüngst hierzu BACCIAGALUPPI (2010).
- 3 Herausragend gut erforscht sind große Solistinnen wie die Faustina (WOYKE 1998) oder Maddalena Lombardini-Sirmen (ARNOLD 2006) und bspw. Barbara Strozzi (STEINHEUER 2006).

viel zu gewinnen sein würde, so lernte ich zum ersten Mal in meinem Leben das Bittere der Nahrungsorgen kennen. Zwar besaßen wir einige Pretiosen, die wir an den Höfen geschenkt bekommen hatten; doch war der Gedanke, diese verkaufen oder versetzen zu müssen, uns gar zu widerwärtig. Die Not zwang uns aber dazu [Dorette Spohr gelingt es, von einem befreundeten Pastor ohne Pfand Geld für die Weiterreise geliehen zu bekommen]. So war also die augenblickliche Not beseitigt, und die Reise konnte fortgesetzt werden. [...] Es ging uns aber in der Schweiz sehr übel, denn allenthalben wurde wegen der herrschenden Hungersnot die Erlaubnis, öffentliche Konzerte zu geben, verweigert, und nur in Zürich wurde es uns gestattet, weil wir uns erbaten, einen Teil der Einnahme an die Armen abzugeben. [...] Der Konzertgewinn war aber auch in Deutschland [...] wegen der allgemein herrschenden Not nur mittelmäßig, so daß kaum die Kosten der Reise gewonnen wurden. (SPOHR 1968: 44f.)

So der weltberühmte Violinvirtuose Louis Spohr über seine Rückreise aus Neapel im Sommer und Herbst 1817, die er gemeinsam mit seiner Frau Dorette, der nicht minder berühmten Harfenvirtuosin, die mit ihm auftrat und für die er zahlreiche Kompositionen schrieb und seinen Kindern, die er regelmäßig während der langjährigen Reisen unterrichtete, unternommen hatte. Diese Reise fand schließlich ein vorläufiges Ende in der Anstellung Spohrs in Frankfurt am Opernhaus. 1819 kündigte Spohr den Vertrag und trat eine weitere Konzertreise, diesmal nach England und in die Niederlande an.

Und [Händel] wagte es allein, seine Opern auf dem Heumarkte, noch ein Jahr lang, auf eigne Kosten fortzusetzen [...]. Da er aber befand, daß ihm dieser Versuch gar nicht gerathen wollte, verließ er den Heumarkt; und da seine Gegner von demselben alsobald Besitz nahmen, bezog er ohne Verzug das erledigte Theater zu Lincolns-Inn-Fields. Es währte aber nur kurze Zeit: denn er sahe wol, daß die Flut der Widerwärtigen nunmehr aufs Höchste gestiegen, und seine Stärke, so überwiegend sie auch sein mögte, sich derselben entgegen zu setzen, nicht hinreichte. Der Vorgeschmack, welchen er bereits von diesen Unfällen und Drangsalen empfand, verminderte merklich das Vertrauen in sich selbst, so sein bisheriges Glück unterstützt hatte. Er betrachtete, daß es nicht allemahl notwendig auf grosse Geschicklichkeit ankomme, und daß auch die grössesten Verdienste, wenn sie nicht von der Klugheit begleitet werden, in den menschlichen Gemüthern und Meynungen fast nichts bedeuten. [...] nun ward er in unglückliche Zufälle verwickelt, die ihn zwar noch ein anderes Stück der Klugheit lehrten, [...] welches er jedoch nimmer hätte in Übung bringen[...] sollen, nemlich: daß er auf Kosten seiner Kunst die Gewinnsucht zu Rathe zog [...]. (MAINWARING 1761: 87ff.)

Händel übernimmt Coventgarden:

Seine Unkosten, zur Anschaffung der Sänger und andrer Bereitschaft, erstreckten sich sehr weit; der Gewinn aber ließ sich mit ihnen gar nicht vergleichen. An Statt daß er also, nach verflossenen drey oder vier Jahren, sein Vermögen so vermehret haben sollte, wie man es von seiner Sorgfalt, von seinem Fleisse und von seiner Geschicklichkeit mit Recht erwartete, befand er sich vielmehr genöthiget, fast alle seine Kapitalien aufzukündigen und einzuziehen, um seine Schulden abzutragen.

[...] Sein Verlust erstreckte sich nicht nur über sein Geld und Gut, sondern auch über seinen Verstand und seine Gesundheit. (MAINWARING 1761: 91ff.)⁴

Die hier aus John Mainwarings Biografie in der Übersetzung von Johann Mattheson zitierten Abschnitte beschreiben die Fortuna der Jahre 1733-1737, als Händel die beiden weniger erfolgreichen Opernunternehmen gegründet hatte und in beiden Fällen gescheitert ist. Bekanntermaßen hatte er sich nach seinem Aufenthalt in Aachen wieder erholt und gelangte abermals zu beträchtlichem Wohlstand, nun vor allem durch die erfolgreiche Produktion seiner Oratorien. Stets sicherte sich Händel jedoch durch eine lukrative Zahl an Schülern ab, und gab als Virtuose Konzerte.

Zugleich gab er ihr aber den dringenden Rat, in Anbetracht der dürftigen Verhältnisse das Begräbnis doch ja so einfach wie nur möglich einzurichten. [...] Es war [...] ein Armengrab, das für gewöhnlich fünfzehn bis zwanzig Särge aufnahm und alle zehn Jahr neu besetzt wurde [...]. Die Lage der Mozartschen Familie nach seinem Tode war traurig. An barem Geld fanden sich [...] vor, wozu noch [...] rückständige Besoldung kamen. [...] Der ganze Hausrat, mit Mozarts Kleidung und Bibliothek, wurde [...] geschätzt [...]. Demgegenüber standen aber beträchtliche Schulden [...] an Handwerker und Kaufleute aller Art. (ABERT 1975: 697f.)

Mozart war keinesfalls ein Einzelfall, der verarmt starb und dessen Leben erhebliche Höhen und Tiefen kannte. Berühmte Persönlichkeiten lassen sich anführen, zum Beispiel Antonio Vivaldi, glorreich, viel bewundert und letztlich ebenfalls am Ende seines Lebens sehr arm. Für Künstler bedeutete das Alter eine große Herausforderung, waren sie doch – falls sie fest angestellt waren – auf die Pension, die jederzeit politischen Entschlüssen zum Opfer fallen konnte, und bei Wegfall der Bezüge auf die Hilfe der Familie oder der Freunde angewiesen. Ein herausragender Fall war zum einen Heinrich Schütz, der hochangesehen sein Alter mit Pension und fast ohne Verpflichtung verleben konnte, allerdings mit Hilfe auch der Ersparnisse, die er sich im Verlauf seines Lebens erworben hatte, oder ein anderer Fall war Claudio Monteverdi, der das Glück hatte, bis zum Ende des Lebens aktiv seine Kapellmeisterstelle an San Marco versehen zu können, obgleich nicht mehr in voller Verpflichtung. Für solche Fälle bezahlte der Kapellmeister oft seine Substitution aus seinem Gehalt. Die wenigsten konnten aus ihren Kunstwerken und Kompositionen ausreichende Grundlagen für das Alter schöpfen und nur ganz wenigen war es vorbehalten, bis zum letzten Moment ihres eventuell auch langen Lebens aktiv zu wirken, in Ehren zu leben und den eigenen Lebensunterhalt zu bestreiten, bzw. der Familie eine finanzielle

4 Händel erlitt einen ersten Schlaganfall, den er in Aachen kurierte.

Sicherheit zu hinterlassen, wie es dem Groß-Impresario des venezianischen Musiklebens im 18. Jahrhundert Baldassare Galuppi (1706-1785) gelang, der bis kurz vor seinem Tode als 79-jähriger noch ein hochgeachteter aktiver Kapellmeister an San Marco war und zugleich eine enorm große Schülerzahl unterrichtete (GEYER 2010).

Maddalena Lombardini-Sirmen/Syrmen (1735-1799) (ARNOLD/BALDAUF-BERDES 2002) gehört zu den jüngst entdeckten Kapiteln einer erfolgreichen Virtuosinnen-Karrieristin: Ausgebildet am Ospedale dei Mendicanti in Venedig – wo sie mit 18 Jahren die Aufnahmeprüfung als Supranumeraria bestand – also an einem der vier Konservatorien für Frauen und Mädchen, die als karitative Einrichtung u.a. sich einen herausragenden musikalischen Überbau leisteten, weil hier begabte Kinder (ursprünglich Waisen- bzw. Halbwaisenstatus), Mädchen und Frauen in relativ geschützter Atmosphäre ein attraktives und europaweit beachtetes Leben als Musikerin, Virtuosin und Solistin führen konnten, heiratete sie 1767 als Violinvirtuosin und Komponistin – das Komponieren war den Frauen an den Konservatorien offiziell untersagt – den Violinvirtuosen Ludovico Maria Gaspar Syrmen/Sirmen, Kapellmeister an Santa Maria Maggiore in Bergamo. Zunächst zog sie mit ihm, und schon wenige Monate später alleine als reisende Virtuosin und Komponistin durch Europa, u. a. nach Paris, London, Dresden und St. Petersburg und konnte sich dank ihrer herausragenden Konzerttätigkeit, aber auch berühmt durch ihre Violinkonzerte und kammermusikalischen Kompositionen einen guten Lebensunterhalt verdienen, bis zu jenen Konzerten in Paris 1785, als man ihr einen veralteten Stil vorwarf (Kritiken in *Mercure de France*); sie beschloss kurz darauf, ihre Karriere zu beenden und setzte sich in Ravenna und im Veneto zur Ruhe, um Unterricht zu erteilen. Die Lombardini-Sirmen ist ein herausragendes Beispiel, wie eine geglückte Virtuosinnenkarriere einen guten Verlauf nehmen konnte, so wie es auch für Faustina Hasse zutrifft und manche Beispiele, die als Erfolgsexempla für eine weibliche Musikerkarriere zu sehen sind – aber dies waren wohl eher die herausragenden Ausnahmen, jene, um die man weiß.

Virtuosenkarrerien waren für viele Jahre oft von großem Erfolg gekrönt, aber hinter ihnen verbarg sich manchmal eine bittere Lebensrealität, wie dies hauptsächlich für einige Virtuosinnen zutraf, wie für Constanze Mozart, Clara Schumann und viele andere verwitwete Musikerinnen, die auf diese Weise ihre Familien ernährten. Virtuosität bedeutete zweifelsfrei ein gutes Betätigungsfeld für Frauen, wogegen sie als Komponistin häufig umstritten waren, der Domäne des männlich besetzten Berufes kritisch ausgesetzt und auch gesellschaftlich

wenig akzeptiert. Im Herbst 1741 mahnte der Hofkapellmeister Johann Melchior Molter aus Eisenach mit einer minutiösen Aufstellung für die Mitglieder der Hofkapelle:

Die meisten Capellisten [seien] nicht im stande, [...], sich nur wenige Wochen des nöthigen Unterhaltes allhier aufzuhalten, weil sie kein brod hätten und bey ferner ausbleibender Zahlung des Besoldungsrückstandes den Bettelstab ergreifen müssten. (OEFNER 2013/14: 29)⁵

Die Hofkapelle löste sich auf, die Musiker verstreuten sich in alle Lande, u. a. nach Karlsruhe, Bayreuth, Meiningen; eine Zahlung fand statt, aber ob in voller Höhe – das lässt sich nicht mehr erschließen. Solche Erfahrungen machten fast alle Musiker in fürstlich-höfischen Diensten: ob Claudio Monteverdi (in Mantua) oder Heinrich Schütz, der ebenfalls Bettelbriefe für seine Kapelle schrieb, oder auch die zahlreichen Verwandten Johann Sebastian Bachs – das Panorama ist oft ähnlich unerfreulich, bezeichnet jedoch sehr wohl eine Lebenswirklichkeit, die zu konfrontieren war, mit der stets aktuellen Konsequenz:

- a) umziehen zu müssen innerhalb des Wirkungsortes, weil wegen der ausbleibenden Gehälter die Miete nicht bezahlbar war, oder
- b) überhaupt stets den Ort wechseln zu müssen, ohne eine unmittelbar anknüpfende Stelle innezuhaben.

Fazit

Diese knappen Beispiele vermögen nur ein buntes Schlaglicht auf eine Musikerrealität zu werfen, deren Selbstverständnis sich zum einen aus dem Handwerklichen definierte, jedoch zugleich einen erheblichen Tribut an Mobilität, Kompromissbereitschaft, großem Einsatz, Demütigung und auch Unsicherheit einforderte. Qualität war eine unerbittlich zu erfüllende Maxime, gepaart mit Modernität der Komposition und Darbietung, dem Erfüllen der vorherrschenden ästhetischen Vorlieben, die individuell von Wirkungsort zu Wirkungsort ausdifferenziert waren.

Eine feste Stelle – einst wie heute – war das Ziel der meisten Musiker, vielleicht nicht der Virtuosen in jungen Jahren. Eine solche Stelle verbürgte eine gewisse Sicherheit, aber gewährte auch die Hoffnung, im Alter, wenn die Leistungskraft nachließ, oder das Gehör oder die Sehkraft, oder wenn die Sehnen nicht mehr mitmachten und die Stimme brüchig wurde, eine kleine Pension zu erhalten, um in

5 Nach ThHStA Weimar (EAD 163,3); freundl. Hinweis v. Claus Oefner.

Würde den Lebensabend verbringen zu können, aus dem Leben zu scheiden und die Familie relativ gesichert zu hinterlassen. Dies war nur ganz wenigen Musikern beschieden, und nur wenigen Solisten gelang es, eine internationale Karriere haushälterisch so zu planen, dass die Alterssicherung gewährleistet werden konnte – vorausgesetzt, es fanden keine Naturkatastrophen oder Kriege statt, die alles zerstörten.

Eine relativ sichere Karriere schlugen all jene ein, welche von Kindheit an Aufnahme in Capellae fanden: Es waren Knaben, die in den Kirchen- und teilweise auch Hofkapellen ausgebildet und als Nachwuchs herangezogen wurden; sie ergänzten als Ripieno, den Chor, sie waren zur Nachfolge vorgesehen; die Auswahl war streng. Kinder aus Musikerfamilien – das war häufig ein Kennzeichen aller Musikerkarrieren – profitierten von einem gesicherten und fundierten Heranführen an Musik. Sie erhielten schon sehr früh durch die Familie eine profunde und zweckorientierte Ausbildung, bekamen häufig die Chance der weiterführenden Fremdausbildung, die Erfahrung frühzeitigen Wirkens bei Aufführungen oder auch die Möglichkeit, sich frühzeitig im Tonsatz und der Komposition zu üben – es musste keine Wunderkindkarriere sein wie bei den Kindern Leopold Mozarts. Trotzdem ist es auffällig, dass gerade in den Musikerfamilien darauf geachtet wurde, dass sich die junge Musikergeneration möglichst noch ein zweites Standbein erwarb, in Form der Universitätsreife (erstes Jahr, durch herausragende Gymnasien verbürgt, s. J. S. Bach) bzw. durch das Erstreben einer Juristenausbildung an der Universität, wie es auch für viele dem Musikerberuf fremde Familien mit herausragend begabten Kindern galt (s. Händel, Telemann und Schumann). Eine Musikerfamilie war im gewissen Sinne ein voll funktionierender Handwerksbetrieb, mit eigener Kopistenwerkstatt, wo jedes Mitglied der Familie, natürlich auch die Frauen, mitwirkte, mit einem möglichst zahlreichen Schülerkreis, der zugleich die Kopistenarbeiten ergänzend übernahm, eventuell einen Freitisch erhielt und der zugleich ein gewisses Maß an musikalischen Dienstleistungsangeboten verbürgte. Natürlich konnte man auch ‚entdeckt‘ werden, wie es im glücklichen Fall einem Heinrich Schütz geschah oder manchen anderen Knaben, deren Karrieren u. a. in Neapels Sängerkaderschulen, den Konservatorien, sich vollendeten, oder dort auch scheiterten.

Musikerfamilien waren stets Teil der herumziehenden Schauspieltruppen, welche all jene Bedürfnisse nach Unterhaltung erfüllten, die zum gesellschaftlichen Selbstverständnis gehörten. Dies bedeutete zugleich eine hohe Mobilität und ein hohes Risiko; trotzdem verbürgte

der Verbund ein relativ geschütztes Dasein; natürlich konnte man die Truppen wechseln – und es gab auch Frauen, die solche Truppen leiteten (wie bspw. Catharina Elisabeth Velten oder Friederike Caroline Neuber). In den ländlichen Gemeinden lässt sich entweder das Phänomen der herausragenden Laienmusiker beobachten, wie es die Adjuvanten in Mitteldeutschland exemplifizierten, die hier in dieser Dichte und Qualität wohl eine herausragende Erscheinung darstellten, aber auch derjenigen, die für die Festlichkeiten profaner und religiöser Art eine gewisse Kunstfertigkeit besaßen bzw. sich erwerben konnten. Sie spielten zum Tanz in der Schenke, zu den Festen etc. auf. Solche Aufgaben erfüllten in den Städten oft die Stadtpfeifer, eine hochangesehene, da repräsentative Funktion, oder auch Mitglieder der Hofkapellen, sollte es sich um höfische Städte handeln.

Die Höfe selbst leisteten sich in der Regel eine meist nicht allzu große Anzahl an fest angestellten Musikern, aber stets und auch in großer Besetzung wurde Musik zu Gehör gebracht: Voraussetzung hierfür war eine Doppelfunktion vieler Bediensteten: Sie waren in der Regel tätig und eingestellt als Lakai – als Sekretär, Kopist für den Hof, Handwerker und jeweils als Musiker. Nach Bedarf musste aufgespielt werden, um die Kapelle zu ergänzen, bzw. auch um solistisch aufzutreten; von ihnen wurden auch Kompositionen erwartet und geliefert. So war der Doppelberuf eine gewisse Normalität, und dies angesichts der Tatsache, dass man Tastenspieler war (d. h. Orgel, Cembali, Clavier, Clavichord usw. virtuos spielte, meisterhaft improvisieren konnte und von dieser Position aus oft eine Capella leitete, bzw. zu komponieren hatte) oder Violinist und damit alle Streichinstrumente beherrschte, oder Bläser, wobei im günstigsten Falle zwischen Blech- und Holzbläsern unterschieden wurde; nur den Hoftrumpetern war eine exorbitante, da repräsentative und zugleich oft diplomatische und militärische Stellung eigen.

Selbstmanagement des Musikerberufes aus dem Blick zurück bedeutete einst: Über eine breite Palette an musikalischer Kunsthandwerklichkeit, inklusive Tonsatz, Komposition, Improvisation souverän zu verfügen, zudem noch über möglichst andere Fähigkeiten musikferner Art. Mobilität war angesagt, gepaart mit häufigen Entbehrungen und Risiken. Mit aufmerksamen Sinnen mussten der Musikmarkt, die neuesten Entwicklungen, die Geschmacksvorlieben, also die aktuellen ästhetischen Vorstellungen wahrgenommen werden. Man war außerdem den Willkürlichkeiten der Obrigkeit und der Willkür der Straße ausgeliefert. Dies setzte voraus, ein herausragendes Beziehungsnetz zu pflegen, wie es das Freimaurerium oder eine Art von Zunftvernetzung

zur Verfügung stellte. Beliebte Vermarktungsstrategien waren übrigens seit dem Ende des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine Flut von Eigenwerbungsphotografien und in moderneren Maßstäben PR-Maßnahmen, wie flugartige Schriften.

Literatur

- ABERT, Hermann (1975): *W. A. Mozart II*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- AIKEMA, Bernard/MELJERS, Dulcia (Hg.) (1989): *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*. Venezia: IRE.
- ARNOLD, Denis (1962/63): Orphans and Ladies: The Venetian Conservatories. – In: *Proceedings of the Musical Association* 89, 31-47.
- ARNOLD, Denis (1988): Music at the Ospedali. – In: *Journal of the American Musicological Society* 113/2, 156-167.
- ARNOLD, Elsie, ARNOLD, Denis (1986): *The Oratorio in Venice*. London: RMA.
- ARNOLD, Elsie/BALDAUF-BERDES, Jane (2002): *M. Lombardini Sirmen. Eighteenth Century Composer, Composer and Businesswoman*. Lanham, London: Scarecrow.
- ARNOLD, Elsie (2006): Maddalena Laura Lombardini Sirmen. – In: *Musique à Venise: de Maddalena Laura Lombardini Sirmen à Jane Baldauf-Berdes*. Hrsg. von Marie-Thérèse Bouquet-Bouvier. Grenoble: CNRS, 21-38.
- BACCIAGALUPPI, Claudio (2010): *Rom, Prag, Dresden – Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- BALDAUF-BERDES, Jane L. (1996): *Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525-1855*. Oxford: Clarendon.
- CAFIERO, Rosa (2005): Conservatories and the Neapolitan School: a European Model at the End of the Eighteenth Century? – In: Fend, Michael/Noiray, Michel (Hgg.), *Musical Education in Europe (1770-1914)* (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representations), Berlin: Berliner Wiss.-Verl., 15-30.
- CONSTABLE, Madeleine V. (1982): The venetian ‚Figlie di Coro‘: their Environment and Achievement. – In: *Music & Letters* 63, 181-212.
- ELLERO, Giuseppe/SCARPA, Jolando/PAOLUCCI, Maria Carla (Hgg.) (1978): *Arte e musica all'Ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (secc. XVI-XVIII)*. Venedig: S. di Venezia.
- FLORIMO, Francesco (1880ff.): *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*. 4 Bde. Morano.
- GEYER, Helen (1985): *Aspetti dell'oratorio veneziano nel tardo Settecento* (= DSZV, Quaderno, 33), Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani.
- GEYER, Helen (2004): Cantavano come usignoli: le ‚putte‘ e la loro influenza sulla musica dei Quattro Ospedali/Conservatori veneziani. – In: Winter, Susanne (Hg.), *Donne a Venezia*, (= Veneziana, 1). Rom: Ed. di Storia e Letteratura, 157-203.
- GEYER, Helen (2005): Die venezianischen Konservatorien im 18. Jahrhundert: Beobachtungen zur Auflösung eines Systems. – In: Fend, Michael/Noiray, Michel (Hgg.), *Musical Education in Europe (1770-1914)* (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representations), Berlin: Berliner Wiss.-Verl., 31-48.

- GEYER, Helen (2010): Galuppi – nucleo non tanto segreto della cultura musicale a Venezia nel Settecento. – In: Israel, Uwe (Hg.), *Intorno all'»Olimpiade« di Baldassare Galuppi* (=Venetiana, 8). Rom, Venedig: Ed. di Storia e Letteratura, 11-28.
- GEYER, Helen/OSTHOFF, Wolfgang (Hgg) (2004): *La Musica negli Ospedali/Conservatori veneziani tra Seicento e Ottocento/Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*. Rom: Ed. di Storia e Letteratura.
- GILLIO, Pier Giuseppe (2006): *L'attività musicale negli Ospedali di Venezia nel Settecento* (= Studi di Musica Veneta, Quaderni Vivaldiani, 12). Florenz: Olschki.
- GÜLKE, Peter (1995): Dirigieren. – In: *MGG* 2, Sachteil, 1257-1273.
- MAINWARING, John (1761): *Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Johann Mattheson, mit einem Nachwort von Walther Siegmund-Schultze. Hamburg.
- OEFFNER, Claus (2013/2014): *Musik in der Residenzstadt Eisenach 1650-1750*. Diss. Typoskript (Neubearb. i. Dr.).
- SPOHR, Louis (1968): *Lebenserinnerungen II*. Hrsg. von Folker Göthel. Tutzing: Schneider.
- STEINHEUER, Joachim (2006): Barbara Strozzi. – In: *MGG* 2, Personenteil 16, 200-205.
- TISCHER, Matthias (2004): *Ferdinand Hands Ästhetik der Tonkunst. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio.
- WOYKE, Saskia (1998): Faustina Bordoni-Hasse – eine Sängerinnenkarriere im 18. Jahrhundert. – In: *Göttinger Händel-Beiträge* 7, 218-257.
- ZARLINO, Gioseffo (1558): *Istitutioni harmoniche* 1. Venedig: Franceschi Senese.