

Ingeborg Harer (Hg.)

**Drehscheibe Graz**

Neue Beiträge zur  
Aufführungspraxis  
Band 10

Ingeborg Harer (Hg.)

# **Drehscheibe Graz**

Musikkulturelle Verbindungen im 19. Jahrhundert

Die Drucklegung dieses Bandes wurde gefördert durch



© 2022 Leykam Buchverlagsgesellschaft m.b.H. Nfg. & Co KG, Graz – Wien

Alle Rechte vorbehalten!

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Covergestaltung, Satz und Korrektorat: [www.zwiebelfisch.at](http://www.zwiebelfisch.at)

Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag

ISBN 978-3-7011-0492-5

[www.leykamverlag.at](http://www.leykamverlag.at)

# Inhalt

---

Vorwort .....	7
---------------	---

INGEBORG HARER

Einleitung – Wer kommt, wer bleibt, wer geht .....	9
--	---

## Forschungsansätze

BARBARA BOISITS

Chancen und Perspektiven einer regionalen Musikforschung .....	21
--	----

MICHAELA KRUCSAY

Das Netzwerk als Medium der Selbstverortung: Ego-Dokumente, Musikleben und Cultural Turn .....	29
---	----

## Das Umfeld von Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner

ANDREA LINDMAYR-BRANDL

Treue Freunde bis in den Tod: Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner .....	47
---	----

MARKO MOTNIK

„Weilet die Muse mit dir, ihrem Liebling“. Die Freundschaft zwischen der Sängerin Sophie Linhart und Anselm Hüttenbrenner .....	61
--	----

BERNHARD RAINER

Anselm Hüttenbrenners Widmungskompositionen für Sidonie von Kalchberg (1814–1869): Pädagogische und biografische Kontexte der Autographe aus dem Jahr 1833 .....	75
--	----

JOHANNA UNTERPERTINGER

Zwischenstopp Graz: Die Pianistin Caroline Perthaler (1810–1873) und ihr Weg durch Europa .....	95
--	----

KLAUS ARINGER

„... zum heiligen Angedenken ...“ Anselm Hüttenbrenner am Sterbebett Ludwig van Beethovens .....	111
---	-----

INGEBORG HARER

Das Stammbuch und die Tagebuchaufzeichnungen von  
Sophie Müller (1803–1830). Musikalische Freundschaften und  
Musikpraxis im Umfeld von Franz Schubert ..... 122

CLEMENS ANTON KLUG

Vom Sechs- zum Dreimäderlhaus – Franz Schubert in der Weststeiermark ..... 139

KLAUS HUBMANN

Familie Schweighofer und Dokumente zum musikalischen Salon-Repertoire  
in Graz ..... 153

## **Handlungsspielräume von Künstlerinnen**

ELISABETH KAPPEL

Von Lemberg nach Graz: Die Netzwerke der Komponistin  
Julie Baroni-Cavalcabò (1813–1887) ..... 171

IRINA VATERL

Graz – Wien – Koblenz – Glasgow: Emma Ritter-Bondy (1838–1894)  
auf dem Weg vom pianistischen Wunderkind zur Klavierprofessorin ..... 191

JULIANE OBEREGGER

„...daß sie aus der Joachim'schen Schule ist, hört man gleich....“.  
Die Grazer Geigenvirtuosin Marie Soldat-Röger und ihre musikalischen  
Verbindungen als Quellen zur Spielpraxis im späten 19. Jahrhundert ..... 205

GUDRUN ROTTENSTEINER

Auf musikalischer Spurensuche in Johanna Caspaars Tagebuchaufzeichnungen  
aus den Jahren 1857–1865. Ein Mosaikstein regionaler  
Musikgeschichtsschreibung aus der Steiermark ..... 219

GUDRUN DANZER

Bildende Künstlerinnen in Graz von der Mitte des 19. Jahrhunderts  
bis zum Ersten Weltkrieg – ihre Beziehungen, ihre Ausbildungs- und  
Ausstellungsmöglichkeiten ..... 233

KLAUS ARINGER

Nachwort ..... 251

## Vorwort

---

Die Idee zum Buch entstand aus der Überlegung heraus, die zahlreichen gegenwärtigen und vergangenen Forschungsinitiativen des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz in einer Publikation zu bündeln, in der „Graz“ im Zentrum steht. Insbesondere sollten neue Schwerpunkte auf zum Teil „alte Themen“ (Stichwort: Schubert- und Beethovenforschung) gesetzt werden. Neuere Forschungszweige und Teilgebiete der historisch orientierten und auf Quellen basierenden Forschung wie Stammbuchforschung, Regionalforschung, Netzwerkforschung und auch musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung ermöglichten es, die Betrachtungsweisen zu verändern und sogar den Blick umzudrehen: von Graz aus die „großen“ Themen der Musikgeschichte zu betrachten, die regionalen Aspekte zu beschreiben und aus ihrem Fußnotendasein hervorzuholen.

Was kann jedoch tatsächlich aus der Sicht der Provinzstadt Graz Neues zum 19. Jahrhundert erforscht werden, das als Bereicherung für übergeordnete Forschungsgebiete verstanden werden kann? Diese Publikation ist ein Anfang, Antworten auf diese Frage zu geben, und präsentiert dazu erste Forschungsergebnisse. Graz erweist sich jedenfalls als Drehscheibe für zahlreiche musikalische Aktivitäten und Ereignisse im 19. Jahrhundert: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint sich alles um den Personenkreis rund um Anselm Hüttenbrenner zu „drehen“, wie die Beiträge zeigen. In weiterer Folge werden aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschiedene musikkulturelle Wirkungsfelder von Frauen aus und in Graz vorgestellt. Dabei handelt es sich um biografische Zugänge, die professionelle und nicht-professionelle Betätigungsbereiche in Kunst und Kultur aufzeigen und die Bedeutung von musikalischen Verbindungen sowie Netzwerken in den Vordergrund rücken.

Dieses Buch wurde von vielen Personen und Institutionen unterstützt.

Besonderer Dank gilt dem Vizerektorat für Forschung, Gender und Diversität an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz sowie dem Land Steiermark für die Finanzierung des Buch-Projektes.

Weiters sei den folgenden Institutionen in Graz für die Bereitstellung von Quellenmaterialien und Abbildungen, Gespräche und Beratung gedankt: Steiermärkisches Landesarchiv, Universalmuseum Joanneum (Museum für Geschichte und Neue Galerie Graz), Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende

de Kunst Graz. Hinzu kommen auswärtige Institutionen wie Royal Conservatoire of Scotland's Archives & Collections in Glasgow, Millesgården-Museum in Lidingö, Schweden.

Elisabeth Stadler gebührt Dank für die Erstellung von Satz und Layout sowie die kompetente Beratung und umsichtige Vorbereitung der Manuskripte für den Druck.

Für das Zustandekommen der Publikation sei zu guter Letzt vor allem den Autorinnen und Autoren gedankt, die meine Ideen und die inhaltliche Konzeption des Buches weitergetragen und jeweils individuell realisiert haben. Und mehr noch: Der kollegiale, wissenschaftliche Austausch sowie die freundschaftlichen Verbindungen und Netzwerke – erst dadurch wurde das Buch möglich!

Ingeborg Harer  
September 2022



# Einleitung – Wer kommt, wer bleibt, wer geht

---

INGEBORG HARER

Der Titel des Buches *Drehscheibe Graz* versteht sich als Metapher für den Knotenpunkt verschiedener musikkultureller Verbindungen, die im 19. Jahrhundert in der Stadt Graz dann sichtbar werden, wenn der vertraute Blick auf historische Abläufe und die regionale Musikgeschichte durch neue Forschungsansätze geändert wird. Was bedeutet dies konkret für das Zustandekommen der Publikation?

Inhaltlich wird die Aufmerksamkeit in den hier präsentierten Forschungsbeiträgen auf die Verbindungen und den Austausch zwischen verschiedenen Orten und Personen gelegt. Die Verflechtung der musikkulturellen Aktivitäten, die in ihrer mehrdimensionalen Beschaffenheit das Kulturleben charakterisieren, eröffnet viele mögliche Betrachtungsweisen, die von Orten, Personen oder soziokulturellen Bedingungen ausgehen und diese mit unterschiedlicher Gewichtung in den Vordergrund rücken. Oder anders ausgedrückt: Die verschiedensten Lebenswege von Künstlern und Künstlerinnen führen nach oder durch Graz, aber auch von Graz hinaus in die „große“ Welt.

Methodisch betrachtet folgen die Beiträge dem internationalen Forschungstrend, der die Auswertung von Ego-Dokumenten in den Vordergrund rückt und in Hinblick auf neue Erkenntnisse für die Forschung untersucht.<sup>1</sup> Gerade zeitgenössische Schriftstücke zeigen musikalische Verbindungen und kulturellen Austausch auf und geben Einblick in das soziokulturell geprägte Musikleben, wenngleich genau diese Quellen mit Bezug zu Graz und zur Steiermark bisher wenig erforscht wurden. Mobilität und Netzwerke sind nicht erst seit der Gegenwart aktuelle und entscheidende, nämlich erfolgversprechende Faktoren für Kulturschaffende, sondern es zeigt sich, dass das Grazer Musikleben im 19. Jahrhundert bereits maßgeblich von diesen Faktoren beeinflusst war. Kulturhistorische Forschungsinitiativen der neueren Zeit widmen sich verstärkt diesen Themen, die auch zahlreiche Verknüpfungen zu „klassischen“ musik-

---

1 Siehe beispielsweise die Sammlung: *REPERTORIUM ALBORUM AMICORUM. Internationales Verzeichnis von Stammbüchern und Stammbuchfragmenten in öffentlichen und privaten Sammlungen*, 1998–2022, Konzept und Redaktion, Werner Wilhelm Schnabel, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2018–2022, Programm, Tobias Bauer, Bayreuth, <https://raa.gf-franken.de/de/startseite.html> (17.6.2022). Vgl. auch allgemein eine der derzeit neuesten Publikationen auf diesem Sektor: Henrike Rost, *Musik-Stammbücher: Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts*, Wien 2020 (= Musik – Kultur – Gender 17).

historischen Themen eröffnen.<sup>2</sup> Anhand von Archivmaterial legen die Autorinnen und Autoren der Forschungsbeiträge nun ganz konkret persönliche Verbindungen ausgewählter Frauen und Männern frei, die aktiv am Musikleben des 19. Jahrhunderts teilnahmen. Aus dieser Teilnahme geht kulturelles Handeln<sup>3</sup> der Akteur\*innen im Allgemeinen hervor, genauso wie sich Kommunikationsformen zeigen, die sich als essentiell im Entstehungsprozess von Kultur herausstellen. Diese auf die Auswertung von „neuen“ Quellen konzentrierte Herangehensweise eröffnet neue Blickwinkel auf Altbekanntes (Stichwort: Beethoven- und Schubert-Forschung) und bisher Verborgenes, also völlig Unbekanntes (Stichwort: Gender-Studies). Dadurch entstehen neue Forschungsergebnisse, die als Ergänzung (oder gegebenenfalls Korrektur) der regionalen und österreichischen Musikgeschichtsschreibung Relevanz erhalten und sich in den schon bestehenden Wissenspool einfügen bzw. diesen erweitern.<sup>4</sup>

- 
- 2 Vgl. dazu aktuell: Christine Fornoff-Petrowski u. Melanie Unseld (Hg.), *Paare in Kunst und Wissenschaft*, Köln, Weimar, Wien 2021 (= Musik – Kultur – Gender 18). Siehe auch die angegebene Literatur im Beitrag von Michaela Krucsay im vorliegenden Band.
  - 3 Der Begriff „kulturelles Handeln“ oder auch „musikkulturelles Handeln“ meint Aktivitäten und Tätigkeiten innerhalb des Kulturbereiches, die nicht limitiert sind auf eindimensionale Tätigkeiten (wie z.B. „nur“ Komponieren) und damit nicht den üblichen Bewertungskriterien unterzogen werden. Vielmehr werden mit dem Begriff die Beiträge von Frauen (und Männern) in den Vordergrund gerückt, die ihren Wert in der Gesamtheit der verschiedensten und miteinander verflochtenen Aktivitäten im Kulturleben erhalten. Der Begriff hat sich besonders nach 2005 in der Frauen- und Geschlechterforschung durchgesetzt. Zur Begriffsdefinition: Annette Kreutziger-Herr, „Kulturwissenschaft, Kulturgeschichte. 4. Kulturelles Handeln / Musikkulturelles Handeln“, in: Annette Kreutziger-Herr u. Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon. Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 320–321. Vgl. insbesondere auch die Publikationen von Susanne Rode-Breyman (Hg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln, Weimar, Wien 2007 (= Musik – Kultur – Gender 3); dies. (Hg.), *Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien 2009 (= Musik – Kultur – Gender 6); dies. u. Antje Tumat (Hg.), *Der Hof: Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien 2009 (= Musik – Kultur – Gender 12). Folgende Publikation ist derzeit im Erscheinen (geplant Oktober 2022): Maren Bagge u. Nicole K. Strohm (Hg.), *Kulturelles Handeln | Macht | Mobil. Interdisziplinäre Studien zur gender- und musikbezogenen Mobilitätsforschung*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
  - 4 Die musikwissenschaftliche und musikspezifische Literatur zur Steiermark hält sich bis heute in Grenzen. Sieht man von Einzeldarstellungen zu spezifischen Themen oder neueren Beiträgen im *Österreichischen Musiklexikon* (online seit 2002: <https://www.musiklexikon.ac.at>) ab, so gelten folgende Werke des 20. Jahrhunderts immer noch als Standardliteratur: Rudolf Florzinger (Hg.), *Musik in der Steiermark. Katalog zur Landesausstellung 1980*, Graz 1980; Wolfgang Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, 2., völlig überarb. und erw. Aufl. der Ausg. 1962–1966, Graz 2009.

## Inhaltlicher Überblick

Das Buch wird eingeleitet von zwei Beiträgen, die sich mit zwei das Generalthema betreffenden Forschungsfragen befassen. Während Barbara Boisits mit dem ersten Beitrag im Buch die vielfältigen Ansätze in der Regionalforschung vorstellt und kritisch beleuchtet, erläutert im nächsten Artikel Michaela Krucsay die Begriffe, die im Zusammenhang mit „Netzwerk“ und Ego-Dokumenten ins Spiel kommen und im kulturwissenschaftlichen Geschehen zu beachten sind.

In den beiden Hauptteilen des Sammelbandes stehen Lebenswege von bisher wenig erforschten Künstlerinnen<sup>5</sup> im Vordergrund, wobei die Ausgangspunkte für die einzelnen Beiträge sehr unterschiedlich ausfallen.

Im ersten Teil des Buches nimmt der steirische Musiker, Komponist und Musikkritiker Anselm Hüttenbrenner, dessen Leben und Werk immer noch erstaunlich wenig Beachtung in Forschung und Praxis erfährt, eine zentrale Stellung ein. Ausgehend von seinem Stammbuch, das bisher nur in älteren Forschungsbeiträgen Erwähnung fand,<sup>6</sup> werden Hüttenbrenners Beziehung zu Ludwig van Beethoven und Franz Schubert sowie seine Rolle bei Schuberts Aufenthalt in der Steiermark 1827 erörtert und erstmals Schülerinnen vorgestellt, die sich in das Stammbuch eingeschrieben haben. Bernhard Rainer, Johanna Unterpertinger und Marko Motnik beschäftigen sich mit Sidonie von Kalchberg, Caroline Perthaler und Sophie Linhart und diskutieren den jeweiligen Aktionsradius dieser Musikerinnen (Sängerinnen). Neben der Erschließung und Beschreibung von biografischen Daten und Fakten entstehen von dieser Basis ausgehend in diesen Aufsätzen neue Erkenntnisse hinsichtlich der Spiel-, Gesangs- und Unterrichtspraxis der Zeit. Diese konkreten Forschungsergebnisse können erst durch die Beschäftigung mit den Personen und ihren Beziehungen zum musikalischen Umfeld generiert werden. Mit der Präsentation dieser drei Frauen

5 Es sei an dieser Stelle an zwei Publikationen mit dem Schwerpunkt Gender, Musik und Steiermark verwiesen: Ingeborg Harer u. Karin Marsoner, *Künstlerinnen auf ihren Wegen. Ein „Nachtrag“ – Zur Geschichte des Grazer Musiklebens im 19. Jahrhundert*, Graz 2003 (= Grazer Gender Studies 9); Christa Brüstle (Hg.), *Musikerinnen in Graz und in der Steiermark. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Musiklebens als Handlungsraum für Frauen*, Graz 2020 (= Grazer Gender Studies 16).

6 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>. Siehe dazu folgende Literatur aus dem 20. Jahrhundert: Otto Erich Deutsch, „Ein unbekanntes Stammbuchblatt von Schubert“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* Nr. 14908, 23.2.1906, S. 8; Konrad Stekl, „Beethoven-Haare in Graz. Eine Bilddokumentation“, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 31/32 (1967), S. 8–13; Konrad Stekl, „Zur Dokumentation der Grazer Beethoven- und Schubert-Locken“, in: *Blätter für Heimatkunde* 41 (1967), S. 17–24; ders., „Ein kostbares Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner“, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 41 (1969), S. 8–14.

wird darüber hinaus die Lehr- und Mentor-Tätigkeit Hüttenbrenners aufgezeigt, die bisher aufgrund von fehlenden oder nicht berücksichtigten Quellen kaum darstellbar war. Das Umfeld von Hüttenbrenner zu erschließen, wäre ohne Schubert und Beethoven nicht möglich, weshalb die beiden Beiträge von Andrea Lindmayr-Brandl (über die Freundschaft zwischen Hüttenbrenner und Schubert) und Klaus Aringer (über die Frage, wie Beethovens Haarlocke in das Stammbuch Hüttenbrenners kam) diesen Anspruch erfüllen. Es muss betont werden, dass hier ein erster Versuch unternommen wurde, das Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner unter dem Aspekt der Freundschaft und in Hinblick auf die sich einschreibenden Personen zu untersuchen.<sup>7</sup>

Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner fehlen auch in den Beiträgen von Clemens Anton Klug (über Schubert in der Weststeiermark) und Ingeborg Harer (Auswertung der Ego-Dokumente von Sophie Müller) nicht. Diesen Beiträgen sowie dem von Klaus Hubmann ist gemeinsam, dass sie jeweils wenig bekanntes Quellenmaterial (darunter Ego-Dokumente) heranziehen und Details in Bezug auf Graz und die Steiermark sowie die Musikpraxis in den privaten Salons beleuchten.

Der zweite Teil des Buches widmet sich den Frauen im Kulturleben des späteren 19. Jahrhunderts und holt diese mit Bezug zur Stadt Graz vor den Vorhang. Wieweit handelt es sich um das Kommen und Gehen, um Beziehungen zwischen Frauen und Männern in der Kunst, in Großstädten und Provinzstädten. Vorgestellt werden beispielsweise zwei aus Graz stammende Musikerinnen, die beide im Ausland ihre Karrieren fortsetzten: die Geigerin Marie Soldat-Röger (Juliane Oberegger) und die Pianistin und Pädagogin Emma Ritter-Bondy (Irina Vaterl). Die aus Lemberg stammende und dort in jungen Jahren aktive Komponistin Julie Baroni-Cavalcabò (Elisabeth Kappel) wählte jedoch im fortgeschrittenen Alter Graz als Wohnort, wo sich auch ihr musikalisches, familiäres Umfeld einfand und sie sich vermutlich am Kulturleben beteiligte. Einen Einblick in das noch relativ neue Gebiet der musikwissenschaftlichen Alltagsforschung gibt der Beitrag von Gudrun Rottensteiner, der auf der Basis von Tagebuchauswertungen alltägliche Bezüge zwischen Musik, Musikunterricht, Musizieren, Singen und Tanzen offenlegt, wobei die Tagebuchschreiberin, eine unbekannte junge Frau namens Johanna Caspaar, wie zufällig Alltägliches protokolliert und dabei für heutige Leser\*innen die Selbstverständlichkeit des Musik-Machens sowie den Stellenwert des Musizierens im täglichen Leben der damaligen Zeit veranschaulicht, speziell den im Leben einer jungen heranwachsenden Frau, die keine Ambitionen in Richtung professionelles Musizieren zeigte.

---

7 Das Stammbuch Hüttenbrenners ist in der schon genannten Online-Stammbuch-Datenbank nicht vorhanden. Siehe dazu Anm. 1. Der Freundeskreis Franz Schuberts wurde immer wieder als allgemeines zentrales Thema in der Schubert-Forschung abgehandelt, siehe dazu als Beispiel: Eva Badura-Skoda, Gerold W. Gruber, Walburga Litschauer u. Carmen Ottner (Hg.), *Schubert und seine Freunde*, Wien 1999.

Eine Brücke zur bildenden Kunst wird schließlich im Beitrag über bildende Künstlerinnen von Gudrun Danzer geschlagen, die zwar in Graz im 19. Jahrhundert eine künstlerische Ausbildung erhielten, diese jedoch nicht immer berufsmäßig nützen konnten – Verbindungen zu anderen Städten und auch zur Musik werden am Beispiel der Lebensgeschichten sowie von einigen Werken dieser Künstlerinnen erkennbar. Wie auch so manchen Musikerinnen blieb auch den Malerinnen oft eine öffentliche und berufsmäßige Ausübung ihrer Kunst verwehrt.

## Lesarten

Vier Perspektiven, die bei der Erforschung der einzelnen Themen und Aufsätze Leitlinien für alle Autor\*innen und Beiträge bildeten, sollen nun zusammenfassend auf verschiedene Möglichkeiten, sich mit den Texten auseinanderzusetzen – auf verschiedene „Lesarten“ –, verweisen:

### 1. Graz

Aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts und mit dem Fokus auf die Stadt Graz, die in allen Beiträgen als Ausgangspunkt oder Zielpunkt, eben als Drehscheibe für künstlerisches und musikalisches Handeln fungiert, setzen sich die Autorinnen und Autoren zum Ziel, die Verbindungen zwischen Städten und konkreter noch die Netzwerke der in der Kunst aktiven Personen herauszufiltern. Dieser „rote Faden“ zeigt, dass damals durch diese Vernetzung „Kunst“ im weiteren Sinn zustande kam und heute die Quellenforschung neue Facetten dieses Kulturlebens sichtbar macht.

Wer kommt, wer bleibt, wer geht und wer kehrt zurück? Das sind damals wie heute die wesentlichen Fragen, die eine künstlerische Karriere bestimmen, lenken und charakterisieren und die für das Ergebnis des Musikkommens, für das Kulturleben, ausschlaggebend sind. Provinzstädte werden oft im Vergleich zu den Kulturzentren der Großstädte nachrangig behandelt – in der Praxis (im Konzert- und Kulturleben) genauso wie in der Wissenschaft. Immer schon verstand sich Graz als Sprungbrett für die Welt. Es gab und gibt jedoch auch Rückkehrende, die auswärtige Erfahrungen in die Provinzstadt zurückbringen. Der Austausch mit den kulturellen Zentren war eigenständigen Entwicklungen in vielen Bereichen einer Kleinstadt auch förderlich, was am Beispiel von Graz gezeigt werden kann. Schon Franz Schubert mutmaßte in Bezug auf Anselms Hüttenbrenners Rückkehr von Wien nach Graz über dessen Beweggründe und schreibt 1819 an den Freund, er wäre wohl *„lieber in Grätz der*

*Erste, als in Wien der zweyte*“.<sup>8</sup> Und 1827, im Jahr, als Franz Schubert seinen Freund Anselm Hüttenbrenner in Graz und die Weststeiermark besuchte, berichtete die *Allgemeine Zeitung Leipzig* über das Musikleben in Graz, um es gleichzeitig mit Wien zu vergleichen:

*Dass hier [in Graz] die Tonkunst eifrig betrieben wird und einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erreicht hat, ist unter den vielen günstigen Umständen besonders der Nähe von Wien zuzuschreiben. Eine nicht geringe Anzahl unserer Akademiker reiset dahin, um dort die Studien zu vollenden; die Musikalischen aus ihnen benutzen den Aufenthalt in der Residenz, um sich in der Tonkunst möglichst auszubilden, kehren mit geläutertem Geschmack in die Heimath zurück und sind bemüht, die erworbene Kenntniss fruchtbringend zu machen. Manches kunstgeübte Wiener Fräulein schiffet im Nachen der Ebe zu uns und schmückt den vaterländischen Kunsttempel mit neuen Kränzen. Alljährlich besuchen auswärtige und Wiener Virtuosen das anlockende Grätz, lassen sich öffentlich und in Privatzirkeln hören, und spornen mächtig zur Nacheiferung an. Wird irgendwo ein neues grosses Werk angekündet, so wird es ungesäumt verschrieben und bey uns zuweilen früher als in Wien zur Ausführung gebracht, in dem die hiesigen Musikfreunde sich schneller zusammenfinden und ohne weitläufige Debatten zur Sache schreiten.*<sup>9</sup>

So wurde schon damals festgestellt, dass sich in der Provinzstadt auch Gelegenheiten des kulturellen Handelns boten, die nur jenseits der damaligen Großstadt möglich waren. Verschiedene Voraussetzungen, Rahmenbedingungen, können genannt werden, warum einheimische, zugezogene oder heimkehrende künstlerische Persönlichkeiten – Frauen und Männer – in Graz einen günstigen Nährboden für die Kunstausübung vorfanden.

## 2. Verbindungen

1823 berichtet der Dichter und Schriftsteller Ignaz Franz Castelli:

*Als ich das letzte Mal in Grätz war, welches die Franzosen mir so recht aus der Seele doppelsinnig: La ville des Graces au bord de l'amour (la ville de Graz au bord de la Mur, – der Name des Flusses) nannten, da fühlte ich wieder lebhafter als je, daß mich kein Land, so*

8 Brief von Franz Schubert an Anselm Hüttenbrenner 19. Mai 1819, Wienbibliothek, Signatur HIN 025600 [https://schubert-online.at/activpage/briefe\\_einzelansicht.php?briefe\\_id=5&herkunft=allebriefe](https://schubert-online.at/activpage/briefe_einzelansicht.php?briefe_id=5&herkunft=allebriefe) (24.6.2022). Zur Freundschaft von Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner siehe den Beitrag von Andrea Lindmayr-Brandl in diesem Band.

9 „Zustand der Musik in Grätz“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung Leipzig* 29. Jg., Nr. 5, 31.1.1827, Sp. 75–78, hier Sp. 75–76. Vgl. auch: Ingeborg Harer, „Musizieren – lernen und lehren. Zum kulturellen Handeln von Frauen in Graz im 19. Jahrhundert“, in: Christa Brüstle (Hg.), *Musikerinnen in Graz und in der Steiermark. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Musiklebens als Handlungsraum für Frauen*, Graz 2020 (= Grazer Gender Studies 16), S. 17–41, hier S. 25.



*wie Steyermark, keine Stadt und kein Städtchen, so wie Grätz, anspricht, daß ich hier einst nach überstandenen Mühen des Lebens so gern der [sic] Ruhe genießen möchte, hier, wo Luft und Licht, Pflanzen und Steine, Thiere und Menschen mir freundlicher und üppiger vorkommen, als irgend anderswo, ja es bedünkte mich fast, man könnte unter diesem grünen Teppich, und auf den tausend freundlichen Plätzchen rings umher den langen Schlaf ruhiger schlafen, als an andern Stellen, und die Erde ruhe leichter auf den Müden.*<sup>10</sup>

Neben sozial-historischen und geografischen Merkmalen – billigere Lebenskosten, südliche Lage mit südlichem Klima, Landschaft und Natur, Größe und Einwohnerzahl<sup>11</sup> – sind auch ein in Graz sich stetig entwickelndes Kulturleben und das Vorhandensein von musikalischen (privaten und öffentlichen) Unterrichtseinrichtungen zu nennen, welche die Grundlagen für die Attraktivität der Stadt lieferten. Viele Entwicklungen im Kulturleben von Graz verliefen jedoch ähnlich wie in Wien. Man denke beispielsweise an die Gründung des Musikvereins in beiden Städten (Wien 1812, Graz 1815) und im Anschluss daran die Eröffnung der Konservatorien samt Singschulen (Wien 1817, Graz 1816). Die Anfänge des bürgerlichen Konzertlebens sind hier anzusetzen, Opern- und Theaterbühnen gab es ausreichend in beiden Städten, so wie die Gewohnheit, täglich Theater oder Konzert zu besuchen, da wie dort ausgeprägt war. Die Form des privaten Musizierens in den Salons entfaltete sich in Graz genauso reichhaltig wie in Wien. Auch der Austausch zwischen den Salons von Wien und Graz war gegeben und einer der Protagonisten in diesem Bereich war Anselm Hüttenbrenner. Musikverlage und Instrumentenmacher erfüllten dort und da die Wünsche der Musiker und Musikerinnen. Manchmal jedoch war Graz der Großstadt Wien voraus: Das erste Mozart-Denkmal entstand 1792 beispielsweise in Graz – als Ergebnis einer frühen Tradition des Musizierens von Mozart'scher Musik im privaten Kreis. Der erste außerhalb von Wien produzierte Erstdruck von Schubertliedern erfolgte im Verlag Kienreich im Jahr 1828 in Graz.<sup>12</sup> Diese Initiativen sind als Ergebnis einer reichhaltigen Musizierlandschaft zu sehen, in die verschiedene Grazer Familien eingebunden waren, darunter auch die Verleger-Familie Kienreich.

Gerade *weil* es Verbindungen zu Wien gab, konnte man in Graz oft unter den Ersten sein – schneller Initiativen ergreifen, Ideen aus der Großstadt umsetzen oder individuell lokale Bekanntheit erreichen. Hinzu kam, dass – trotz dieser damals schon eigenständigen Musik- und Kulturszene – auswärtige Künstler und Künstlerinnen von Weltruf ihr Können in Graz öffentlich präsentierten. Eventuell erlebten auswär-

10 Ignaz Franz Castelli, „Mitteilungen von meinen Reisen IV“, in: *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 141, 22.7.1823, Sp. 1129–1132, hier Sp. 1129.

11 Alice M. Hanson, *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1987 (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 15), S. 18–19; Harer, „Musizieren – lernen und lehren“, S. 18–19.

12 *Steyermärkisches Intelligenzblatt zur Grätzer Zeitung* Nr. 79, 17.5.1828.

tige Musiker und Musikerinnen, also internationale Größen, mehr Begeisterung vom Provinzpublikum als in Wien, wo Auftritte von damaligen „Stars“ häufiger waren.<sup>13</sup>

Franz Schubert wusste nach seinem Besuch in Graz 1827 die Besonderheiten der Steiermark herauszustreichen. Dabei bezog er sich explizit auf das erlebte ungezwungene Zusammenkommen beim Musizieren und die heitere Gemütslage der Menschen, wie er in einem Brief 1827 retrospektiv schreibt: *„In Grätz erkannte ich bald die ungekünstelte und offene Weise mit und neben einander zu seyn, in die ich bey längerem Aufenthalt sicher noch mehr eingedrungen seyn würde.“*<sup>14</sup>

### 3. Musikerinnen, Sängerinnen, Künstlerinnen

Der Blick auf die weibliche Teilhabe am Musikleben eröffnet neue Forschungsmöglichkeiten und rückt dabei das musikkulturelle Handeln der Akteurinnen in den Vordergrund. Die musikalischen Ausbildungsmöglichkeiten auf verschiedenen Musikinstrumenten wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts auch in Graz erweitert. Von auswärts kommende und in Graz auftretende Instrumentalistinnen und Sängerinnen waren im Rahmen ihrer Auftritte oft willkommene Gäste in den privaten Zirkeln der Stadt. Gerade in Zeiten, als die Reisemöglichkeiten für junge Frauen beschränkt waren – es also beispielsweise für klavierspielende junge Grazerinnen kaum möglich war, eigenständig Erfahrungen außerhalb von Graz zu sammeln – dürften Gastauftritte von renommierten, international tätigen Künstlerinnen einen unschätzbaren Einfluss auf die musizierende Jugend ausgeübt haben.<sup>15</sup> Die Zahl der Instrumentalistinnen nahm in Graz stetig zu, und es ist Anselm Hüttenbrenner, der dies bemerkt und 1837 in einer Zeitungskritik die Zeit für gekommen hält, dass die Frauen in Graz endlich auf den Bühnen zu sehen sein sollten und nicht nur im Zuschauerraum: *„Das zarte Geschlecht, welches so viel Liebe und Beruf für die Tonkunst fühlt, sollte in einer Academie nicht bloß die Affiche, sondern auch das Notenblatt vor Augen haben.“*<sup>16</sup>

13 Vgl. dazu auch Harer, „Musizieren – lernen und lehren“, S. 25–26.

14 Brief Franz Schuberts an Marie Pachler, Wien 27. September 1827. Zitiert nach: Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964, S. 452–453. Siehe auch den Beitrag von Clemens Anton Klug im vorliegenden Band.

15 Beispielsweise trat Clara Wieck-Schumann mehrfach in Graz auf. Vgl. Harer, „Musizieren – lernen und lehren“, S. 25–26.

16 Anselm Hüttenbrenner, „Concert des Herrn Jany“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 124, 17.10.1837. Siehe dazu auch Ingeborg Harer, „Musikalische Wirkungsfelder der bürgerlichen Frau“, in: Barbara Boisits u. Klaus Hubmann (Hg.), *Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche. Symposium ‚Wenn man wüsste, was Sie bei Ihrer Musik denken‘ (Franz Grillparzer in Beethovens Konversationsbuch). Betrachtungen zur Musizierpraxis des Biedermeier im sozio-politischen Kontext*, Wien 2004 (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 5), S. 49–66, hier S. 52.



#### 4. Stammbücher und Tagebücher

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind aus Anselm Hüttenbrenners Stammbuch verschiedene Verbindungen zu musikalischen Persönlichkeiten ersichtlich. Während der Eintrag von Franz Schubert und die Haarlocke von Ludwig van Beethoven in der einschlägigen Forschung dokumentiert sind,<sup>17</sup> blieben die anderen sich in das Stammbuch Einschreibenden unbeachtet. Auffallend ist, dass Musiker\*innen-namen relativ häufig in diesem Erinnerungsbuch vorkommen. Anselm Hüttenbrenner unterhielt sehr gute Kontakte zu den musikalischen Kreisen in Wien und Graz. Er war nicht nur in Verbindung mit den verschiedenen Männern des Kulturlebens, sondern auch – wie klar hervorgeht – mit den in der Kunst tätigen Frauen. Zum einen Teil waren diese seine Schülerinnen, zum anderen Frauen seines Umfelds, die er unterstützte oder von denen er sich unterstützt fühlte. Die Beziehungen der Persönlichkeiten untereinander, die sich im Stammbuch mit Worten und Versen verewigten, waren geprägt u.a. von familiären Bindungen (Verwandtschaft), Freundschaft und wertschätzender gegenseitiger Abhängigkeit (Auftrittsmöglichkeiten in Graz, Lehrer-Schüler\*innen-Verhältnis, Förderung). Das Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner legt Zeugnis ab von den Netzwerken mit Gleichgesinnten im Kunst- und Kulturbereich, zeigt die Reisetätigkeit und Aufenthaltsorte des Stammbuchhalters sowie dessen Rolle als Freund, Lehrer und Mentor.

Nicht nur Stammbücher,<sup>18</sup> sondern auch Tagebücher zeigen Netzwerke und Freundschaften auf, wenngleich in diesem schriftlichen Medium Ereignisse, alltägliche Vorkommnisse, aber auch Musikalisches (Berichte über das Musizieren) protokolliert und die daran teilnehmenden Personen zwar genannt, jedoch persönlich nicht charakterisiert werden. So geht ihre Beziehung zu den Tagebuchsreiber\*innen zumeist nicht aus den Einträgen hervor, ganz im Gegensatz zu Stammbucheintragungen, die immer auch Auskunft über die Personenkonstellation, den Grund für die Eintragung und die persönliche, oft emotional geprägte Beziehung geben. Aus Tagebucheintragungen kann jedoch die Häufigkeit von Kontaktaufnahmen und Besuchen im Rahmen von musikalischen Zusammenkünften abgelesen und der „Sitz im Leben“ von Musik für professionelle wie auch ausschließlich im privaten Bereich tätige Musiker\*innen erschlossen werden. So nimmt der Name Hüttenbrenner einen wichtigen Platz im Tagebuch der damals in Wien lebenden Schauspielerin und Sän-

17 Siehe dazu Anm. 6.

18 Was ein Stammbuch alles leistet, d.h. wie ein Stammbuch zum Tagebuch umfunktioniert werden kann und dabei musikalische Verbindungen für die Nachwelt offenlegt, muss wohl als spannender Spezialfall gelten. Dieser wird im Beitrag von Michaela Krucsay als einzigartiges Beispiel vorgestellt. Das Stammbuch/Tagebuch stand in Besitz der Geigerin Hedi Gigler-Dongas. Inhaltlich entsteht mit den Ausführungen von Krucsay hier eine Brücke zum Beitrag über Marie Soldat-Röger von Juliane Oberegger im zweiten Teil des Buches.

gerin Sophie Müller ein. Eine Verbindung zu Graz ist durch die Grazer Saloniere und Pianistin Marie Pachler und ihren Ehemann gegeben, die in den Tagebuchaufzeichnungen Müllers erwähnt werden und sich dann auch in deren Stammbuch einschreiben. Wie das Musizieren und Komponieren in Wechselbeziehung stehen, zeigen in Bezug auf den Tätigkeitsbereich von Julie Baroni-Cavalcabò gleich mehrere Tagebücher,<sup>19</sup> die mit einschlägigen Textstellen und gemeinsam mit Briefquellen Stück für Stück ein „Mosaik“ zum privaten Musizieren entstehen lassen, sodass die Komponistin nicht nur mit einer bestimmten Anzahl an komponierten Werken, also reduziert auf ihre quantitative und qualitative Leistung als Komponistin, gezeigt wird. Von Interesse sind die in Tagebüchern notierten Tagesabläufe jeweils dann, wenn sie in Verbindung mit Musik stehen und gewisse soziokulturelle Zusammenhänge sichtbar werden, die verschiedene Musiziersituationen unter Einbindung von weiteren Personen umrahmen – egal ob es sich um „berühmte“ Gäste und Ausführende handelt (z.B. Franz Schubert, Anselm Hüttenbrenner) oder um unbekannte Personen (Johanna Caspaar und Freundeskreis).

Das Zustandekommen von Netzwerken und das Aufrechterhalten von berufsbedingten, aber auch privaten, freundschaftlichen und familiären Kontakten zeigen sich im Kunst- und Kulturleben des 19. Jahrhunderts als essentielle Kriterien für die Musikpraxis. In diesem Zusammenhang ist es wesentlich zu betonen, dass die Frauen, die im Fokus der jeweiligen Beiträge in diesem Buch stehen, oft nicht „nur“ als Musikerin, Lehrende, Komponistin, Malerin oder ähnlich zu bezeichnen sind, sondern dass ihr Tätigkeitsbereich mehr als auf einen „Beruf“ konzentriert und weitaus vielfältiger war, wenn man überhaupt von einer Berufsausübung im heutigen Sinn sprechen kann. Dasselbe gilt zum Teil auch für die hier angesprochenen Männer, seien es die Brüder Hüttenbrenner oder auch der „Vermittler“ in Kulturangelegenheiten Johann Baptist Jenger.<sup>20</sup>

Wenn am Anfang des Buches die erwähnten Beiträge zur Regionalforschung und zur Erforschung von Ego-Dokumenten und zu Netzwerken die methodische Basis sowie grundsätzliche Überlegungen vorstellten, die in irgendeiner Form in allen Beiträgen anzutreffen sind, so gibt es auch zwischen den Texten Verbindungen, Berührungspunkte und wiederkehrende Namen und Orte. Gleichzeitig öffnet jeder einzelne Beitrag für sich wieder neue Verzweigungsmöglichkeiten und Knotenpunkte, „Drehscheiben“ für musikkulturelle Verbindungen, die durch die Lektüre der Texte nachvollzogen werden können oder auch noch auf Erschließung warten.

19 Es sind jene von Clara und Robert Schumann sowie von Franz Xaver Mozart. Siehe dazu den Beitrag von Elisabeth Kappel im vorliegenden Band.

20 Werner Aderhold, „Johann Baptist Jenger – der Mittler“, in: Eva Badura-Skoda, Gerold W. Gruber, Walburga Litschauer u. Carmen Ottner (Hg.), *Schubert und seine Freunde*, Wien 1999, S. 303–310.

# Forschungsansätze

# Chancen und Perspektiven einer regionalen Musikforschung<sup>1</sup>

BARBARA BOISITS

*Wir sind überzeugt, daß es unmöglich ist, ohne eine detaillierte, spezialisierte regionale Musikforschung die Musik in allen ihren Besonderheiten und in ihrem unendlichen Reichtum und Abwandlungsformen zu erfassen.<sup>2</sup>*

Diese Worte stammen von dem slowakischen Ethnomusikologen Oskár Elsček (\*1931), der 1992 den Versuch unternahm, eine Systematik der gesamten Musikwissenschaft vorzulegen. Dieser emphatischen Einschätzung regionaler Musikforschung stehen Auffassungen gegenüber, die ihre Bedeutung infrage stellen, sie als Produzentin mäßig interessanter, dem Provinzialismus huldigender Ergebnisse sehen, allenfalls noch als Zulieferin größerer, überregionaler Musikgeschichten, indem etwa das regionale Umfeld „großer“ Komponisten zu deren besserem Verständnis untersucht wird, wobei nicht selten auch Musikliebhaber\*innen vor Ort oder Lokalhistoriker\*innen, nicht aber unbedingt Musikwissenschaftler\*innen entsprechende Beiträge liefern. Überspitzt könnte man formulieren, dass hier mitunter die Ortskenntnis vor der Fachkenntnis den Vorzug hat. Doch was macht den Reiz lokalhistorischer Forschung aus?

Friedrich Nietzsche (1844–1900) hat in seiner zweiten *Unzeitgemässen Betrachtung* drei Arten der Geschichtsschreibung unterschieden: eine monumentalische, eine antiquarische und eine kritische. Die antiquarische Historie gehört nach ihm „dem Bewahrenden und Verehrenden, dem, der mit Treue und Liebe dorthin zurückblickt, woher er kommt [...]“.<sup>3</sup> Kritisch merkt er aber an, dass der „antiquarische Sinn [...] immer ein höchst beschränktes Gesichtsfeld [hat]; das Allermeiste nimmt er gar nicht wahr, und das Wenige, was er sieht, sieht er viel zu nahe und isolirt; er kann es

- 
- 1 Ausgangspunkt dieses Beitrags bildet ein Vortrag, den ich 2016 bei der Brucknertagung *Musik im Kremstal* unter dem Titel „Regionale Musikforschung. Chancen und Perspektiven“ in Kremsmünster gehalten habe.
  - 2 Oskár Elsček, *Die Musikforschung der Gegenwart, ihre Systematik, Theorie und Entwicklung*, Band 1, Wien-Föhrenau 1992 (= Acta Ethnologica et Linguistica 64, Series Musicologica 4), S. 98f.
  - 3 Friedrich Nietzsche, „Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“, in: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hg.), *Kritische Studienausgabe*, Band 1, München 1988, S. 243–334, hier S. 265.

*nicht messen und nimmt deshalb alles als gleich wichtig und deshalb jedes Einzelne als zu wichtig.*<sup>4</sup>

Geschadet hat der Regionalforschung in den folgenden Jahrzehnten außerdem ihre Anfälligkeit für rassentheoretische Ansichten, also die Überzeugung, dass Stammescharakter, Landschaft und Klima Musik und Kultur wesentlich determinieren. So fragte etwa im Jahre 1922 der deutsche Musikwissenschaftler Willi Kahl (1893–1962) mit Blick auf die Möglichkeiten einer rheinischen Musikregion: „*Gibt es denn eine rheinische Musik mit rassemäßig und landschaftlich bedingten Merkmalen, wie man von schwäbischer oder etwa norddeutscher musikalischer Heimatkunst sprechen darf?*“<sup>5</sup> Einen unrühmlichen Höhepunkt erreichte diese Entwicklung mit Hans Joachim Mosers (1889–1967) Buch *Die Musik der deutschen Stämme* (1957).

Diesen Haut goût einerseits des Ephemereren und Antiquierten, andererseits des politisch Belasteten, der der Regionalforschung anhaftete, legte die Geschichtswissenschaft zunehmend ab den 1970er-Jahren ab. Mit der Hinwendung zur Sozial- und Gesellschaftsgeschichte (etwa durch die *Bielefelder Schule*) ging eine Aufwertung der sogenannten Mikrogeschichte mit dem Anspruch einher, an einem konkreten Ort die Vielfalt politischer, sozialer, konfessioneller, technischer, kultureller, ästhetischer usw. Bezüge zu erforschen. Zwar sollte eine Vielzahl solcher Mikrogeschichten einer synthetischen Gesamtdarstellung zuarbeiten, doch durften diese auch Eigenwert beanspruchen. Daneben spielten und spielen auch spezifische Funktionen eine Rolle, die mit der regionalen Verankerung zu tun haben: Stärkung der regionalen Identität („Heimatliebe“), Engagement der Forscher\*innen in Vereinen, bei Führungen, Ausstellungen, Konzerten, Jubiläen, Kursen u.a.<sup>6</sup>

Nicht nur die Regionalforschung selbst, sondern auch der ihr zugrundeliegende Raumbegriff machte in den letzten Jahrzehnten entscheidende Wandlungen durch. Die neuere, stark von der Soziologie geprägte Raumforschung<sup>7</sup> hat uns gelehrt, einen Raum und daher auch eine Region nicht ausschließlich territorial zu definieren, sondern mindestens ebenso die soziale Konstruktion von Räumen in den Blick zu nehmen. Michel de Certeau (1925–1986) hat diese Sichtweise auf die prägnante Formel gebracht, wonach „*der Raum ein Ort [sei], mit dem man etwas macht*“.<sup>8</sup> Das hat unmittelbare Auswirkungen auf die Definition einer Region. So kann beispielsweise

4 Ebenda, S. 267.

5 Willi Kahl, „Von jungrheinischer Musik“, in: *Die Westmark* 2 (1922), S. 142, zitiert nach Joachim Kremer, „Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ‚Konzepts‘“, in: *Die Musikforschung* 57/2 (2004), S. 110–121, hier S. 112.

6 Siehe dazu auch Werner Freitag, „Landesgeschichte als Synthese – Regionalgeschichte als Methode?“, in: *Westfälische Forschungen* 54 (2004), S. 291–305.

7 Als Standardwerk sei hier Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001 angeführt.

8 Michel de Certeau, „Praktiken im Raum“, in: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 343–353, hier S. 345.

die praktikable Beschränkung auf die seit 1918 existierenden Grenzen der heutigen Steiermark nicht jedem Forschungsgegenstand gerecht werden. Biografien wie etwa jene Anselm Hüttenbrenners<sup>9</sup> oder Hugo Wolfs weisen in die Untersteiermark (heute Slowenien), deren Nichtberücksichtigung zu einer inakzeptablen Verzerrung führen würde. Andere Themen erheischen wiederum die Berücksichtigung einer zwei oder mehrere Bundesländer übergreifenden Region, etwa die Volksmusik des Salzkammerguts.<sup>10</sup> Überhaupt lässt die Volksmusikforschung von Beginn an eine regionale Ausrichtung erkennen.<sup>11</sup>

Unüberschaubar ist die Abhängigkeit der Wertschätzung regionaler Forschungen auch von der „großpolitischen“ Lage. Ob musikhistorische Entwicklungen im regionalen, nationalen, europäischen oder globalen Zusammenhang betrachtet werden, also auf der Mikro-, Meso- oder Makroebene, ist auch eine Frage politischer und damit forschungspolitischer Rahmenbedingungen. Dominierte seit dem 19. Jahrhundert bis weit in das 20. Jahrhundert hinein das nationale Paradigma, also die Einteilung von (Musik-)Geschichte nach nationalstaatlichen Kriterien (man denke nur an diverse Denkmälerausgaben<sup>12</sup>), so war mit der Erweiterung der Europäischen Union Ende des 20. Jahrhunderts der übernationale, europäische Rahmen angesagt, dessen Erforschung durch die Forschungsrahmenprogramme der EU (derzeit *Horizon Europe* als 9. Rahmenprogramm) massiv unterstützt wurde, die für die Geisteswissenschaften Ausschreibungen à la *Culture beyond borders*, *European Identity* usw. lancierten.

Wenn auch nicht zu leugnen ist, dass das nationale Paradigma nicht zuletzt durch die politische Entwicklung in einigen Mitgliedsstaaten der EU gerade eine gewisse Renaissance erfährt, so ist doch andererseits nicht zu übersehen, dass die kleineren regionalen neben den größeren europäischen Zusammenhängen sich einer gewissen Konjunktur erfreuen.

9 Siehe dazu beispielsweise den Beitrag von Marko Motnik in diesem Band sowie ders., „Anselm Hüttenbrenner in Lower Styria (1853–1858)“, in: *De musica disserenda* 18/1–2 (2022), S. 77–126.

10 Vgl. Gerlinde Haid u. Rudolf Flotzinger, Art. „Salzkammergut“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begründet von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisis, Stand: 2005, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e042> (18.5.2022).

11 Siehe Joachim Kremer, Art. „Regionalforschung“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 8, zweite neu bearbeitete Auflage Kassel u. Stuttgart 1998, Sp. 727–739, hier Sp. 728.

12 Beispielshaft seien die *Denkmäler deutscher Tonkunst* (ab 1892), die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (ab 1894), *L'arte musicale in Italia* (ab 1897), die *Musica antiqua bohemica* (ab 1943), die *Musica britannica* (ab 1951) und die *Monumenta hungariae musicae* (ab 1963) angeführt. Vgl. die umfangreiche, von Dietrich Berke zusammengestellte Liste der Denkmälerausgaben bei: ders. u. Wolfgang Schmieder, Art. „Denkmäler und Gesamtausgaben“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 2, zweite neu bearbeitete Auflage Kassel u. Stuttgart 1995, Sp. 1109–1155, hier Sp. 1129–1154.

Es seien daher einige Punkte angesprochen, die die Vorzüge und Chancen regionaler Musikforschung aufzeigen.

## 1. Grundlagenforschung im Sinne umfassender Quellenforschung und -bereitstellung

Dass regionale Landes-, Stadt-, Vereinsarchive usw. einen schier unerschöpflichen Schatz an Quellen beherbergen, bedarf keiner weiteren Beweisführung. Ein Problem stellen vielmehr geeignete Kriterien für eine Quellenauswahl, -edition und -dokumentation dar. Ob es sich um die *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* (seit 1993) oder die sich örtlich und zeitlich auf Innerösterreich beschränkende *Musik alter Meiser* (seit 1954) handelt, um nur zwei Beispiele nennen: Alles zu edieren, erscheint unmöglich. Hier können Digitalisierungsprojekte zwar rasch für eine verbreiterte Quellenbasis sorgen. Die sorgfältige Annotation und der erklärende Kommentar durch die Wissenschaft lässt sich aber nicht im selben Ausmaß beschleunigen.<sup>13</sup> Zugleich handelt es sich darum, die einzelne Quelle in ihrem vollen Funktionszusammenhang zu erschließen, denn:

*Eine Funktionsbeschreibung der musikalischen Quelle [...] bedarf einer Kenntnis und Zusammenschau möglichst aller eruierbaren im umfassenden Sinne ‚kulturellen‘ [...] Voraussetzungen, um die Entstehungsbedingungen und Wirkungsansprüche des Werkes in Abhängigkeit von der einmaligen historischen Situation erfassen und bewerten zu können.*<sup>14</sup>

## 2. Umfassende Darstellung kleinräumiger Verhältnisse statt einseitiger Entwicklungsgeschichte

Die quellengesättigte buchstäbliche Verortung von Musikgeschichte vermeidet viel eher die Eliminierung von so vielem, was nicht in die „große“ oder „Meistererzählung“ passt. Nicht nur musikalische Akteur\*innen, Ereignisse und Werke erster Ordnung kommen zu Wort, sondern die Vielfalt musikbezogener Handlungen, einge-

<sup>13</sup> Vorbildlich kann hier als Beispiel das an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durchgeführte Projekt *Cantus Network: Liturgie und Musik in der mittelalterlichen Kirchenprovinz Salzburg* (Projektleitung: Franz Karl Praßl, Robert Klugseder) genannt werden, das bestimmte musikalisch-liturgische Quellen (sog. Libri Ordinarii) dieser Region digital ediert und kommentiert. Siehe <https://gams.uni-graz.at/context:cantus> (27.4.2022).

<sup>14</sup> Reiner Nägele, „Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?“, in: *Die Musikforschung* 57/2 (2004), S. 121–133, hier S. 129. Die in diesem Band vorgenommene Kontextualisierung und Funktionsbeschreibung von Hüttenbrenners Stammbuch liefert dafür ein ausgezeichnetes Beispiel.



bettet in eine konkrete Lebenswelt. Diese Vorgangsweise besitzt Überschneidungen mit ethnomusikologischen Verfahren. Ein breiter, nicht ideologisch oder ästhetisch vorbelasteter Musikbegriff wird das, was musikalisch gewesen ist, viel besser in den Blick nehmen können. Viel eher kann es auch auf dieser Ebene gelingen, durch einen interdisziplinären Ansatz Musikgeschichte mit anderen „Geschichten“ (wie der Sozial-, Wirtschafts- oder Kulturgeschichte) zu verknüpfen. Es findet hier genau das statt, was der amerikanische Anthropologe Clifford Geertz als „*dichte Beschreibung*“ („*thick description*“) konzeptualisiert hat.<sup>15</sup> Radikale Lokalisierbarkeit wird zum Programm, „*always spatialize*“<sup>16</sup> zum Kampfruf. Joachim Kremer verwendet für diesen Vorgang das Bild der „*Tiefenbohrung*“,<sup>17</sup> die er als ein „*über die regionale Fokussierung zu leistende[s] Aufeinanderbeziehen von Quellen, Informationen und Sichtweisen*“<sup>18</sup> definiert, das in dieser Qualität von keiner überregionalen Forschung zu leisten sei. Befreit von den ideologischen Vorannahmen früherer Generationen, erlaube die Regionalforschung eine einzigartige Zusammenschau:

*Statt statischer Zuordnung werden heute interregionale Verwebungen, Kulturtransfer, Mobilität, Migration sowie auch Emigration und Remigration von Musikern und Repertoire, Mikrogeschichte, Alltagsgeschichte, Mentalitätsgeschichte und schließlich die Ausbildung regionaler Identitäten bei gleichzeitiger Globalisierung thematisiert.*<sup>19</sup>

Auf diese Weise werden auch chronisch marginalisierte Bereiche (darunter die Leistungen von Musikerinnen bzw. Frauen im Musikleben<sup>20</sup>) in den Blick genommen. Umgekehrt verliert ein noch dem Geniedenken verhaftetes Verständnis von „auratischen“ Werken an Bedeutung. Werke „*erscheinen jetzt weniger als individuelle Schöpfungen denn als Spuren kommunikativen, identitätsstiftenden Handelns in einem rekonstruierbaren Arbeits- und Argumentationszusammenhang*“.<sup>21</sup> Einer einseitigen, evolutionären Auffassung von Musikgeschichte, die mit Begriffen wie Fortschritt und Rückschritt argumentiert, wird damit der Boden entzogen. Die Erforschung weniger bekannter Räume geht somit Hand in Hand mit einer Aufwertung kulturel-

15 Clifford Geertz, „Thick description. Toward an Interpretive Theory of Culture“, in: ders., *The Interpretation of Culture. Selected Essays*, New York 1973, S. 3–30; deutsch als *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M. 2003.

16 Susan Stanford Friedman hat den Aufruf in Abwandlung von Fredric Jamesons berühmter Formulierung „*always historicize*“ (1981) geprägt. Dies., *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*, New York 2015, S. 84.

17 Kremer, „Regionalforschung“, Sp. 729.

18 Ebenda, Sp. 733.

19 Ebenda, Sp. 731.

20 Siehe dazu auch einige Beiträge in diesem Band.

21 Dörte Schmidt, „Landvermesserinnen, oder: Wie die Geschlechterforschung von der Regionalisierung der Musikgeschichte profitiert“, in: Martina Rebmann u. Reiner Nägele (Hg.), *Klangwelten: Lebenswelten. Komponistinnen in Südwestdeutschland*, Stuttgart [2004], S. 211–227, hier S. 221.



ler Praktiken und Handlungen bei gleichzeitiger Delegitimierung genieästhetischer Ansätze:

*Die Veränderungen der Fragestellungen erstens von den unerwarteten Räumen, deren Vielfältigkeit wieder zu entdecken ist, zweitens von der Textgeschichte, d.h. von den Artefakten, zu den Praxisformen, also der Prägung musikalischer Kultur durch kulturelles Handeln, drittens von den genial schaffenden Individuen zur Rekonstruktion von Netzwerken und Atmosphären, die etwas zustande kommen lassen – sie werden unsere historiographischen Möglichkeiten und methodischen Entscheidungen sowie die daraus folgenden Einsichten erheblich erweitern.<sup>22</sup>*

### 3. Regionale Erkenntnisse sind von überregionaler Bedeutung, ohne darin aufgehen zu müssen

Die Region wird zum konkreten „*Anschauungsfeld*“<sup>23</sup> größerer Zusammenhänge. Denn nur „*am Ort lassen sich Voraussetzungen, Ansätze und Verlaufsformen strukturalisierender Prozesse aufspüren und einwirkende Faktoren in ihrer Gewichtung und Tragweite erkennen.*“<sup>24</sup> Befasst man sich beispielsweise mit einem Männergesangsverein eines Ortes, so erfährt man nicht nur etwas über diesen, sondern darüber hinaus ganz allgemein etwas über das musikalische Vereinswesen bzw. trägt zu dessen Erkenntnis und Begriffsbildung bei. In Abwandlung eines bekannten Zitats könnte man auch sagen: Die regionale Musikgeschichte ist die kleine Welt, in der die große ihre Probe hält.<sup>25</sup> Aber ganz abgesehen von ihrem Beitrag zu einem größeren Zusammenhang steht ihr selbst der Vergleich mit anderen Regionen gut an: Erst durch ein komparatistisches Verfahren kann nämlich das Besondere, aber auch das Allgemeine bzw. Typische eines spezifischen regionalen Musiklebens erkannt werden.<sup>26</sup> Beim

22 Susanne Rode-Breymann, „Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung“, in: dies. (Hg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln, Weimar u. Wien 2007 (= Musik – Kultur – Gender 3), S. 269–284, hier S. 284.

23 Ernst Hinrichs, „Regionale Sozialgeschichte als Methode der modernen Geschichtswissenschaft“, in: ders. u. Wilhelm Norden (Hg.), *Regionalgeschichte. Probleme und Beispiele*, Hildesheim 1980, S. 1–20, hier S. 11.

24 Wolfgang Köllmann, „Zur Bedeutung der Regionalgeschichte im Rahmen struktur- und sozialgeschichtlicher Konzeptionen“, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 15 (1975), S. 43–50, hier S. 45.

25 Frei nach Friedrich Hebbel: „*Dies Oesterreich ist eine kleine Welt, / In der die große ihre Probe hält, / Und waltet erst bei uns das Gleichgewicht, / so wird's auch in der andern wieder licht.*“ Aus dem „Prolog zum 26. Februar“, in: *Wiener Zeitung*, Abendblatt Nr. 48 vom 27. Februar 1862, S. 190.

26 Ein solcher Vergleich steht auch im Zentrum dieses Bandes. Im Übrigen sind die deutschsprachigen Musikzeitschriften voll von der wechselseitigen Kenntnisnahme des jeweiligen Musiklebens verschiedener Städte und Regionen. Vgl. etwa die *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* (1841–1848), die regelmäßig über das Grazer Musikleben berichtet. Für ein weiteres Beispiel eines kompara-

überregionalen Vergleich insbesondere von Werken ist die Gefahr am größten, den allgemeinen Funktionszusammenhang zugunsten eines überwiegend ästhetischen aus dem Blick zu verlieren, der alle Werke nach einem wie immer festgelegten Kanon beurteilt.<sup>27</sup> Für diese Sichtweise ist dann die „Differenz zwischen einer ‚überregionalen‘ Musikproduktion und einer ‚regionalen‘ [...] letztlich keine territoriale, sondern eine ästhetische.“<sup>28</sup> Eine weitere Gefahr besteht aber umgekehrt in einer gewissen Verweigerungshaltung, indem „man sich in der Analyse kleiner und kleinster Zusammenhänge verliert, ohne diese an gesamtgesellschaftliche Prozesse zurückzubinden.“<sup>29</sup> Die nicht leicht zu lösende Aufgabe besteht also in einer klugen Abwägung des Verhältnisses zwischen regionaler „Tiefenbohrung“, um eine umfassende „Rekonstruktion einer vergangenen Lebenswelt“<sup>30</sup> leisten zu können, und inter- bzw. supraregionalen Aspekten, die u.a. erlauben, Besonderes und Typisches einer Region zu erkennen. Damit ist aber zugleich die Chance gegeben, zwischen Ereignis- und Strukturgeschichte zu vermitteln, ohne beide, wie Carl Dahlhaus (1928–1989) dies noch postuliert hat, als einander ausschließende Zugänge betrachten zu müssen.<sup>31</sup>

Idealiter ermöglicht die Kombination der drei genannten Vorzüge regionalhistorischer Forschung also eine enorme Bereicherung der Musikgeschichte, indem erstens einmalige musikbezogene Handlungen und deren Ergebnisse in „dichten Beschreibungen“ mittels einer multiperspektivischen Herangehensweise dargestellt werden, zweitens damit auch ein „mikrohistorisches Gegengift“ zur einseitigen Heroen- oder Entwicklungsgeschichte geboten wird sowie drittens durch die Rückbindung in größere Zusammenhänge der Gefahr eines eingangs angesprochenen bloßen Provinzialismus vorgebeugt wird.

---

tistischen Ansatzes sei verwiesen auf Stefanie Acquavella-Rauch, *Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und ‚verlorenen Residenzen‘ im 18. Jahrhundert. Amateure und Hofmusiker – Edinburgh und Hannover*, Berlin 2019 (= Methodology of Music Research / Methodologie der Musikforschung 11).

27 Für eine Diskussion des Kanonbegriffs siehe Anselm Gerhard, „Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1 (2000), S. 18–30 sowie Klaus Pietschmann u. Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik. Theorie der Geschichte. Ein Handbuch*, München 2013.

28 Nägele, „Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung“, S. 123.

29 Rebekka Habermas, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*, Göttingen 2002 (= Bürgertum 14), S. 13 (Fn. 60).

30 Nägele, „Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung“, S. 130.

31 Siehe Carl Dahlhaus, „Gedanken zur Strukturgeschichte“, in: ders., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 205–235. Siehe dazu auch Nikolaus Urbanek, „Gedanken zur Strukturgeschichte“, in: Tobias Janz u. Friedrich Geiger (Hg.), *Carl Dahlhaus’ Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, Paderborn 2016, S. 179–209.