



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fiktive Komponisten

oder

Ein Versuch einer Suche nach
Authentizität in der Musikwissenschaft“

Verfasserin

Monika Jaroš

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 316
Musikwissenschaft
Doz. ao. Univ.-Prof. Theophil Antonicek

*Wichtig ist, dass jeder seinen eigenen Weg findet.
In jedem spiegelt sich die Welt, die Musik neu und anders.
Sie lebt nicht, wenn das nicht passiert.*

Noch'n Gedicht.

*Auf einer schönen Leichenfeier,
traf ich Herrn Otto Jägermeier.*

*Dieser wohlbekannte Herr,
schien mir viel begnadeter als ich –
und dazu Komponist,
was ihm nicht zu verübeln ist.*

*Der Herr schien mir jedoch zu leiden,
denn er beklagte sich bescheiden,
dass aller Ruhm ihm wenig nutze.*

*Ich sagt: „Verzeih'n Sie, dass ich stutze,
Ihr Ruhm ist grenzenlos und groß,
was ist denn nur mit Ihnen los?“*

*Da sagte er mit Vehemenz:
„Man geht mir an die Existenz.“*

(aus dem Film „Das sterbende Schwein“ 1990)

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

EINLEITUNG	1
I. FÄLSCHUNG UND BETRUG VERSUS WISSENSCHAFTLICHER WITZ	5
1. Ein Überblick	5
2. Die Technik der Fiktion – Fiktion und damit verwandte Begriffe	11
II. FIKTIVE KOMPONISTEN	16
1. Eine (mögliche) Systematik	16
A. FIKTIVE PERSON	17
A.a. Fiktive Person mit Eigenleben	23
A.b. Fiktive Person ohne Eigenleben	25
B. HETERONYM	26
<i>Exkurs:</i> P. D. Q. Bach und Franz Xaver Frenzel	28
C. REALE PERSON MIT FIKTIVEM EIGENLEBEN	32
C.a. Legendenhafte Person mit realen Elementen	33
C.b. Reale Person, der legendenhafte oder reale Tätigkeiten bzw. Werke anderer zugeschrieben werden	35
<i>Exkurs:</i> Fritz Kreisler und Winfried Michel	36
C.c. Reale Person ohne Biographie, ohne Werk	44
C.d. Reale Person ohne Biographie, mit real vorhandenem Werk	45
D. PSEUDONYM	47
<i>Exkurs:</i> Ugolino de Maltero	50
Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Kategorien A bis D	55
2. Fallbeispiel: Otto Jägermeier	57
1. Entstehung eines fiktiven Komponisten	58
2. Überblick zu Biographie und Werk Otto Jägermeiers	61
3. Urheber und Beteiligte sowie deren Motive	62
3.a. Öffentliches Medium – Parodie: Neval und Steinitzer (1902/1910)	62
3.a.a. Authentifizierungsstrategien	73
3.a.b. Fiktivitätssignale	75
3.b. Wissenschaftliches Nachschlagewerk – Nihilartikel: Riemann-Lexikon (1972)	79
3.b.a. Authentifizierungsstrategien	81
3.b.b. Fiktivitätssignale	82
<i>Exkurs:</i> Weitere Lexikaartikel zu OJ	83

3.c. Wissenschaftliche Festschrift: „Gradus ad parnassum“ (1978/1980)	89
<i>Bsp.</i> : R. Strohm: Otto Jägermeiers symphonische Dichtung „Auf der Alm“	91
3.c.a. Authentifizierungsstrategien	95
3.c.b. Fiktivitätssignale	96
3.d. Film – Dokumentation: „Das sterbende Schwein“ (1990)	96
3.d.a. Authentifizierungsstrategien	102
3.d.b. Fiktivitätssignale	104
4. Weitere Texte zu Otto Jägermeier im Überblick	109

III. WIRKLICHKEIT UND FIKTION – FIKTIVE KOMPONISTEN UND IHRE MÖGLICHKEITEN (EIN AUSBLICK) 116

LITERATURVERZEICHNIS	126
----------------------------	-----

ABBILDUNGSVERZEICHNIS	138
-----------------------------	-----

ANHANG

Otto Jägermeier

Steinitzer 1910, S. 84-103	I-X
Strohm ² 1980, S. 10-19	XI-XV
Jägermeier 1991, Rückseite	XVI

Johann Gottlieb Schmalz

Fuhrmann 1992, S. 39-46	XVII-XX
-------------------------------	---------

ZUSAMMENFASSUNG

LEBENS LAUF

VORWORT

Auf fiktive Komponisten wurde ich erstmals aufmerksam, als ich mir im Rahmen des Seminars „Authentizität in der Musik“ bei Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer im Sommersemester 2006 Gedanken über ein passendes Thema machte. Es kam zwar nicht zu dieser Arbeit, dennoch ließ mich dieses Phänomen, das sozusagen am Rande der Musikwissenschaft auf unbescholtene Musikwissenschaftler (und hie und da auch auf Personen, die nicht dieser Gattung Homo sapiens sapiens angehören) lauert, nicht mehr los. Aber auch auf viele bohrende Nachfragen, ob ich denn nicht über diese fiktiven Komponisten eine Diplomarbeit bei ihm schreiben dürfe, hat Herr Angerer immer verneint – da er befürchtete, ich würde mich dankbar auf dieses Thema stürzen, um mich über die Musikwissenschaft als solche lustig zu machen. Er hatte mich damit – wie ich heute gestehen muss – völlig richtig eingeschätzt, doch konnte ich mich auch nie dazu durchringen, mich von meinen lieb gewonnenen fiktiven Komponisten loszusagen. Dabei hätte es an zahlreichen anderen, manchmal speziell auf meine kuriosen Interessen und etwas abwegigen Sinn für Humor zugeschnittenen und daher nicht so ernst gemeinten Vorschläge von seiner Seite nicht gemangelt – besonders „Die Hacke und das Hackbrett“ und „Untersuchung sämtlicher Symphonien Carl Ditters von Dittersdorf“ hatten es mir angetan. Seither ist einige Zeit vergangen und ich glaube, dass ich mittlerweile einen etwas reiferen Zugang zu dieser Thematik gefunden habe – wobei ich mir der Gefahr, die Herr Angerer bei mir gesehen hat, weiterhin bewusst bin. Insofern kann ich nur hoffen, dass ich diese Arbeit in einer Weise verfasst habe, die er gutheißen würde und da man immer im Hinblick auf einen bestimmten Adressaten schreibt, hoffe ich dies umso mehr.

Doz. Ao. Univ.-Prof. Theophil Antonicek möchte ich dafür danken, dass er bereit war, mich kurzfristig mit diesem etwas seltsam anmutenden Thema als Diplomandin anzunehmen. Ich befürchte, er wusste bis zuletzt nicht genau, worauf er sich da eingelassen hat. Sein Angebot, jederzeit erreichbar zu sein, wenn die Verzweiflung an der Arbeit gar zu groß wird, empfand ich als angenehme Gewissheit und war froh, es nicht allzu oft in Anspruch nehmen zu müssen. Einer seiner Ratschläge zu Beginn, ich solle doch, wenn ich im Laufe meiner Arbeit nicht weiter wisse, einfach mal „Butterbrot“ schreiben, fand ich (vor einem noch völlig leeren Blatt sitzend) übrigens gerade aus ästhetischer Sicht äußerst reizvoll. Ramona Hocker, M.A. wachte gleichsam von dem Augenblick über diese Diplomarbeit, in dem ich die Worte „Fiktive Komponisten“ aussprach – sie half beim Klären des Konzepts, wies auf zahlreiche Details hin und selbst von ihrer neuen Wirkungsstätte Basel aus erhielt ich auf meine oft verzweifelten Fragen stets beruhigende (oft beunruhigend lange) Mails, die mir sehr geholfen haben und für die ich mich herzlichst (!) bedanke. Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer hat

mir bzgl. der Madagaskar betreffenden Teile seine kompetente Unterstützung gewährt, mich in formalen Dingen an seinem großen Erfahrungsschatz teilhaben lassen und auch bei für mich unübersetzbaren französischen Textpassagen nicht im Stich gelassen. Besonders wertvoll sind mir jedoch seine bei unzähligen Gelegenheiten bewiesene Hilfsbereitschaft und Freundschaft – Mahavelo bevata! Des weiteren möchte ich mich bei Manuela Oroszlán bedanken, die mir die Muwi-Bibliothek nicht nur zu möglichen, sondern auch zu frühmorgendlich-unmöglichen Zeiten zugänglich gemacht hat und speziell für ihre v. a. in der Schlussphase sehr hilfreichen Kommentare und ihre motivierende Art (die liebevollen Worte „Geh endlich arbeiten!“ oder „Net schlafen!“ werden mir stets in dankbarer Erinnerung bleiben).^{*} Prof. Reinhard Strohm und Univ.-Ass. PD Dr. Wolfgang Fuhrmann haben durch ihr bereitwilliges Entgegenkommen, meine Fragen über die Herren Jägermeier und Schmalz zu beantworten, ebenfalls zu dieser Arbeit beigetragen; genauso Martin Hummel (Hochschule für Musik Würzburg) durch rasche Information, die Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft an der Universität Wien in Bezug auf Ankauf von mir benötigter Materialien, meinem „Brüderchen“ Alexander Meschik und Carolin Ratzinger durch hilfreiche Korrekturlesearbeit und damit verbundene Gespräche. Daniela Niedermayer möchte ich dafür danken, dass sie quasi als Archivverwalterin fungierte und stets bereit war, meine Daten in regelmäßigen Abständen (also spätestens immer dann, wenn ich wieder einmal an einer Panikattacke herumlaborierte, im Zuge derer ich in Horrorvisionen meine ganze Arbeit von Computerviren zerfressen und vernichtet vor mir sah) zu speichern und mir so ein beruhigendes Sicherheitsnetz zu bieten. Schließlich möchte ich mich bei Angela Zagiba, Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos, Birgit Stidl, Isabel Neudecker, meinen Eltern und zahlreichen anderen für meine Launen, Nörgeleien und Quälereien, die sie z. T. jahrelang mit mehr oder weniger Gleichmut erduldet haben, entschuldigen – für das Ausharren sowie gewährte Unterstützung sei ihnen allen herzlich gedankt!

Bevor sich nun jemand die gleiche Frage stellt, wie Gerhard Fröhlich: *Nach Lektüre mancher Danksagungen, die sich auf Recherche, Untersuchung, Texterstellung, Endredaktion beziehen, frage ich mich oft: Was hat der Autor auf dem Buchdeckel eigentlich selbst zum Werk beigetragen?*^{**}, schließe ich das Vorwort lieber rasch mit den Worten Peter Schickeles: *Na endlich, das war's! Der Autor dankt ihnen allen, und jetzt aber weiter.*^{***}

^{*} Entschuldige Manu! Aber diese „Rache“ musste einfach sein; nun stehen Deine Worte bis in alle Ewigkeit (oder vielleicht doch nicht gar so lange) in der schönen Muwi-Bibliothek – oder um es mit Horaz zu sagen (wie es mein lieber ehemaliger Chef im Wiener Konzerthaus, Dr. Erwin Barta, zu tun pflegte): *Ein Denkmal habe ich geschaffen, dauernder als Erz.* ☺

^{**} Fröhlich 2003, S. 85.

^{***} Aus der „Danksagung“ (Schickele 1998, S. 19).

Einleitung

Soweit ich den musikwissenschaftlichen Forschungsstand zu „Fiktiven Komponisten“ überblicke, gibt es weder eine umfassende Arbeit noch eine Art Kompendium oder Enzyklopädie darüber, so wie dies z. B. die Kunstgeschichte für ihre Disziplin vorgelegt hat.¹ Nur vereinzelt finden sich Aufsätze, die sich auf diese Problematik beziehen. Doch ist Vorsicht geboten, denn allzu oft handelt es sich dabei um fingierte Artikel, die nur zum Schein dieses Phänomen anprangern, um in der Folge desto leichter ihren eigenen Text als glaubwürdig darstellen zu können. Als Beispiel kann Mechthild von Schoenebecks Aufsatz „A. B. C. Dödelstedts *Musikalisches Felleisen* von 1791: Das erste Musik-Schulbuch“ dienen, bei dem sie zu Beginn darüber räsoniert, ob der Grund für die Ablehnung ihres Dödelstedt-Artikels durch das Cornelissen-Scriptor-Musiklexikon im Jahr 1994 daran gelegen habe, dass sie diesen zu knapp vor Redaktionsschluss eingereicht oder ob hier die Angst vor dem sogenannten „Otto-Jägermeier-Effekt“ eine Rolle gespielt habe. Schoenebeck beschließt diese Anmerkung, indem sie das Musiklexikon bedauert, weil es sich nun leider nicht damit rühmen könne, *einen ganz großen Unbekannten des Musiklebens des 18. Jahrhunderts endlich angemessen zu würdigen*.² Dass es sich bei Dödelstedt um eine fiktive Person handelt, weiß sie geschickt zu verbergen.

Was wissenschaftliche Beiträge anbelangt, ist ein 2006 gehaltener Vortrag Thomas Schinköths, „Otto Jägermeier, die MGG und die Kunst zu zweifeln“, erwähnenswert, in dem er davor warnt, alles zu glauben, was in Lexika geschrieben steht.³ David Fallows weist in seinem New Grove-Eintrag „Spoof articles“⁴ ebenfalls speziell auf fingierte Lexikaartikel hin – wobei es sich hierbei eher um eine Art Verlegenheitsbeitrag handelt, da in der vorangegangenen Ausgabe nachweisbar (mindestens) zwei fiktive Komponisten Eingang in dieses ehrwürdige Nachschlagewerk gefunden hatten: Dag Henrik Esrum-Hellerup⁵ und Guglielmo Baldini.⁶ Beiden wurde die Aufnahme in die neue Ausgabe im Übrigen verwehrt.

Abgesehen jedoch von solchen meist allgemein gehaltenen Betrachtungen und den fingierten Aufsätzen und Büchern selbst finden fiktive Komponisten in der Musikwissenschaft kaum Beachtung. Allerdings gibt es abseits der Musikwissenschaft sehr wohl Ansätze, diese zu „sammeln“. Besonders gerne basteln Benutzer von Internetforen an Listen, die enzyklopädischen Charakter aufweisen, sprich: Es wird möglichst auf Vollständigkeit abgezielt, dabei aber häufig wenig Rücksicht genommen, ob es Hintergrundinformationen zu diesen Figuren

¹ Siehe Brams 2003.

² Schoenebeck 2008, S. 57.

³ Schinköth 2006, unpag.

⁴ Fallows 2001b, S. 220.

⁵ Layton 1980, S. 252.

⁶ Di Gennaro 1980, S. 64.

gibt, woher diese stammen (also aus Romanen, Filmen, Opern, Lexika etc.) oder ob sie sich größere Resonanz verschaffen konnten und ein Eigenleben entwickelt haben oder nicht.⁷ Ich möchte mich hauptsächlich mit jenen imaginären Personen beschäftigen, die besagtes Eigenleben führen. Dabei stehen folgende Fragestellungen im Vordergrund: Was genau bezeichnet der Begriff „fiktiver Komponist“ eigentlich? Wer sind die „Drahtzieher“ dahinter und welche Motivationen tragen zum Entstehen solcher Figuren bei? Wie wird der Eindruck von realen Personen erzeugt und auf welche Art werden derartige Beiträge rezipiert?

Ein systematischer Zugang dünkt mir der beste Weg, sich über die Beschaffenheit von fiktiven Komponisten klar zu werden und diese von Pseudonymen und Heteronymen abzugrenzen. Die von den Erfindern angewandten illusionsfördernden Strategien möchte ich anhand des Beispiels Otto Jägermeier exemplarisch darstellen; andere fiktive Komponisten finden an geeigneter Stelle in der Systematik Erwähnung. Ich denke, aus meinen bisherigen Ausführungen geht hervor, dass ich keine Vollständigkeit anstrebe, da dies für meine Untersuchung nicht notwendig ist. Hinzufügen möchte ich, dass es keine tiefere Bedeutung hat, ob ich näher auf bekannte Namen wie P. D. Q. Bach oder Ferdinand Loh eingehe oder unbekanntere wie Bruno Heinz Ja-Ja heranziehe oder eben doch ganz andere. Diese Auswahl ist rein subjektiv und hat am ehesten damit zu tun, ob sich der eine oder andere Komponist besser eignet, das von mir Beschriebene (und zugegebenermaßen dadurch konstruierte) zu illustrieren; zudem gilt es, Rücksicht auf die jeweilige Quellenlage zu nehmen.

Fiktive Komponisten berühren eine ganze Reihe von Themenkomplexen, welche zwar größtenteils unter einer humoristisch verbrämten Oberfläche verborgen liegen, bei genauerem Hinsehen jedoch zutage treten. Da ich im Rahmen dieser Arbeit nicht alle Bereiche näher ausführen kann, muss es dem Leser überlassen bleiben, diese gegebenenfalls mitzubedenken. Besonders evident scheinen mir die Aspekte „wissenschaftliche Arbeitsweise“, „Biographik“ und die „Rolle der Autorschaft auf die Rezeption von Werken“ zu sein.⁸ Warum ist es so wichtig, den Autor hinter einem Werk zu kennen? Wie sieht die Musikwissenschaft die Konstruktion von Autorschaft und wie groß ist die Bedeutung von Biographien für sie? Dies ist v. a. insofern relevant, weil fiktive Komponisten diese Problematik geradezu plastisch verkörpern. Bei ihnen steht eindeutig die Vita des behandelten Individuums im Zentrum des Interesses; das Werk – so es überhaupt eines gibt, es angedeutet oder gar beschrieben wird – rückt in den Hintergrund. Wird dieser Person ein Stück zugeschrieben, geschieht dies in zweiter In-

⁷ Vgl. *Sequenza* (23. 09. 2011). Hier wäre bereits eine gute Ausgangsbasis für eine Enzyklopädie wie jene von Brams 2003 geschaffen. Es lassen sich aber auch Seiten finden, auf welchen dazu aufgerufen wird, selbst fiktive Musiker zu erfinden: *Amazon* (04. 11. 2011).

⁸ Autorschaft wird hier sowohl auf Musikstücke als auch auf fiktive Figuren angewandt, wobei letztere ebenfalls im Sinne einer Schöpfung, einem Werk aufgefasst werden können.

stanz und wird lediglich als zusätzliches Element wahrgenommen, ist aber für das Phänomen „fiktiver Komponist“ (also der biographischen Konstruktion) und dessen Rezeption nicht weiter relevant. Der Autor, die Biographik triumphieren hier über das Werk; das Bestreben, einen (schriftlichen oder musikalischen) Text auch unabhängig von der Bedeutung seines Autors angemessen zu würdigen, erscheint gescheitert. Speziell für die Musikwissenschaft ist eine derartige Form der Rezeption im Grunde eine Katastrophe, denn eigentlich sollte ja das Werk und dessen Analyse im Mittelpunkt stehen, die Biographik hingegen – wie bereits von Adler postuliert – nur eine Hilfswissenschaft unter vielen und nicht der alleinige Forschungszweck sein.⁹ Wir sehen also, dass Autorschaft und Biographik gerade in Verbindung mit der musikwissenschaftlichen Arbeitsweise für fiktive Komponisten von Bedeutung sind und nicht außer Acht gelassen werden sollten.

Der Mangel an einschlägiger musikwissenschaftlicher Literatur veranlasst mich bezüglich Autorschaft, Biographik, Fälschung und Fiktion z. T. auch auf Diskurse anderer Disziplinen (Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Jurisprudenz und Naturwissenschaften) zurückzugreifen, sofern diese für mich verwertbare Modelle, Ergebnisse, Fragestellungen, Anregungen etc. beinhalten. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, bleibt es meist bei Hinweisen in Form von Fußnoten.¹⁰

Und damit bin ich auch schon bei meinen letzten Hinweisen für die werte Leserschaft angelangt: Wenn ich nur von männlichen fiktiven Komponisten spreche, liegt dies nicht daran, dass ich mich weigern würde, weibliche zu erwähnen – bei meinen Recherchen habe ich allerdings keine fiktive Komponistin entdeckt und selbst wenn dies der Fall wäre, so ist doch das Geschlecht dieser imaginären Figuren für meine Ausführungen gänzlich irrelevant.¹¹ Im Übrigen sind sämtliche Bezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen.

⁹ Vgl. Adler 1885, S. 10-11 und 16.

¹⁰ Für die manchmal exorbitante Ausdehnung einzelner Fußnoten möchte ich mich entschuldigen (als Musterbeispiel kann diese hier gelten); und zur Beruhigung hinzufügen, dass ich bei weitem (noch) nicht mit der wohl längsten Fußnote aller Zeiten konkurrieren kann (John Hodgson soll 1840 eine über 200 Seiten lange verfasst haben, vgl. Jackson 1999, S. 155) – nicht weil es mir an Ehrgeiz mangeln würde, doch umfasst meine Arbeit nicht so viele Seiten. Nach der Rieß'schen „Fußnotologie“ (heute „Marginalistik“) ergäbe mein „Krankheitsbild“ vermutlich eine milde Form der Fußnotenneurose: *Fußnotenneurotisch bedingte Fußnoten sind außerordentlich verbreitet, meist aber in eher unauffälliger und harmloser Form [Leichte Formen von Fußnotenneurosen wird man zu den Berufskrankheiten wissenschaftlicher Autoren zählen können, sie bedürfen, wenn sie nicht die Form galoppierender Fußnotenneurose annehmen, keiner Behandlung.]. Allerdings kann eine galoppierende Fußnotenneurose zum Fußnotenfetischismus [...] entarten. Häufig ist das nicht, weil Fußnotenneurose eine wissenschaftliche Jugendkrankheit ist, die vielfach mit zunehmendem Alter komplikationslos ausheilt. Es kann vorkommen, daß ein fußnotenneurotisch bedingter exzessiver Fußnotengebrauch nach einiger Zeit in eine Fußnotophobie umschlägt, die ihrerseits zu Fußnotenmuffelei führt [...].* (Rieß 1995, S. 19). Die Passage in kursiv gesetzter eckiger Klammer entspricht – wie könnte es anders sein? – einer Fußnote im Original.

¹¹ Bei Auflistungen im Internet kann man zwar u. a. eine Hilda Tablet finden, diese ist aber keine fiktive Komponistin der Art, wie ich sie hier behandeln möchte. Ihr Erfinder Henry Reed ließ sie in einer Reihe von Radiohörspielen auftreten, jedoch kann sie abseits dieses Kontextes kein Eigenleben vorweisen. Nichtsdestotrotz gibt es Anhänger ihrer Kunst und ihr Ausspruch *By all means throw your voice at the note, but whatever you do, for*

Was die Synonymsetzung einiger Termini betrifft, möchte ich an dieser Stelle ausdrücklich darauf hinweisen, dass ich mir deren unterschiedlichen Bedeutung bewusst bin, diese aber im Verlauf dieser Arbeit ignoriere, um Wortwiederholungen zu vermeiden. Es handelt sich um die Begriffe „fiktiv“ und „imaginär“, wobei Wolfgang Iser fiktiv gemeinsam mit fingiert als etwas Bestimmtes, imaginär als etwas nicht Festlegbares unterscheidet.¹² Bei „real“ und „existent“ weise ich auf Haller hin, der vor einer synonymen Verwendung mit folgendem Beispiel warnt: Hamlet sei real, der Geist seines Vaters nicht – beide aber sind nicht existent.¹³ D. h. nicht-existierende Gegenstände haben wirkliche oder reale Eigenschaften – deshalb kann die Darstellungsweise eines solchen Gegenstandes auch realistisch sein, ohne den fiktiven Status des Gegenstandes aufzuheben. Weiters bezeichnet der Terminus „Text“ in meiner Arbeit sowohl schriftliche (literarische, wissenschaftliche) als auch musikalische Werke (Notentexte); hier ist selbstverständlich zu beachten, dass bei Musikwerken der Text nur als vermittelnde Instanz anzusehen ist, da das Werk stets „mehr“ ist als der es überliefernde Text.¹⁴ Analog dazu meine ich mit „Autor“ den Urheber jeglicher Form von Texten, d. h. eine Unterscheidung nach Komponist, Schriftsteller, Historiker oder Wissenschaftler ergibt sich entweder aus dem Kontext oder ist nicht weiter von Bedeutung.

Zitate habe ich kursiv gesetzt, dementsprechend erscheinen jene Textpassagen, die im Original kursiv waren, bei mir normal gedruckt. Von mir eingefügte Auslassungszeichen gebe ich in Form von eckigen Klammern, ebenfalls in Normaldruck, wieder: „[...]“. Ansonsten entspricht alles (Rechtschreibung, Formatierung etc.), sofern nicht anders angegeben, der jeweiligen Quelle.

In diesem Sinne: *Se non è vero, è molto ben trovato.*

God's sake miss it! gegenüber einem Sänger eines ihrer Werke scheint so etwas wie Kultstatus zu genießen, siehe **Fakebands** (23. 09. 2011). Zu Recht!

¹² Iser 1983, S. 123.

¹³ Haller 1986, S. 86.

¹⁴ Vgl. u. a. Angerer 2000, S. 196-197, Strohm 1998, S. 262 und Gruber 2011, S. 316.

I. FÄLSCHUNG UND BETRUG VERSUS WISSENSCHAFTLICHER WITZ

*Mit dem Wort ‚Fälschung‘ sollte man vorsichtiger umgehen,
da es auf eine betrügerische Absicht hindeutet.
Nicht alles, was nicht authentisch ist,
muß als Betrug angesehen werden.¹⁵*

1. Ein Überblick

Nach Karl Corino ist ein Sich-als-etwas-Anderes-Ausgeben tief in der Evolution verwurzelt und findet sich selbst im Tierreich wieder.¹⁶ Tarnen und täuschen ist seit jeher ein wesentlicher Bestandteil unseres Daseins und somit auch einer der Wissenschaft. Fälschungen in Kunst, Politik, Geschichte, Wirtschaft etc. lasse ich im Folgenden weitestgehend unberücksichtigt, da mir eine Fokussierung auf die Wissenschaft als einzig geeignet erscheint, einen direkten Vergleich zwischen Fälschung und wissenschaftlichem Witz zu ziehen. Ziel dieses Kapitels ist es schließlich, eine Sensibilisierung für die Termini „Fälschung“ bzw. „Betrug“ und „wissenschaftlicher Witz“ zu erreichen.

Fälschung kann mit *betrügerische Nachahmung*¹⁷ umschrieben werden, wobei Betrug *Hintergehen eines anderen; Täuschung in der Absicht, sich einen Vorteil zu verschaffen* oder schlicht *Schwindel*¹⁸ bedeutet, was – wen kann es verwundern? – als moralisch verwerflich angesehen wird. Wissenschaftlicher Witz hingegen zeichnet sich, wie der Name schon sagt, einerseits durch seinen humoristischen, scherzhaften Charakter und andererseits durch seine explizite Beziehung zur Wissenschaft aus; die Rezeption bleibt aufgrund vorausgesetzten Fachwissens meist einem kleinen Insiderkreis vorbehalten.

Gemeinsam ist beiden Kategorien – Fälschung und wissenschaftlichem Scherz – das Erwecken eines Anscheins von Glaubwürdigkeit, die Vorspiegelung von so nicht existierenden Tatsachen, welche sie durch Anwendung gleicher oder zumindest ähnlicher Manipulationsmechanismen (u. a. von Fiktion) zu erreichen suchen. Auch in ihren Erscheinungsformen können sie einander gleichen, doch sind hier bereits größere Unterschiede zu bemerken als bei den illusionsfördernden Strategien. Während in den Naturwissenschaften und den anderen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen Laborergebnisse, Statistiken, Tabellen bis hin zu Feldforschungsdaten und Theoriegebilden munter gefälscht werden und seit Jahren ein erbitterter Kampf dagegen tobt, sieht die Situation in der Musik anders aus. Hier fährt die

¹⁵ Stephany, Erich: Der Karlsschrein, Mönchengladbach 1965, S. 10, zitiert nach: Zaenker 1988, S. 136.

¹⁶ *Die entscheidende Variante, die der homo faber in das gefährliche Spiel einführte, ist, daß er nicht nur sich verstellen, sondern beliebige Gegenstände herstellen kann, die etwas anderes sind, als sie zu sein vorgeben.* (Corino 1996, S. 8).

¹⁷ Wahrig 2001, S. 455. Im Original ebenfalls kursiv. Zu Nachahmungen/Fälschungen siehe Eco ³2004, S. 217-255.

¹⁸ Ebd., S. 267. Im Original ebenfalls kursiv.

„Arche Muwi“ gleichsam sicher und unangreifbar auf dem Fälscher-Meer dahin; nimmt also im Fälscher-Milieu sozusagen eine Ausnahmeposition ein, denn: Im Bereich der Musik ist Fälschung schlicht unmöglich. Dies resultiert aus der einfachen Tatsache, dass Musik nicht-autographisch bzw. allographisch ist¹⁹, d. h. an kein Material gebunden. Demnach kann also auch kein originaler materieller Gegenstand gefälscht werden. *Was gewöhnlicher- und daher irrtümlicherweise dafür ausgegeben wird: das Notat, die Partitur, das Autograph des musikalischen Werkes ist nicht dieses selbst, sondern lediglich eine notierte Anweisung, seine erklingende Realität herbeizuführen; und die noch nicht erklingende ist die noch nicht wirkliche Musik. Ihr Notenbild ist lediglich der Plan, nicht die Tat, es ist die Zeichnung, nicht das Gebäude, die Möglichkeit, nicht die Wirklichkeit; es ist die Identität eines Substrats, nicht dessen vielfältig tradierbare Substanz.*²⁰ So können Werke genau wie schriftliche Texte zwar plagiiert oder falsch zugeschrieben bzw. anderen Komponisten untergeschoben werden, doch wird in diesem Fall nicht die Musik selbst gefälscht, sondern lediglich das „Drumherum“, die mit ihr in Beziehung stehenden Informationen. Beispielsweise können Namensangaben, Material (Papier, Tinte), Handschriften etc. manipuliert, verändert oder fingiert werden. *Fälschen ist ein propositionaler Akt. Nicht Sachen, sondern Sachverhalte werden gefälscht; nicht Gegenstände, sondern Behauptungen über Gegenstände; nicht Information, sondern –: durch Information wird gefälscht. Denn gefälschte Information gibt es nicht. Es gibt Falschinformation, gar keine Frage. Aber selbst diese ist und bleibt Information.*²¹ Fälschbar sind u. a.:

a. Texte und (werk)biographische Daten über Musik: Darunter fällt alles von gefälschter Entstehungsgeschichte eines Werkes, Falschangaben über den Komponisten bis hin zu Plagiaten. Ein ziemlich dreistes Plagiat stellte z. B. das Hermann Abert'sche „Illustrierte Musiklexikon“ dar, bei dem sich Aberts Mitarbeiter (darunter der am Beginn seiner Karriere stehende Friedrich Blume) etwas zu großzügig an von Riemann und Einstein erarbeiteten Inhalten bedient hatten. Der 1928 geführte Plagiatsprozess erregte v. a. aufgrund der prominenten Beteiligten (Alfred Einstein und Hermann Abert) Aufsehen in der Fachwelt.²²

b. Alles rund um den Akt der Musikausübung, wie das fälschliche Ausgeben von Aufführungen als Premiere²³, Fälschen von Instrumenten²⁴ oder dem Vortäuschen eigenen Musizierens durch Interpreten. Bezüglich letzterem postulieren Barker/Taylor zwar, dass in ge-

¹⁹ Goodman ²1998, S. 113. Goodman bezeichnet Musik als „zweiphasige Kunst“, da das Werk nicht mit Beendigung der Partitur abgeschlossen ist, sondern erst im Augenblick einer Aufführung. Im Gegensatz dazu sind Literatur (nicht-autographisch) oder Bildende Kunst (autographisch) als einphasig zu verstehen (S. 14).

²⁰ Dörner 2003, S. 103.

²¹ Dotzler 2006, S. 68.

²² Vgl. Schmitt Scheubel 2005.

²³ Goodman ²1998, S. 118.

²⁴ Etwa in Bezug auf Geigen zählt Arnau alles dazu zwischen der Fälschung eines ganzen Instrumentes bis zum bloßen Einkleben eines „Meister“-Etikettes in eine namenlose Geige (Arnau ²1969, S. 275-277).

wisser Weise jeder Auftritt „gefaked“ sei, doch wäre das Playback-Musizieren in der Musikgeschichte eine recht neue Entwicklung, die überdies von Gruppen wie „Milli Vanilli“, die nie selbst gesungen haben oder „The Archies“, die es überhaupt nicht gab (diese waren nur als Cartoon-Figuren einer eigenen Serie „existent“; die Musik wurde von wechselnden Studiomusikern eingespielt) auf die Spitze getrieben worden wäre.²⁵

In Hinblick auf Musikstücke sind schließlich folgende Fälschungsvarianten denkbar:

c. Autographenfälschung: Zu Winfried Michels Haydn-Sonaten-Betrug siehe den Exkurs im Abschnitt C.b. Ähnlich verhält es sich mit einer Ende der 1970er gefälschten Schubert-Sinfonie, wobei Karl Corino es fast schon als rührend empfindet, *wenn eine mutmaßliche Fälschung wie die der 10. Sinfonie Franz Schuberts dadurch abgesichert werden soll, daß der „Finder“ des Notenmaterials in Hypnose die angeblich wahre Geschichte seiner Entdeckung offenbart.*²⁶

d. Falschzuschreibung oder Unterschreibung: Großen Bekanntheitsgrad genießt der Fall Fritz Kreislers, siehe den Exkurs in Abschnitt C.b.

Ich möchte darauf hinweisen, dass diese Aufzählung nur eine Reihe von Möglichkeiten aufzeigt, keinesfalls aber Anspruch auf Vollständigkeit erhebt!

Vergleichbar mit Fälschungen steht auch beim wissenschaftlichen Witz, der sich vorwiegend der Technik der Fiktion bedient, nicht direkt das Werk, also die Musik im Vordergrund, sondern Personen, Instrumente, Orte oder Ereignisse, die erfunden oder fingiert werden. Genaugut können Biographien historisch realer Personen mit fiktiven Daten bereichert oder deren bestehende verändert werden. Beliebte ist auch das Zuschreiben diverser Verdienste und Errungenschaften von realen Urhebern an andere, meist imaginäre Figuren. Derartige Verfälschungen der Realität tauchen primär in Form von Nihilartikeln oder wissenschaftlich verfassten Texten (in Einzelfällen auch Monographien) auf, die sich häufig auf einzelne Personen oder Ereignisse konzentrieren. Besonders erwähnenswert sind hierbei die Figuren Ferdinand Loh²⁷ und Gottlieb Theodor Pilz²⁸ sowie die fiktive Musikbibliothek des Luxusdampfers Bremen – eine 16seitige Studie von Jan Sartorius (resp. Hans Schneider), die – Reinhard Strohm zufolge – sozusagen im „Fahrwasser“ der weiter unten behandelten Voss-Festschrift „Gradus ad parnassum“ („Gradapa“) entstanden sei.²⁹

²⁵ Barker/Taylor 2007, S. X und 159-160. Diese Form der Täuschung kann aber auch dem Bereich Authentizität zugeordnet werden statt dem moralisch negativer konnotierten Fälschungssektor.

²⁶ Corino 1996, S. 10. Näheres dazu bei Dürr 1996, S. 135-143, Fuld 1999, S. 237 und Brinkmann 2007, S. 53.

²⁷ Vgl. Baumann 1996.

²⁸ Vgl. Hildesheimer²² 1997, S. 21-34.

²⁹ Sartorius, um 1978. Näheres zu meiner Korrespondenz mit Strohm siehe Abschnitt 3.c.

Zur Erklärung: Nihilartikel, auch U-Boote genannt, sind vorsätzlich falsche Lexikoneinträge, die u. a. als Plagiatsfalle dienen können – meist aber als Insiderwitze konzipiert sind und identitätsstiftende Wirkung für die Gruppe der Eingeweihten hat. Abgesehen davon können sie auch als Warnung auftreten, um *ein Bewusstsein dafür zu schaffen: Glaubst nicht alles, was denn im Lexikon steht; hinterfragt kritisch, schaut euch nochmal die Quellen an usw.*³⁰ Wenn jedoch nicht explizit auf die Existenz eines Nihilartikels hingewiesen wird, ist die Wahrscheinlichkeit der zufälligen Entdeckung eines derartigen Exemplars nicht sehr groß; denn wer blättert schon ein Lexikon von vorne bis hinten durch und recherchiert die angegebenen Referenzen nach? Zankl meint dazu: *Oft gehen die U-Boote mit Wissen der Herausgeber auf Tauchfahrt, manchmal schmuggelt aber auch ein Autor heimlich einen Nihilartikel in ein Lexikon ein. Manche dieser fiktiven Stichwörterläuterungen haben schon eine lange Tradition und werden zum Teil sogar in aktualisierter Form in jede Neuauflage übernommen.*³¹ Das wohl populärste U-Boot ist die Lorient'sche Steinlaus. Die Biologie kann aber noch auf weitere, weithin bekannte fiktive Tiere verweisen, wie den Wolpertinger³² oder die von Gerolf Steiner unter dem Pseudonym Harold Stümpke erfundene Säugetiergattung der Rhinogradentia. Diesen – ausgehend von Christian Morgensterns gleichnamigem Gedicht – auch Nasobeme genannten Wesen gehörte u. a. das Rhinogradentia musicus (Orgeltatzelnase) an, das mit seinen Nasen sogar fähig gewesen sein soll, zwei Orgelfugen von Bach fehlerfrei wiederzugeben – bevor es ausstarb.³³

In der Musikpraxis, die im Gegensatz zur Wissenschaft stärker von real Vorhandenem abhängig ist, gibt es zwar strenggenommen keine wissenschaftlichen Witze, dafür jedoch Phänomene, die in deren Kontext zu sehen sind: Etwa die Kreation von Heteronymen wie P. D. Q. Bach oder F. X. Frenzel, unter deren Namen reale Stücke komponiert und aufgeführt werden oder Kuriositäten à la Bau origineller Instrumente³⁴, Produktion musikalischer Würfelspiele und Rätselkanons etc., genauso wie fingierte bzw. fiktionale Zeitungsmeldungen. So wurden beispielsweise Anfang des 19. Jahrhunderts in deutschsprachigen Zeitungen über Jahre hinweg (bis ca. 1831) Neuigkeiten aus dem Musikleben der fiktiven Stadt „Krähwinkel“

³⁰ Der Hobby-U-Boot-Sammler Andreas Ziegler im Interview mit Martin Hähnlein (*Nihilartikel* 2011).

³¹ Zankl 2008, S. X. Zu Nihilartikeln, die es nicht in den NG geschafft haben, siehe Granato et al. 1981, Sp. 89-91.

³² Vgl. Schweiggert 1994.

³³ Stümpke 1961, S. 75-80. Geeste 1987 unternahm den lesenswerten Versuch, diesen erfolgreichen wissenschaftlichen Witz zu analysieren.

³⁴ August Schmidhofer verdanke ich den Hinweis auf eine Webseite, die sich mit ungewöhnlichen Instrumenten befasst und sogar Bauanleitungen zur Verfügung stellt (*Windworld*, 06. 12. 2011).

(nach Kotzebues Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter“) berichtet – jeweils auf aktuelle Zustände der realen Musikwelt Bezug nehmend.³⁵

Eine umfassende Arbeit über den wissenschaftlichen Witz ist meines Wissens nach noch ausständig. Bezüglich Fälschung erfolgte eine wissenschaftliche Auseinandersetzung auch erst relativ spät und blieb selbst dann die längste Zeit im Grunde auf Variationen des 1982 publizierten Standardwerkes von Broad und Wade beschränkt. Wie dieses orientierten sich die darauf aufbauenden Texte vornehmlich an den amerikanischen Naturwissenschaften, wodurch für mich aus der Publikationsflut zur Fälschungsproblematik jene Texte herausragen, die sich gerade nicht auf diese beziehen. Zu nennen sind Grafton 1995, der in seiner Darstellung der engen Beziehung zwischen Fälscher und Kritiker darauf hinweist, wieviel die Wissenschaft (v. a. die Philologie) im Laufe der Geschichte von Fälschern und ihren Methoden profitiert habe; die Sammelpublikation von Etzlstorfer et al. 2003, welche wie Corino 1996 eine große Bandbreite an Fälschungen abdeckt (von gefälschten Kunstobjekten und falschen Heiligen über Medienmanipulation und Produktpiraterie bis hin zu Musik- und Banknotenfälschung); Duerr 1987 geht auf Authentizität und Betrug in der Ethnologie ein, Fröhlich 2001 auf jene in den Sozial- und Kulturwissenschaften.

Bei Durchsicht der vorhandenen Literatur kristallisierten sich für mich folgende Tendenzen heraus: Fälschungen in den „weichen“ Wissenschaften lassen sich schwerer nachweisen als in den „harten“ und sind meist nicht so schwerwiegend wie in Medizin, Biologie, Chemie und Physik, in denen sie mitunter auch lebensgefährliche Auswirkungen haben können. Die Naturwissenschaften (speziell in ihrer seit Ende des Zweiten Weltkrieges in Amerika ausgeprägten Form mit Forschungsfinanzierungen in Millionenhöhe etc.³⁶) sind aufgrund ihrer Nähe zur Wirtschaft besonders fälschungsanfällig. Aber selbst für die von Investoren weitgehend unberücksichtigten Geisteswissenschaften wird es immer schwieriger, sich von außerwissenschaftlichen (primär marktwirtschaftlich ausgerichteten) Einflüssen frei zu halten und ihre Existenzberechtigung auch abseits direkt nachvollziehbaren Praxisbezugs zu behaupten.³⁷

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass sich Fälschung und wissenschaftlicher Witz ähnlicher Mechanismen bedienen, um andere hereinzulegen – was vornehmlich deshalb fast

³⁵ Beer 1995, S. 477-483. Eine Sammlung kurioser Zeitungsmeldungen findet sich bei Sievers 1988; der „Grubenhund“ nimmt übrigens eine Sonderstellung in diesem Genre ein (Schütz 1953, Fuld 1999, S. 96-97).

³⁶ *Dieses System mit seiner eindeutigen Schwerpunktsetzung auf Ergebnisse, auf Publikationen, auf Einwerben von Forschungsmitteln, erzeugt Zwänge, die Ruhmsucht und Ideendiebstahl gegenüber der leidenschaftslosen Wahrheitssuche begünstigen.* (Broad/Wade 1984, S. 252; vgl. Di Trocchio 1999, S. 10-11). Fröhlich 2003 betont: *Österreichs bisheriges System pragmatisierter Universitätslehrer ist angeblich unzeitgemäß – aber immerhin skandalfrei. Mit der anvisierten „Entrepreneurial University“ werden wir uns nicht nur Vorteile, sondern auch Nachteile einhandeln. Die Wissenschaft der Zukunft wird alles andere als rein sein.* (S. 92).

³⁷ U. a. Corti 1999, S. 111-112, die einen direkten Zusammenhang zwischen dem ständigen Legitimationsbedürfnis von Seiten der Wissenschaft und dem verstärkt feststellbaren Verlust an Glaubwürdigkeit sieht.

immer gelingt, weil es in der Natur des Menschen liegt, betrogen zu werden.³⁸ Eine klare Abgrenzung ist bei der Motivation gegeben, wobei die bewusste Täuschung, also die Betrugsabsicht der ausschlaggebende Faktor ist, in dem sich Fälschung und wissenschaftlicher Scherz unterscheiden. Fälscher haben es zumeist auf persönlichen Vorteil abgesehen³⁹ und nehmen in Kauf, dass andere durch ihr Vorgehen Schaden erleiden; dementsprechend versuchen sie ihr Handeln möglichst dauerhaft geheimzuhalten, da eine Entdeckung für sie negative Folgen zeitigen könnte – allerdings nur dann, wenn ihnen die Betrugsabsicht nachgewiesen werden kann. Für sogenannte Jux-Forscher hingegen stehen die Interessen der Wissenschaft bzw. des eigenen Fachs im Mittelpunkt. Sie setzen bei ihren Täuschungen bewusst Signale, um Rezipienten auf den wahren Sachverhalt hinzuweisen; einerseits deshalb, um zu verhindern, dass jemand auf den Scherz (dauerhaft) hereinfällt und vielleicht dadurch geschädigt wird, andererseits, weil eben erst die Entlarvung der Fiktion als eine solche das Einnehmen der gewünschten Rezeptionshaltung ermöglicht. Doch nicht immer ist die ursprüngliche Motivation des Täuschenden eindeutig rekonstruierbar und oft liegt es allein im Ermessen des Betrachters, welcher Kategorie er eine Täuschung zuordnet, denn *[z]wischen Betrug, Spott und einem herzhaften Spaß hat es noch nie eine scharfe Grenze gegeben.*⁴⁰

Fälschung und Scherz ist jedoch gemeinsam, dass sie für die Wissenschaft durchaus von praktischem Wert sein können. Fälschungen insbesondere durch ihre Förderung eines besseren Verständnisses für die Vergangenheit sowie ihre Verdienste um die Entwicklung der philologischen Forschung⁴¹, der wissenschaftliche Witz u. a. hinsichtlich seines möglichen Einsatzes als Korrektiv in für die Wissenschaft schwierigen Zeiten. Hier kann er beispielsweise nach außen hin als Signal dafür verstanden werden, dass die Wissenschaft nicht primär dazu da ist, um für die Praxis unmittelbar anwendbares Wissen zu produzieren, sondern vielmehr ihre Qualitäten gerade in der Beschäftigung mit abstrakten Inhalten liegen – wofür wissenschaftliche Scherze als Paradebeispiel gelten können, da diese für Außenstehende keinen erkennbaren Nutzen aufweisen und doch nach innen hin zu wirken vermögen. Eine schöne Umsetzung dieses Ansinnens bietet die interdisziplinäre Gummibären-Forschung, an der sich die

³⁸ Horst Fuhrmann 1987, S. 21 hält fest, dass ein Betrug nur in einem entsprechend disponierten Umfeld funktionieren könne: *Offenbar besteht bei Betrogenen zuweilen eine von einem gewissen Wunschdenken beeinflusste Bereitschaft, die Fälskate als echt anzusehen [...].* Vgl. Etzlstorfer et al. 2003, S. 7-9 und Geisel 2003, unpag., die diese Präposition des Menschen seit der Postmoderne verstärkt diagnostiziert haben will, denn: *Die Sehnsucht nach dem Authentischen macht uns anfällig für Fälschungen.*

³⁹ Ausnahmen dieser Regel bilden laut Di Trocchio 1999 die „Großen“ der Wissenschaft wie Galilei oder Newton, die nicht aus Eigeninteresse, sondern ihren Theorien zuliebe zu Betrugsmitteln gegriffen hätten (S. 11).

⁴⁰ Duerr 1987, S. 290.

⁴¹ Grafton 1995, S. 12 et passim, Corino 1996, S. 10, Just 2003. Letzterer meint: *Die Geschichte der modernen Geschichtswissenschaften ist eng mit der Aufdeckung von Fälschungen verbunden. Man könnte sogar so weit gehen und behaupten, dass die Entwicklung der verschiedensten Methoden der historischen Hilfswissenschaften (Diplomatik, Sphragistik etc.) nur dank der großen Anzahl an überlieferten Fälschungen möglich war.* (S. 94).

Musikwissenschaft seit ca. 2001 beteiligt und z. B. eine musikpsychologische Studie über die Wirkung verschiedenartiger Musik auf gemischtfarbige Gummibärchen (*ursus latex multicoloratus*) beigesteuert hat.⁴² Über den Nutzen dieser Art von Jux-Forschung äußerte sich einer der Gründer dieses Forschungszweiges, der Psychologe Joachim Funke: Er würde durch seine Beschäftigung mit Gummibärchen weder seinen Berufsstand in Misskredit bringen noch Steuergelder vergeuden. Vielmehr benutze er dafür seine Freizeit und gewinne gerade *durch den kleinen Spaß zwischendurch eine gesunde selbstironische Distanz zur eigenen Zunft und zur eigenen Arbeit*, was positiv auf seine eigentliche Forschungstätigkeit rückwirke.⁴³

Fachintern hingegen können wissenschaftliche Scherze nicht nur auf Schwächen und Probleme der Wissenschaftswelt (Autoritätshörigkeit, starre Hierarchiestrukturen, elitär ausgeübte Macht, Konkurrenzdenken, Tendenz zu Quantität statt Qualität etc.) aufmerksam machen, sondern dieses System mittels Bloßstellung von Missständen sogar angreifen und in Frage stellen.⁴⁴ Und nicht zuletzt können sie eine Möglichkeit bieten, sich vom immer stärker von wirtschaftlichen Prämissen beeinflussten Wissenschaftsalltag zu distanzieren und sich darauf zurückzubessinnen, warum man eigentlich in die Wissenschaft und nicht in die Wirtschaft gegangen ist: Aus Spaß am Forschen, am Entdecken von Neuem und daher lohnt sich eben auch künftig das Streben nach dem hehren Wissenschaftsideal.⁴⁵ Was der wissenschaftliche Witz sonst noch vermag, soll diese Arbeit zeigen.

2. Die Technik der Fiktion – Fiktion und damit verwandte Begriffe

Unter Fiktion wird nach dem lateinischen *fictio* eine Einbildung bzw. Annahme verstanden, *etw., was nur in der Vorstellung existiert; etw. Vorgestelltes, Erdachtes*⁴⁶ und umgangssprachlich als Gegensatz zur Wirklichkeit⁴⁷ gesehen. Weiters bedeutet der Terminus „fiktiv“ das, was sich innerhalb einer erfundenen Welt befindet (etwa eine Romanfigur oder ein Text,

⁴² Gambrinus 2003, S. 285-300. Näheres zu diesem Thema siehe auf der eigens konzipierten Homepage: **Gummibären-Forschung** (11. 12. 2011); andere wissenschaftliche Witzbeiträge finden sich in Stöck et al. 2003.

⁴³ Funke im Interview mit Mareike Knoke (Knoke 2009, unpag.).

⁴⁴ Wie schwierig es gerade ist, anerkannte Autoritäten in Frage zu stellen zeigt z. B. Corti 1999, S. 107.

⁴⁵ Das Streben nach Wissen und „Erkenntnis“ darf dabei keinesfalls mit einem lange Zeit dafür geradezu synonym gebrauchten unbedingten Glauben an die Unfehlbarkeit der Wissenschaft und einem Vorhandensein „der“ Wirklichkeit und „der“ Wahrheit gleichgesetzt werden. Siehe dazu Kapitel III.

⁴⁶ Duden ⁶2007, S. 575. Im Original ebenfalls kursiv. Als literaturwissenschaftliche Standardwerke gelten trotz kritischer Stellungnahmen dazu immer noch u. a.: Gabriel 1975 (seine These, fiktionale Darstellungen könnten nicht mit Kategorien wie wahr und falsch charakterisiert werden, weil sie gar keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit erheben, ist nicht ganz stimmig, weil fiktionale Literatur sehr wohl Bezug auf die reale Welt nehmen kann und dies manchmal auch bewusst tut), Genette 1992, Hamburger ⁴1994 und Iser 1991 (konnte mit seiner Dreiteilung in Fiktives, Imaginäres und Reales nicht restlos überzeugen).

⁴⁷ Um noch weiter Verwirrung in diesem Begriffschaos zu stiften, füge ich an dieser Stelle hinzu, dass „Wirklichkeit“, anders als „Realität“, auch das „Mögliche“ mit einschließt, d. h. bestimmte fiktive Figuren wie etwa Marbot oder Otto Jägermeier wären möglich und sind in diesem Sinne auch wirklich, aber eben nicht real (Ackermann 1992, S. 152-153; Hildesheimer 1988b, S. 139).

der einer Kunstfigur zugeschrieben wird), „fiktional“ das, was sich außerhalb dieser fiktiven Welt befindet, d. h. Texte, in denen fiktive bzw. fingierte Gegenstände/Sachverhalte vorkommen (so ist ein Roman fiktional und nicht fiktiv, weil er zwar Fiktives beinhaltet, aber selbst in der Realität existiert) und „fingiert“ einen gefälschten Text wie die „Konstantinische Schenkung“.⁴⁸ Als „faktual“ wird gemeinhin das bezeichnet, was in der Wirklichkeit überprüfbar ist – was aber nicht bedeutet, dass faktual mit wahr und fiktiv mit falsch gleichgesetzt werden kann. Vielmehr könne nach Genette eine fiktionale Aussage weder wahr noch falsch, sondern nur „möglich“ oder wahr und falsch zugleich sein.⁴⁹ Das bedeutet, dass ein faktualer Text wie ein Zeitungsbericht sich bei Überprüfung als falsch herausstellen, ein fiktionaler hingegen historisch wahre Tatsachen enthalten kann. Einzig der Anspruch darauf, dass Wahres berichtet wird, sei bei fiktionalen Texten nicht gegeben, bei faktualen schon. Demnach beschäftigt sich zwar auch die Historiographie mit dem Thema Fiktion, da sie anerkennt, dass Geschichtsschreibung durch Narrativität und Schaffung von Chronologien und Kontinuitäten Geschichte konstruiert und z. T. mit Vermutungen und Thesen (also im weitesten Sinne mit Fiktion) füllt, zu welchen keine eindeutigen Quellen vorhanden sind, bleibt aber dennoch eindeutig ein faktuales Genre. Ausschlaggebend dafür ist, dass trotz „Glättung“ der Realität immer auf diese Bezug genommen wird und der Autor die volle Verantwortung für seine Behauptungen übernimmt.⁵⁰ Bei fiktionalen Erzählungen hingegen sind Autor und Erzähler nicht ein- und dieselbe Person bzw. der Autor verbürgt sich nicht für die Wahrheit und Richtigkeit der im Text getätigten Aussagen. Meist wird ohnehin versucht, Kunst als Fiktion hinzustellen und somit in Gegensatz zur Wahrheit der Realität zu bringen, mit dem Argument, sie würde nur ihren eigenen (ästhetischen) Gesetzen folgen. Trotzdem ist Fiktion in faktualen Disziplinen wie Mathematik, Physik, Jurisprudenz ein wichtiger Faktor, um durch Erfindung fiktiver Welten realitätsbezogene Modelle und Thesen auf ihre Tauglichkeit prüfen zu können – auch erlaubt Fiktion ein Eintauchen in fremde Welten mit gleichzeitiger Distanz zur Realität, was zur Entspannung dienen kann, gleichzeitig aber auch die kognitiven Fähigkeiten des Rezipienten trainiert etc.

Der Terminus Fiktionalität wird häufig synonym für Fiktion verwendet, bedeutet aber lediglich die Eigenschaft, die einem Text oder Medienprodukt insgesamt zukommt; Gegenkategorie ist die Nicht-Fiktion. In der Regel werden fiktionale Texte über deren Fiktivität (d. h. wenn diese von erfundenen Figuren, Gegenständen, Ereignissen handeln) bestimmt, doch

⁴⁸ Vgl. u. a. Rodiek 1996, S. 263, der in seinem Aufsatz die Textsorte „Biographie über eine als real ausgegebene imaginäre Person“ anhand des von Max Aub erfundenen Malers Jusep Torres Campalans (JTC) behandelt, den Aub nicht nur mit einer Biographie ausstattete, sondern auch 1958 Bilder unter dessen Namen ausstellte.

⁴⁹ Genette 1992, S. 20.

⁵⁰ Vgl. Lützel 1989, S. 11-21, Röller 2007, S. 23-29 und White 1994, S. 20 et passim.

stellen fiktive Elemente allein kein hinreichendes Merkmal der Fiktionalität dar, da diese genauso in Nicht-Fiktion (Mathematikaufgaben, juristischen Fällen) vorkommen bzw. eine Vermischung von fiktiven und faktualen Elementen (wie im historischen Roman) möglich ist.⁵¹ Daher gelten die zumeist von Literaturwissenschaftlern zur Unterscheidung fiktionaler und faktualer Texte aufgestellten Fiktionalitätssignale⁵² nicht als eindeutig. Ich möchte dennoch überblicksartig die wichtigsten Signale anführen, wobei zu beachten gilt, dass diese je nach historisch und kulturell bedingten Konventionen verschieden sind bzw. sich ändern können.

Fiktionalitätssignale werden in textuelle und paratextuelle Signale geteilt. Der Paratext⁵³ wird weiter unterschieden in Peritext (das, was zusammen mit der Erzählung in Buchform erscheint wie Titel, Vorwort, Inhaltsverzeichnis, Anmerkungen, Klappentext, optische Aufmachung des Buches, Register) und Epitext (das, was sich außerhalb des Buches, also räumlich davon getrennt, befindet, aber inhaltlichen Bezug zum Werk aufweist, etwa begleitende Artikel oder Stellungnahmen des Autors, Briefe, Interviews). Hier kann der Autor beliebig offen oder versteckt Signale setzen und den Leser z. B. durch den Untertitel „Roman“ auf die dafür geeignete Rezeptionshaltung aufmerksam machen.

Bei textuellen Fiktionalitätssignalen ist die Signalwirkung meist weniger deutlich, denn eine Trennung von Autor und Erzähler muss nicht immer stark akzentuiert sein, so kann etwa der Autor im Epitext die gleiche Meinung wie sein Erzähler vertreten, was die Unterscheidung von fiktionalen und faktualen Texten erschwert. Anders ist die Situation, wenn der Autor eine Erzählperspektive einnimmt, in der er weit über das hinausgeht, was in Quellen belegt ist, also beispielsweise in Gefühlsleben bzw. Gedankenwelt eines oder mehrerer handelnder Personen direkten Einblick hat und dies mittels erlebter Rede oder innerem Monolog wiedergibt. Relativ sichere Anzeichen sind unwahrscheinliche Aussagen („Die Eiche sagte zum Schilfrohr“) oder gewisse traditionelle Einleitungen („Es war einmal“). Auch ist in faktualen Texten eine zeitliche Distanz zwischen den berichteten Geschehnissen und dem Verfassen des Textes üblich und es ist daher ein deutliches Fiktionalitätssignal, wenn der Erzähler sich selbst als Teil der Handlung etabliert. *Wörtliche Rede, zumal längere Passagen oder gar Dia-*

⁵¹ Vgl. Nickel-Bacon et al. 2000, S. 269-277.

⁵² „Fiktionalitätssignal“ ist die übliche Bezeichnung, genau genommen müsste aber zwischen a. Fiktivitätssignal (Hinweis auf die Fiktivität der Geschichte), b. Fiktionalitätssignal (Hinweis auf den Fiktionalitätsstatus des Textes) und c. Fiktionssignal (Hinweis darauf, dass der Text unter den Bedingungen der Fiktion rezipiert werden soll) unterschieden werden, was aber laut Rölller unnötig sei, da im Prinzip alle diese Signale dem Leser *nahe legen, den Text unter den Bedingungen der Fiktion zu lesen*. (Rölller 2007, S. 38).

⁵³ Dieser von Genette 2001 geprägte Terminus gibt in seiner französischen Form („Seuils“ = „Schwellen“) besser wieder, was gemeint ist: Der Paratext sei quasi der Begleitschutz des an sich nackten Textes, der wie eine Schwelle zum Text wirke, die *jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet* (S. 10), wobei diese Grenze zwischen innen (Text) und außen (Diskurs der Welt über den Text) keine feste sei. Jackson 1999 bezeichnet den Paratext mit dem gelungenen Begriff „Invisible Forms“, da man diesen für gewöhnlich „überliest“ und nicht bewusst wahrnimmt (S. XIV-XV).

loge, wurde in der Regel nicht überliefert; entsprechende Passagen sind dementsprechend nicht referenzialisierbar. Ferner wird die Wiedergabe von Emotionen von Lesern möglicherweise als Fiktionalitätssignal empfunden, während eine sachliche, nüchternere Beschreibung eher den Eindruck von Faktualität erweckt.⁵⁴

Während Fiktionalität oft mit Literarizität gleichgesetzt wird, geschieht dasselbe bei Faktualität und Wissenschaftlichkeit. Hervorgerufen wird dieser Eindruck durch die unterschiedlichen Darstellungsformen, die aber im Grunde gar nichts über die Fiktivität ihres Inhalts aussagen. Vielmehr werden Merkmale von Wissenschaftlichkeit bewusst in fiktionalen Texten eingesetzt, um damit Authentizität zu suggerieren, wobei nach Stang dieses Vexierspiel mit den Wahrnehmungskategorien Fiktion und Wirklichkeit von modernen Autoren gern dazu benutzt wird, um den Leser darauf aufmerksam zu machen, dass wissenschaftliche Aufmachung auch nur ein literarisches Verfahren unter vielen ist, welches kritisch hinterfragt und dem nicht blindlings vertraut werden sollte.⁵⁵

Zu den illusionsfördernden Strategien zählen optische Darstellungsmittel wie angebliche Porträts fiktiver Helden, Auszüge bzw. Umschlag- oder Titelblätter nicht-existierender Werke, ebenso bloß visuelle Nachahmung wissenschaftlicher Arbeitsweise wie Verwendung von Fußnoten, Registern, Bibliographien sowie Anführen von Zitaten unter Anführungsstrichen; *[e]rst in dem Moment, in dem der Leser erkennt, daß hier lediglich der äußeren Form, nicht aber den damit verbundenen inhaltlichen Forderungen entsprochen wurde, fällt dieses an die Form gebundene Illusionierungselement fort.*⁵⁶ Beliebte sind auch Pseudodokumente und Scheinzitate, die ebenfalls optische Wirkung ausüben, etwa durch Imitation alter Schriftzeichen, Frakturschrift, orthographische Willkür oder gänzlicher Erfindung einer Phantasiesprache. In diesen Bereich fallen auch Übersetzungs- und Bearbeitungsfiktionen, im Zuge derer fiktive Herausgeber sich für die Übertragung verantwortlich zeichnen und in der Regel erklären, was mit dem Originaldokument nicht alles geschehen sei (häufig ist es verschollen oder auf die eine oder andere abenteuerliche Art der Vernichtung anheimgefallen). Glaubwürdigkeit erzeugen ferner besonders detaillierte Beschreibungen, eine gewisse Distanz zum behandelten Thema oder explizite Verweise auf weitere Texte. Das Einfügen realer Zitate wirkt dabei allein durch die scheinbare Authentizität zitierter Passagen, gleichzeitig sprechen diese den Bildungsstolz des Rezipienten an, wecken den Respekt vor Gedrucktem und vermögen

⁵⁴ Röller 2007, S. 43 sowie 37-42. Vgl. weitere Auflistungen von Fiktionalitäts- bzw. Faktualitätssignalen bei Anderegg 1983, S. 377-386 (zu Alltagsfiktion); Figueras 1999, S. 428-429 sowie Rodiek 1996, S. 259-262 (zu Aubs JTC); Genette 1992, S. 74-94; Jacoby 2005, S. 64-66, 72-73, 94 et passim; Morawetz 2002, S. 18-37 (zu Hildesheimers Marbot); Nünning 2009, S. 21-27; Runge 2009, S. 115 (Angabe typischer Merkmale wissenschaftlicher Darstellungsweise); Zimmermann 2006, S. 39 sowie Zipfel 2001, S. 234-247 et passim.

⁵⁵ Vgl. Stang 1992, S. 290-323.

⁵⁶ Ebd., S. 293.

außerdem noch *auf ihre Umgebung ab[zu]färben und so einen Realismuseffekt [zu] erzeugen, d. h. der Leser hält dann auch die anderen Passagen für ebenso wahr.*⁵⁷ Weitere typische Faktualitätssignale sind Reflexion der gewählten Präsentationsform und Hinweise auf Prinzipien der Quellenkritik, wie z. B. Angaben über die Auswahlkriterien des zur Verfügung stehenden Materials oder der Beteuerung, nur gesicherte Quellen berücksichtigt zu haben.

Die Täuschung bzw. Verunsicherung des Rezipienten in fiktionalen Texten mittels Glaubwürdigkeit suggerierender Techniken funktioniert deshalb so mühelos, weil die verwendeten Signale konventionalisierter Bedeutungen unterliegen. *Damit ein Gegenstand oder Sachverhalt für ein bestimmtes Individuum ‚fiktiv‘ werden kann, muß die Umdeutung, d. h. die Zuordnung des Gegenstandes oder Sachverhaltes zu einem anderen als dem für das Individuum faktisch geltenden Seinsbereich, intentional erfolgen, d. h. bewußt, willentlich und zu einem bestimmten Zwecke. Die Umdeutung erfolgt ferner für einen bestimmten Zeitraum, dessen Erstreckung von einer momenthaften bis zu einer dauernden Umdeutung reichen kann.*⁵⁸ Letztlich sorgen aber die Autoren dafür, dass selbst beim Oszillieren zwischen fiktionalen und faktualen Elementen genügend Signale in die eine oder andere Richtung gesetzt werden, um den Leser das Spiel im oder am Text selbst aufdecken zu lassen – und dieser dann die Rezeptionshaltung einnehmen kann, die vom Autor intendiert war.⁵⁹

⁵⁷ Zeller, Rosemarie: Biographie und Roman. Zur literarischen Biographie der siebziger Jahre, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 10 (1980), H. 40, S. 108, zitiert nach: Zimmermann 2006, S. 39.

⁵⁸ Landwehr 1975, S. 176.

⁵⁹ Zum Rezeptionsverhalten gegenüber fiktionalen Texten, siehe u. a. Gabriel 1975, S. 46-52. Dieser führt an, dass der Leser die Regeln eines fiktionalen Textes anerkennen müsse, da er sonst die Aussagen des Autors als falsch auffassen und ihm Vertrauensbruch vorwerfen würde. Die fiktionale Rede sei aber auf Durchschauen des „als ob“ seitens des Lesers angelegt und daher grundsätzlich von Täuschung, Lüge usw. zu unterscheiden. Vgl. auch Zipfel 2001, S. 214-228, 248-261, der die „make-believe“-Theorie Kendall Waltons adaptiert. Im Wesentlichen geht es darum, dass der Leser das Spiel mitspielt, indem er trotz seines Wissens um die Fiktivität des Textes, diesen für die Dauer seiner Lektüre als „wahr“ annimmt.

II. FIKTIVE KOMPONISTEN

*Ich weiß wahrhaftig nicht, was man mehr bewundern soll,
das Übermaß an Güte der Menschen,
die so armselige Versuche in Gnaden aufnehmen,
oder die schier unglaubliche Dreistigkeit,
mit der ich derartigen Unfug in die Welt setze.*⁶⁰

1. Eine (mögliche) Systematik

Wenn von fiktiven Komponisten die Rede ist, fällt meist der Name P. D. Q. Bach; Genauerer wird aber in der Regel nicht mit diesem Begriff assoziiert. Im Folgenden möchte ich anhand einer systematischen Gliederung zeigen, dass es verschiedene Formen fiktiver Komponisten gibt, das also „fiktiv“ nicht gleich „fiktiv“ ist. Diese Klassifizierung soll weder endgültig noch umfassend sein, sondern stellt einen Versuch dar, dem Phänomen fiktiver Personen näherzukommen. Ich gehe bei dieser Skala vom Fiktionsgrad aus, der je nach Kategorie stärker oder schwächer ausgeprägt ist. Dieser Fiktionsgehalt bezieht sich einerseits auf die Person/Biographie, andererseits auf deren Werk. Das bedeutet, in den Kategorien A.a. (Fiktive Person mit Eigenleben) und A.b. (Fiktive Person ohne Eigenleben) manifestiert sich sozusagen das „Ideal“ des fiktiven Komponisten, weil hier sowohl Biographie als auch Werk den höchsten Fiktionsgrad erreichen; in B (Heteronym) ist nur noch die Biographie fiktiv, das Werk aber real; bei C (Reale Person mit fiktivem Eigenleben) sind detto reale Werke vorhanden und hier ist lediglich die an und für sich reale Komponistenpersönlichkeit mit fiktiven Elementen angereichert. Die Gruppe D (Pseudonym) verfügt über reale Werke und einen realen Urheber, welcher sich nur bei der Tarnung seines bürgerlichen Namens der Mühe unterzieht, einen anderen zu erfinden, jedoch keine biographischen Details hinzufügt, die nicht mit jenen seines eigenen bürgerlichen Ichs übereinstimmen.

Das Pseudonym, welches am äußersten Rand meiner Unterteilung steht, gehört folglich genaugenommen nicht mehr in die Kategorie „fiktive Person“, wird aber dennoch hier behandelt, weil es unter gewissen Umständen zu einem Heteronym avancieren kann. Zudem besteht gemeinhin die Gewohnheit, „fiktive Persönlichkeit“ mit „Pseudonym“ gleichzusetzen, was mich veranlasst, diesen systematischen Versuch gleichzeitig als Plattform zur Begriffsklärung zu „missbrauchen“; denn um zu einer klaren Abgrenzung der Kategorien zu gelangen, ist es wichtig, die genaue Bedeutung der jeweiligen Termini zu erfassen. Dabei will ich nicht an damit verbundene und z. T. seit Jahrzehnten in den verschiedenen Disziplinen (Literaturwissenschaft, Jurisprudenz) mehr oder weniger vehement geführte Diskussionen um exakte Defi-

⁶⁰ Maurice de Guérin, zitiert nach Bénabou 1993, S. 133.

nition und Verwendung einzelner Begriffe rühren, sondern lediglich dort, wo es mir angemessen erscheint, weiterführende Literatur anführen und mich sonst mit Angabe jener Bedeutung begnügen, die diese Wörter in meiner Arbeit aufweisen. Letzteres möchte ich so deutlich wie möglich herausarbeiten und wenn ich daher etwas weiter aushole als nötig, bitte ich dafür an dieser Stelle um Nachsicht. Betonen möchte ich ferner, dass ausschließlich die Kategorien A und B von mir als „fiktive Komponisten“ angesehen werden, C und D hingegen nicht. Für die Welt der fiktiven Komponisten (A und B) erwies es sich bei genauerer Betrachtung sinnvoll eine weitere Unterscheidung in „klassische“ fiktive Komponisten à la Otto Jägermeier und Guglielmo Baldini (A.a. und A.b.) und Heteronyme wie P. D. Q. Bach (B) vorzunehmen, was aber nichts an dem Oberbegriff „fiktive Komponisten“ für beide ändert.

Die z. T. ungleiche Gewichtung der Abschnitte A bis D ist im Übrigen der Tatsache geschuldet, dass ich direkt in die Systematik Beispiele zur Veranschaulichung des Gesagten einfüge – einzig Kategorie A.a. bleibt davon ausgenommen, da der hier zu besprechende Otto Jägermeier den Hauptteil meiner Arbeit bilden wird und meine diesbezüglichen Ausführungen die Klassifizierung über Gebühr belasten würde.

A. FIKTIVE PERSON

Mit dem Terminus „fiktive Person“ bezeichne ich eine erfundene Figur⁶¹, die selbst keine realen Gegenstände oder Tätigkeiten produzieren kann. Falls sie als Schöpfer eines eigenen Œuvres angeführt wird, handelt es sich um Werke, die genauso wenig existieren, wie sie. Werden ihr jedoch reale Werke zugeschrieben, gibt es dafür einen (oder mehrere) reale Urheber, die nun entweder selbst der imaginären Person ihr Werk unterschieben oder aber dies von Dritten ohne ihr Wissen und Zutun getan wird. Da besonders gerne urheberrechtlich nicht bzw. nicht mehr geschützte Werke Gegenstand derartiger Zuschreibungen sind, liegt es auf der Hand, dass in diesen Fällen das Werk ohne Zutun des (zu diesem Zeitpunkt längst verstorbenen) realen Schöpfers verwendet wird. Es gehört zu den Merkwürdigkeiten von fiktiven Personen, dass gerade durch das Bestreben, einer solchen Figur mehr Authentizität zu verleihen, das Gegenteil bewirkt wird. Im Prinzip wird durch das Realwerden eines Werkes (natürlich handelt es sich dabei um untergeschobene) der imaginären Person geschadet, da sie aufgrund dessen eine realere Gestalt gewinnt und somit Teile ihres Fiktivitätsstatus verliert. Ihre

⁶¹ Während unter „Figur“ u. a. auch Tiere (meist mit anthropomorphem Erscheinungsbild wie Bambi, Biene Maja oder Mickey Mouse) oder Wesen ohne reales Vorbild verstanden werden können, verwende ich den Begriff ausschließlich für menschlich gestaltete Wesen. Daher können etwa Klingonen aus den „Star Trek“-Filmen – die ja dank der von ihnen komponierten „Klingonen-Opern“ nicht nur auf dem Raumschiff Enterprise ihr Unwesen treiben, sondern hie und da auch in der Musikwissenschaft – keine nähere Behandlung finden, da diese Kompositionen zwar ihre (fiktiven) Urheber haben mögen, ich es aber zu bezweifeln wage, dass diese dem entsprechen, was wir als „menschlich“ ansehen. Abseits der Opernthematik finden sie auch bei Angerer 1998, S. 35 Unterschlupf.

Einzigartigkeit als offene Figur, die sich auf ihre Unabhängigkeit gegenüber einzelnen realen Personen gründet, bleibt davon aber unberührt, denn scheinbar noch so gut begründete und nachgewiesene Details können jederzeit von anderen widerlegt und als falsch hingestellt werden – eben weil es keine Rechte auf diese Figur gibt und jeder das aus und mit ihr machen kann, was er will. Im Grunde bleiben selbst vorgeblich gesicherte Tatsachen wie ein Geburtsort oder ein für die imaginäre Figur als einschneidend empfundenes Jahr nicht unwiderlegt.⁶² Hildesheimer bringt diese Offenheit in Hinblick auf die von ihm erfundene Gestalt Sir Andrew Marbot auf den Punkt: Während an dem äußeren Lebenslauf einer historischen Person wie Arthur Schopenhauer nichts mehr zu entdecken wäre und an diesem nur noch „gedeutet“ werden könnte, sei dies bei dem ganz und gar erfundenen Marbot anders. *Er ist sozusagen eine ‚offene Figur‘. Es steht jedermann frei, seine Motive neu zu beleuchten und neu zu untermauern, denn jedermann kann natürlich dem Tun und Lassen der Person Marbot noch weiteres Tun und Lassen andichten.*⁶³

Da die fiktive Person nur in der Phantasie existiert, ist sie auch in keinen historischen Quellen nachweisbar – nachträglich geschaffene, die die Existenz bzw. Tätigkeit dieser fiktiven Person bescheinigen sollen, sind als fingiert anzusehen. Wenn man es metaphorisch betrachten will, ist die Geburt eines fiktiven Komponisten mit einem im Zirkus auftretenden Trapezkünstler vergleichbar. Doch während dieser zunächst vom Boden aus sein Handwerk lernt, anfangs mit und später ohne Netz arbeitet, treten fiktive Komponisten sofort als vollendete Artisten in Aktion. Sie erscheinen quasi wie aus heiterem Himmel, frei „schwebend“ in der Luft (etwa als Nihilartikel); nach und nach wird dann ein „Netz“ gebastelt (Anfertigung von fingierten Quellen und Querverweisen) bis der Boden erreicht und schließlich ein Gebäude errichtet wird (entsprechende Quellennachweise, Fußnoten, Anmerkungen und Kommentare). D. h. zunächst wird die Kreation ins Leben gerufen, dann erst werden adäquate Quellen hinzugefügt, die untereinander so ver„netzt“ werden, dass sie Säulen und schließlich einen vermeintlich sicheren Boden ergeben. Für reale Personen und Werke ergibt sich eine umgekehrte Vorgehensweise, die eher mit einem gründlichen Hausbau zu vergleichen wäre: Vom Boden aus (Primärquellen) werden feste Säulen und Gerüste aufgestellt, auf denen in weiterer Folge ein stabiles Haus gebaut wird (eine Biographie, eine Werkbeschreibung etc.)

⁶² So wird seit Jahren darüber gestritten, ob Gottlieb Theodor Pilz in Nördlingen oder in Dinkelsbühl zur Welt gekommen sei – Hildesheimer gibt an, es würden nichtsdestotrotz beide Städte sein Geburtshaus zeigen (Hildesheimer 221997, S. 21; Stang 1992, S. 246). Bei Otto Jägermeier bestehen gleichfalls diverse biographische Unstimmigkeiten, wie z. B. der genaue Zeitpunkt seiner Abreise nach Madagaskar.

⁶³ Hildesheimer 1988c, S. 152.

und von dort aus immer weiter in den Himmel wächst (in Form von Interpretationen oder hermeneutischer Ausdeutungen und Thesen, die auf fundiertem Quellenmaterial beruhen).⁶⁴

Es ist im Übrigen für fiktive Personen charakteristisch, dass sie sich dank ihrer offenen Konstruktion zu den unterschiedlichsten Zwecken heranziehen lassen. Eine imaginäre Gestalt kann beispielsweise zur Exemplifizierung bestimmter aktueller Thematiken, z. B. im Bereich der Biographik, der Editionspraxis, des Musikbetriebs und der wissenschaftlichen Arbeitsweise oder einfach zur Entspannung dienen. Betonen möchte ich, dass beim Erfinden fiktiver Komponisten der Aspekt des Experimentierens und des Spaßes im Vordergrund steht; von finanziellem oder prestigemäßigem Gewinn kann generell nicht die Rede sein. Hingegen lassen sich an Heteronymen, bei welchen durchaus das ludische Element ebenfalls eine große Rolle spielen mag, verstärkt andere Motive feststellen, ähnlich bei realen Personen mit fiktivem Eigenleben; bei Pseudonymen schwächt sich dieser Eindruck wieder ab. Man kann also sagen, dass fiktive Komponisten nicht nur den höchsten Fiktionsgehalt, sondern zudem den höchsten Grad an spielerischem Element aufweisen.

Ausgehend vom spielerischen Moment möchte ich an dieser Stelle eine Trennlinie ziehen zwischen fiktiven Komponisten wie ich sie in dieser Arbeit behandle und anderen fiktiven Figuren mit menschlichem Erscheinungsbild wie Robin Hood oder Sherlock Holmes. Die bei mir erwähnten Gestalten weisen in irgendeiner Form Verbindung zur Wissenschaft auf – sei es, dass sie als wissenschaftlicher Witz konzipiert wurden oder dass sie aus anderen Genres in die Wissenschaft gelangten. Dieser wissenschaftliche Bezug ist es, auf den ich hinaus möchte. Gerade in der Wissenschaft (und speziell in den Geisteswissenschaften) stehen finanzielle Interessen – zumindest wenn man vom Idealbild der Wissenschaft ausgeht, was ich hiermit tue – nicht im Vordergrund. Dazu gehört, dass nicht jene rechtlichen Einschränkungen zur Anwendung gelangen wie etwa in der Wirtschaft, die im Rahmen kommerzieller Nutzung eine freie Weiterverwertung fremden Gedankengutes untersagt. Während es in der Wissenschaft genügt die Quelle anzugeben, von der die jeweilige Information stammt, wirft die finanzielle Interessenslage in der Wirtschaft die Frage nach rechtlichem Schutz auf, der für mich erst für fiktive Komponisten ab der Kategorie B zum Tragen kommt – bei Gruppe A.a. (A.b. erscheint mir zu wenig individuell ausgeprägt, als dass hier überhaupt ein rechtlicher Schutz greifen würde) hingegen dem Charakter dieser Figuren nicht gerecht würde. Bei fikti-

⁶⁴ Die Funktion der Fußnote ist natürlich je nach ihrem Verwendungszweck zu unterscheiden. Dort, wo Quellen fingiert werden, dienen sie zur Tarnung dieser Tatsache und gleichzeitig (wenn sie im Rahmen des wissenschaftlichen Witzes zur Anwendung kommen) unterhöhlen sie auf diese Art die wissenschaftliche Zitierpraxis. Im akademischen Alltag hingegen stützen sie den Haupttext, indem sie mittels rechtschaffenen Nachweises real existierender Quellen das stabile Gerüst für darauf fußende Thesen bilden. In diesem Sinne bezeichnet Rehm 1964, S. 17 die Fußnote auch als Kellergeschoß, welches das Obergeschoß trage, der Unterbau den Oberbau. Zu Funktion und Anwendung der Fußnote sind besonders Rieß et al. 1995, Stang 1992 und Eckstein 2001 zu empfehlen.

ven Komponisten reiner Ausprägung will der Urheber ja eben nicht, dass er als Schöpfer aufscheint und somit die Konstruiertheit seiner Erfindung offenbart wird, sondern vielmehr den Anschein des Realen so lange wie möglich aufrechterhalten.

In der Rechtswissenschaft werden fiktive Gestalten vorwiegend vom kommerziellen Standpunkt aus betrachtet. Manfred Rehbinder und Christoph Willi behandeln zwar hauptsächlich den rechtlichen Schutz für Schöpfer bzw. Eigentümer fiktiver Figuren, jedoch können die allgemeinen Betrachtungen zu deren Wesensart auch für meine Ausführungen herangezogen werden. So beschreibt Willi diese in seiner Publikation „Schutz fiktiver Figuren“ folgendermaßen: *Der Bedeutung von fiktiv entsprechend, beruht die Figur auf einer Einbildung, Annahme oder Erfindung. Die verbale oder visuelle Beschreibung durch den Schöpfer ist lediglich Ausgangspunkt für eine eigene, imaginative Leistung des Publikums. Als Leitbild eröffnet die Figur die Möglichkeit zu individueller Projektion und gruppenspezifischer Identifikation.*⁶⁵ Auf diese Personifizierung von bestimmten ideellen Werten, auf die Leitbildhaftigkeit dieser Figuren geht Willi im Weiteren ein, wenn er danach fragt ob es überhaupt legitim wäre, einem einzelnen Individuum das Recht zuzusprechen, die ideelle Bedeutung eines Werkes zu kontrollieren. Er schließt sich der poststrukturalistischen Ansicht an, nach deren Auffassung der Urheber als Instanz abgelehnt und nur noch als Schöpfer jener gedanklichen Leistung anerkannt wird, welche Ausgangspunkt für die Bedeutungskreation darstellt, die jeder einzelne Leser dieser Figur, diesem Werk für sich gibt. In diesem Sinne können sich die Figuren unabhängig von ihrem ursprünglichen Kontext verselbständigen und *zum Ausdruck verschiedenster, auch sich widersprechender Aussagen verwendet werden.*⁶⁶

Nach Rehbinder sind imaginäre Personen durch vier Merkmale gekennzeichnet: [...] *ihre körperliche Erscheinung, ihren sprachlichen Ausdruck, ihre charakterlichen Eigenheiten und ihren Namen. Diese vier Faktoren bilden zusammen die für einen Dritten (Leser, Betrachter) erkennbare „Persönlichkeit“, d. h. sie bewirken die Identifizierbarkeit.*⁶⁷ Rehbinder und Willi betonen, dass fiktive Personen als solche nicht geschützt werden, weil nicht die Idee einer Figur an sich schutzfähig ist, sondern ihre genügend entwickelte konkrete Ausgestaltung. Da diese selbst demnach nicht als „Werk“ aufgefasst wird, gelten lediglich einzelne Komponenten als zu schützende Werkbestandteile, wie z. B. der Name oder die Charakterisierung, so fern die Figur durch sie auch ohne der Handlung, in die sie eingebettet ist, eigenständig existieren kann und entsprechend individuelle Züge aufweist.⁶⁸ Willi betont, dass der Schutz bei

⁶⁵ Willi 1996, S. 28.

⁶⁶ Ebd., S. 25.

⁶⁷ Rehbinder 1988, S. 166.

⁶⁸ Ebd., S. 167-171.

visuell gestalteten Figuren viel leichter zu gewährleisten sei als bei anderen, die beispielsweise rein literarisch in Erscheinung treten:

Die gestalterische Leistung des Schöpfers in Wort und Bild ist eine Annäherung an das Wesen der fiktiven Figur, ohne deren zum Teil aussergewöhnliche Popularität zu erklären. Neben den äusserlich wahrnehmbaren Identifikationsmerkmalen werden Figuren durch innere Eigenschaften, Verhaltensmerkmale, physische Fähigkeiten sowie einem sozialen Umfeld geprägt. Diese inneren Merkmale sind weit unbestimmter als die visuell wahrnehmbaren Eigenschaften und gewinnen erst im Zusammenhang mit der Handlung und aus der Interaktion mit anderen Figuren an erkennbaren Konturen.⁶⁹

Diese inneren Merkmale sind nicht nur relativ unbestimmt, sondern zusätzlich dem Wandel gesellschaftlicher Ansichten unterworfen. Etwa habe sich Mickey Mouse nach Bekanntwerden des sogenannten Kindchenschemas durch Konrad Lorenz von einem sadistischen Raufbold mit rattenähnlichem Aussehen zu einer immer mehr mit spezifischen Kennzeichen von Kleinkindern ausgestatteten Figur entwickelt, die nun freundliches und familientaugliches Verhalten an den Tag legt – dies v. a. um vermarktungstechnischen Interessen zu genügen, wozu besonders der Einsatz des jeweiligen fiktiven Wesens zu Werbezwecken gehört.

Bei imaginären Personen besteht zudem das Problem, dass die ursprünglichen Urheber nicht immer feststellbar sind. Trotzdem würden laut Willi populäre Figuren wie Don Juan oder der Zauberer Merlin fortwährend neue Geschichten auf sich ziehen und in einem Konglomerat verschiedener Ausprägungen und Interpretationen weiterleben; also im Sinne von literarischer Variation, der zufolge gewisse Stereotype und Motive stets gleich bleiben und nicht Ergebnis einer originären Schöpfung sind. Was die rechtliche Seite in solchen Fällen anbelangt plädiert Willi, den immaterialgüterrechtlichen Parametern zu folgen, wie zeitlicher Beschränkung des Schutzes im Urheberrecht oder dem vom Kennzeichenrecht nicht beeinträchtigten Privatgebrauch, da Ausschließlichkeitsrechte an populären Figuren die freie Meinungsäußerung einschränken würden.⁷⁰ Im Weiteren verfolgt Willi die Rechtsgrundlagen (Urheber-, Marken-, Persönlichkeitsrecht etc.) und untersucht diese, ob und inwiefern man fiktive Figuren schützen könne. Für „meine“ fiktiven Komponisten der Gruppen A.a. und A.b. ist dies aber ohnedies irrelevant, da ihre Urheber es – wie oben ausgeführt – gar nicht darauf abgesehen haben. Zudem fristen sie ein zu abgeschiedenes Randdasein, um überhaupt in die Verlegenheit zu kommen, kommerziell ausgebeutet zu werden; vor Missbrauch wären sie jedoch im Zweifelsfalle rechtlich nicht geschützt.

Ferner lege ich Wert auf eine Abgrenzung zu bloßen Romanfiguren. Der wesentlichste Unterschied zu solchen ist der, dass sie eine Romanfigur immer eine Romanfigur bleibt, weil deren Fiktivität eindeutig feststeht. Selbst bei weniger offensichtlichen Romanfiguren wie

⁶⁹ Willi 1996, S. 26-27.

⁷⁰ Ebd., S. 46-47. Dazu zähle ich auch die Einschränkung der freien Werknutzung in Kunst und Kultur.

z. B. Wolfgang Hildesheimers Marbot, sind ausreichend Hinweise auf seinen Status als erfundene Gestalt vorhanden, die den Leser spätestens am Ende der Lektüre nicht mehr im Unge- wissen lassen. Das bedeutet, dass in der Regel innerhalb eines Werkes – des Buches selbst – genügend Signale platziert werden, die über die Fiktivität des Inhalts Aufschluss geben; während beim wissenschaftlichen Scherz mitunter auf andere Quellen wie Nachschlagewerke etc. zurückgegriffen werden muss, bevor eindeutig entschieden werden kann, ob die Figur bzw. die Handlung imaginär ist oder real.⁷¹ D. h. ihre Fiktivität stellt im Grunde eine bekannte Tatsache dar, beim wissenschaftlichen Witz hingegen soll die Tatsache der Fiktivität für längere Zeit als Geheimnis gewahrt werden – eben so lange, bis jemand hereingelegt worden ist. Zudem macht gerade das Oszillieren zwischen Wahr und Falsch den besonderen Reiz daran aus. Aber genau wie im Roman steht natürlich die Aufdeckung des Fiktivitätsstatus im Vordergrund, denn sonst wäre es Fälschung und würde auf andere Zwecke abzielen; zu einem gelungenen Streich gehört daher primär eine beabsichtigte und herbeigeführte Entlarvung.

Der Umstand, dass einerseits Romanfiguren für reale Personen gehalten wurden und werden (etwa Sherlock Holmes) bzw. die Lust am Experimentieren andererseits kann aus Romanfiguren fiktive Personen machen. Adrian Leverkühn wäre ein gutes Beispiel, wenn er nicht auf halbem Wege in seiner Entwicklung zum fiktiven Komponisten sozusagen stecken- geblieben wäre. Er hat zwar den Sprung von der Literatur in die Wissenschaft – und hier nicht nur in die der Literatur (was ja naheliegend wäre), sondern in die fachfremde Disziplin Musikwissenschaft – bewältigt, doch erfüllt er trotzdem nicht die Voraussetzungen eines fikti- ven Komponisten: Er hat es nicht vermocht, sich von seinem Schöpfer Thomas Mann zu lösen und sich durch diesen Schritt als offene Figur zu etablieren. Auch ist er kein Heteronym, da seine Existenz auf „Doktor Faustus“ beschränkt ist und von Mann nicht weiter entwickelt wurde. Vermutlich ist der Grund dafür der, dass er in sich zu stimmig und abgeschlossen wirkt, um Freiraum für individuelle Erweiterungen zu lassen.⁷² Mir ist keine Romanfigur bekannt, die sich als fiktive Figur bzw. als fiktiver Komponist etabliert hätte, doch sind zukünftige Entwicklungen in diese Richtung prinzipiell nicht auszuschließen.

⁷¹ Vgl. Hamburger 1985, S. 195-204.

⁷² Diverse Vorhaben, ein Werkverzeichnis Leverkühns zu erstellen oder gar der Wunsch, dessen Werke „nach“- zukomponieren dürfen zwar als wissenschaftliche Experimentierfreudigkeit gewertet werden, sind aber meines Wissens nach nie weiter verfolgt worden. Und selbst wenn, müsste erwogen werden, ob es sich dabei um eigen- ständige Erweiterungen handelt oder lediglich um Ausformulierungen der detaillierten Mann’schen Vorgaben. Zu beachten gilt, dass es bei fiktiven Komponisten primär um die Gestaltung der Biographie geht und nicht um jene des Werks. D. h. selbst wenn Leverkühn reale Kompositionen zugeschrieben würden, blieben sie letztlich doch nur Produkte eines realen Urhebers und würden bis auf den Umstand der Zuschreibung nichts mit der fik- tiven Figur gemein haben.

A.a. Fiktive Person mit Eigenleben

Diese imaginären Figuren zeichnen sich durch eine lange Lebensdauer aus, die sie der Faszination verdanken, die sie ausstrahlen; weiters durch eine gut durchdachte Biographie und ein ebensolches Œuvre. Das wichtigste ist dabei die Konzeption, denn hier entscheidet sich der weitere Lebensweg der fiktiven Person. Sind nicht genügend interessante Konstellationen und originelle Einfälle vorhanden, endet das Leben bereits kurz nach der Geburt (siehe Kategorie A.b.). Bietet andererseits eine zu große Informationsfülle nicht genügend Freiräume, um Beteiligung anderer am Leben und Werk des fiktiven Komponisten zu ermöglichen, ist zuwenig Information oft der Grund, warum er entweder niemandem auffällt oder zumindest nicht zu eigenen Beiträgen anregt. Die Balance zwischen Zuviel und Zuwenig an Information ist deshalb ebenso von Bedeutung wie eine gelungene Mischung zwischen Glaubwürdigem und Unglaubwürdigem sowie wissenschaftlich und humoristisch Formuliertem. Anders gesagt: *Die Welt der unsichtbaren Kollegen ist kein Chaos an Beliebigkeit, sondern hat ihre eigenen Gesetze. Der ausufernden Fiktionalität sind Grenzen gesetzt, die man nicht überschreiten darf, wenn aus interessanter Unwahrscheinlichkeit nicht langweilige Unglaubwürdigkeit werden soll.*⁷³

Gelingt der Einstieg, bedeutet dies trotzdem nicht, dass die fiktive Person sofort ein Eigenleben entwickelt; das kann mitunter Jahrzehnte dauern. So geschehen bei dem 1902 erfundenen Otto Jägermeier, der erst in den 1970ern ein solches zu entfalten begann. Dieses Eigenleben kann sich innerhalb der ursprünglichen Disziplin (Musik- oder Literaturwissenschaft, Jurisprudenz, Archäologie usw.) oder des Genres (Film, Wissenschaft, Lexikon etc.) bewegen oder darüber hinauswachsen und in weitere Gebiete eindringen. Relevant ist, dass die fiktive Person nicht auf singuläre Erwähnung beschränkt bleibt und dass sie sich von ihrem Erfinder löst. Beispielsweise wäre eine einmalig in einem Lexikon vorkommende erfundene Person ein Fall für Kategorie A.b., entwickelt sie hingegen abseits ihres „Geburt“-Artikels Leben, kann sie zur Gruppe A.a. wechseln. Was geeignete Kriterien anbelangt, die es ermöglichen über das Ausmaß des Eigenlebens zu urteilen, möchte ich mich an jenen von Brams orientieren, die er dazu verwendet hat, um über die Aufnahme fiktiver Künstler in seine kunstgeschichtliche Enzyklopädie zu entscheiden:

1. Menge der angeführten biographischen Details;
2. Rolle, die der imaginäre Künstler in der realen oder fiktiven Kunstgeschichte spielt;
3. Bedeutung des Autors, der einen bestimmten Künstler einführt;

⁷³ Lepenies 2010, unpag.

4. Qualität des Œuvres, die Originalität oder Skurrilität der Auffassungen bzw. der Arbeitsweise eines fiktiven Künstlers. Dabei betont Brams, dass sich die fiktive Welt in nichts von der realen unterscheide, denn hier wie dort fänden sich neben bedeutenden Malern eine ganze Reihe von Mitläufern, Epigonen und Möchtegern-Künstlern.⁷⁴ In Anbetracht dieser Richtlinien trenne ich fiktive Komponisten in jene mit und jene ohne Eigenleben, wobei sich aber für beide (A.a. und A.b.) als absolut entscheidende Voraussetzungen folgende ergeben, die im Wesentlichen in Punkt zwei der Brams'schen Kriterien enthalten sind: Die Offenheit der fiktiven Figur sowie das Loslösen vom eigentlichen Erfinder, was erst die Gestaltung eines individuellen Eigenlebens ermöglicht.

Im Zusammenhang mit fiktiven Personen möchte ich auf eine paradoxe Beobachtung hinweisen: Je intensiver sich die Beschäftigung mit einer fiktiven Figur gestaltet, umso stärker scheint diese sich einem zu entziehen, was wohl damit zusammenhängt, dass eine Beschäftigung immer mit einem Beschreiben und damit Fixieren von Details und Tatsachen einhergeht – was der Natur einer fiktiven Person völlig widerspricht. Gerade die Offenheit, das nicht Abgeschlossene, niemals eindeutig Fixierbare gehört ja zu den wesentlichsten Merkmalen einer imaginären Figur. Je mehr man nun ins Detail geht, desto realeren Anstrich erhält diese (was andererseits aber auch wieder die Voraussetzung für das Gelingen einer Fiktion ist). Gleichzeitig verliert sie so einen Teil ihres Fiktivitätsstatus und damit Stück für Stück ihren leeren, auf Befüllung wartenden Freiraum, wodurch sie immer stärker eingeengt wird. Komponiert man z. B. Werke bzw. schreibt ihr welche zu, büßt sie dadurch einen Teil ihres Nimbus als fiktive Figur ein, obwohl offensichtlich ist, dass letztlich nicht die fiktive Person selbst reale Werke geschaffen hat, sondern reale Urheber, die ihr diese nur untergeschoben haben.⁷⁵ Es sind nun zwei Auffassungen denkbar: Einerseits, dass bei Realwerden dieser fiktiven Werke damit nur das besonders rege Eigenleben dieser Figur demonstriert wird oder andererseits, dass dadurch der Fiktionsgehalt verloren geht und man sie so ins reale Dasein hineinzwingt und jener Offenheit benimmt, die gerade am Charakteristischsten für sie ist.

Als der fiktive Komponist schlechthin kann der bereits mehrfach erwähnte Otto Jägermeier gelten; ebenso erfüllt Dag Henrik Esrup-Hellerup viele der hier angeführten Kriterien und kann durchaus ein gewisses Eigenleben vorweisen. So verfügt er dank des 1983 zu seinen

⁷⁴ Brams 2003, S. 8-9.

⁷⁵ Vgl. zur Eigendynamik solches Realwerdens imaginärer Dinge die Aussage Jacksons über fiktive Bücher, die aufgrund großer Nachfrage tatsächlich verfasst wurden und damit ihre fiktive (Nicht-)Existenz verloren: *For there is a curious final truth about imaginary authors and imaginary books: sometimes, they take on new forms of substance. In the 1950s, a broadcaster in New York used to go on and on about a book called I, Libertine, inflaming the curiosity of his listeners to such a point that the book was forced to appear in bookshops.* (Jackson 1999, S. 233-234). Apropos imaginäre Bücher: István Ráth-Végh gibt in seiner empfehlenswerten „Komödie des Buches“ (1964) u. a. Auskunft über Kataloge nicht-existierender Bücher, Rabelais' imaginäre Bibliothek sowie eine 1840 in Szene gesetzte Versteigerung derartiger Exemplare (S. 111-115).

Ehren gegründeten dänischen Amateurchores von Henry Palsmar, „Esrum-Hellerup Koret“, über Webpräsenz, die ihm Bekanntheit auch über seinen NG-Artikel hinaus gesichert hat.⁷⁶

A.b. Fiktive Person ohne Eigenleben

Hier gilt das Nämliche wie in Kategorie A.a., jedoch entwickelt diese Untergruppe fiktiver Komponisten aus irgendeinem Grund kein Eigenleben. Meist fristen sie als U-Boot wie Guglielmo Baldini⁷⁷ oder Giovanni Francesco Bicchini⁷⁸ oder als Held eines einzigen wissenschaftlichen Artikels wie der in der Einleitung erwähnte A. B. C. Dödelstedt ihr Dasein. Zwar beginnen alle fiktiven Komponisten so oder so ähnlich ihre Existenz, diese bleiben aber an diesem Punkt stehen und bewirken (noch) keine weitere Resonanz. Warum erlangt nun ein Otto Jägermeier gewisse Berühmtheit, ein Guglielmo Baldini hingegen nicht?

Dies ist wohl manchmal genauso unerklärlich wie jene Mechanismen, die dazu führen, dass einem eine Person sympathisch ist, eine andere indessen völlig kalt lässt. Vermutlich ist dabei die Art und Weise, wie eine imaginäre Figur der Öffentlichkeit präsentiert wird, ausschlaggebend. Entweder ist sie zu abgeschlossen, in sich stimmig, dass sie keinen Raum für freie Interpretationen und Erweiterungen lässt oder aber es wäre dieser nötige Freiraum vorhanden, jedoch fügen sich die einzelnen Faktoren nicht glücklich zusammen, sodass sich jemand veranlasst sähe, sich näher mit dieser fiktiven Persönlichkeit zu befassen. Wichtig ist v. a. das Wahren der Balance von Unwahrscheinlichem (Erfindung abstruser Dinge; Zuschreibung von Leistungen, die keinen bekannten realen Urheber haben oder aber diesem entwendet werden) und Wahrscheinlichem (realistische Schilderung des tatsächlichen historischen Umfelds sowie realistische Darstellung von Biographie und vorgeblichem Wirken der fiktiven Person). Dies verlangt eine genaue Kenntnis des jeweiligen Zeitabschnitts in der diese imaginäre Figur gelebt haben soll. Untertreibungen richten hier wohl mehr Schaden an als Übertreibungen, denn während sich über den Lustigkeitsgrad von überspitzten und unglaubwürdigen Kuriositäten streiten lässt, ist es doch eindeutig, dass sich niemand für einen blassen – egal ob fiktiven oder realen – Komponisten interessiert. Wenn sich dieser schließlich nicht einmal als Schablone bzw. Musterbeispiel für einen durchschnittlichen Komponisten einer bestimmten Epoche eignet, sondern selbst dafür zu unscheinbar ist, dann lässt sich eben nichts weiter mit

⁷⁶ *Esrum-Hellerup* (04. 11. 2011). Vgl. Higgins 2001, Hold 2000, Lydon 2009 und Westcott/Richards 2003, unpag.).

⁷⁷ Baldini hat es seit seinem ersten Auftauchen im Riemann-Lexikon (Gurlitt ¹²1959, S. 91) in mehrere Lexika (etwa MGG und NG) geschafft und wird selbst bei allgemeinen Erwähnungen von Nihilartikeln oder fiktiven Komponisten kaum außer Acht gelassen; dennoch gehen die einzelnen Beiträge im Wesentlichen nicht über die Angaben des ersten Eintrags hinaus.

⁷⁸ Pusnow ²1999, Sp. 1589-1590. Bei dem Autor Manfred C. Pusnow handelt es sich um ein Pseudonym. Da ich gebeten wurde aus Gründen des „Zeugenschutzes“ den Namen der dahinterstehenden Person zu verschweigen, überlasse ich die Aufdeckung anderen.

diesem fiktiven Zeitgenossen anfangen als ihn seinem kargen Schicksal zu überlassen – doch bevor wir dies ebenfalls tun, sei noch ein letzter Erklärungsversuch für das fehlende Eigenleben von A.b.-Komponisten gewagt: Nicht-Veröffentlichung. Neben zu langweiligen oder in sich abgeschlossenen Komponisten gibt es noch jene, wie der von Wolfgang Fuhrmann erfundene Johann Gottlieb Schmalz, der seine Lebensfähigkeit nie unter Beweis stellen konnte, da er in einer unveröffentlichten Schrift gleichsam vor sich hinvegetiert und so an Entfaltung eines möglichen Eigenlebens gehindert wird.⁷⁹ Meines Erachtens nach hätte dieser Schmalz, der schöne Anspielungen auf DTÖ, Habsburger und Größen des Fachs wie Guido Adler vereint, gute Anlagen für eine A.a.-Figur. Welches Schicksal ihm in Zukunft beschieden sein wird, bleibt abzuwarten.

Kurze Randbemerkung: Meines Wissens nach hat es niemand der Mühe wert befunden, einem fiktiven Komponisten ohne entsprechendem Eigenleben ein (reales) Werk unterzuschreiben. Da fälschliche Zuschreibung der Formel „fehlendes Eigenleben“ zu widerstreben scheint, wäre das Vorhandensein eines derartigen Werks Grund genug, einen A.b.-Komponisten in die Gruppe A.a. aufzunehmen.

B. HETERONYM

Unter Heteronym versteht man einerseits ein *Wort, das von einer anderen Wurzel od. einem anderen Stamm gebildet ist als ein Wort, mit dem es sachlich eng zusammengehört*, also etwa Schwester und Bruder sowie andererseits ein *Wort, das in einer anderen Sprache, Mundart od. einem anderen Sprachsystem dasselbe bedeutet*, wie Orange und Apfelsine.⁸⁰ Für mich ist hingegen eine weitere Bedeutung des Begriffes von Interesse, die er primär in der Literatur aufweist. Dort wird ein Heteronym als Abwandlung des Pseudonyms gesehen, als *die Verwendung eines imaginären Namens, der aber im Unterschied zum Pseudonym mit einer eigenen, nicht mit der des realen Autors übereinstimmenden Biographie ausgestattet wird*⁸¹. Im Allgemeinen wird der spanische Schriftsteller Fernando Pessoa, der diesen Terminus geprägt hat, mit Heteronymie assoziiert. Er nannte rund 72 Pseudonyme sein eigen, wovon einige wie Alberto Caeiro, Ricardo Reis oder Álvaro de Campos nicht einfach besser beschriebene Pseudonyme darstellen, sondern ein jeweils individuelles, vollständig ausgestattetes Selbst mit persönlichem Lebenslauf, Charakter, literarischem Stil, Œuvre, Interessen und Denkweisen bis hin zur eigenen Handschrift besitzen. Pessoa, deutlich differenzierend: *Das unter Pseudo-*

⁷⁹ Fuhrmann 1992, S. 39-46. Herr Fuhrmann hat mir dankenswerterweise gestattet, seinen Text abzudrucken, siehe Anhang, S. XVII-XX. Ich wünsche an dieser Stelle all jenen, die ihn lesen viel Vergnügen bei der Lektüre sowie dem Rätseln über die einzelnen Anspielungen.

⁸⁰ Duden ⁶2007, S. 810. Im Original ebenfalls kursiv.

⁸¹ Ackermann 1992, S. 16.

*nym veröffentlichte Werk stammt vom Autor in Person, nur der Name, mit dem er unterschreibt, ist ein anderer; das heteronyme stammt vom Autor außerhalb seiner Person, von einer vollständig von ihm hergestellten Individualität, wie es die Aussprüche irgendeiner Gestalt aus irgendeinem von ihm verfaßten Drama sein würden.*⁸²

Hervorzuheben ist, dass eine derart kreierte „Zweit“-Person (es können natürlich auch mehrere sein), oft mehr Freiheiten genießt, als ein unter seinem eigenen Namen oder pseudonym publizierender Künstler. Auf Musik bezogen kann er quasi „ungestraft“ im Namen des Heteronyms andere Stile und Techniken ausprobieren, unpopuläre Ansichten vertreten oder sich brisanter Themen annehmen, zu kurz gekommene Aspekte seiner Persönlichkeit ausleben etc. und muss keine Rücksicht nehmen, ob diese zeitgemäß sind oder zu seinem Image passen. Ein Heteronym eröffnet also – neben weiteren Funktionen, die es für den jeweiligen Urheber erfüllen mag – die Möglichkeit des Experimentierens und Erprobens sowie künstlerisches Schaffen auch in Genres, die sonst verpönt oder für sogenannte moderne Autoren nicht würdig genug erachtet werden. Im Unterschied zu einem Pseudonym kann der Urheber für ein Publikum, das meist nicht ohne Wissen um den Autor hinter einem Werk auskommen mag, hier mit derartigen Informationen aufwarten, wobei diese bei einer besonders spektakulären oder romantischen etc. Biographie durchaus positiv auf die Rezeption des Werks rückwirken können. Man kann die Verwendung eines Heteronyms statt eines Pseudonyms demnach vielleicht auch als Zugeständnis an die Interessen des Publikums an der Person des Autors sehen. Außerdem ist es für den Urheber ein Leichtes, sich bei negativer Kritik aus der Affäre zu ziehen, indem er die Schuld auf das – ja so gut wie – „autonom“ handelnde Heteronym schieben kann, während er bei einem Pseudonym doch immer als Person hinter dem Decknamen greifbar und damit für sein Werk sichtbarer verantwortlich bleibt. Mit Erschaffung eines Heteronyms ermöglicht ein Künstler sich folglich Freiheiten, die ihm weder ein Pseudonym noch das Publizieren unter eigenem Namen bieten können.

Dementsprechend verstehe ich unter einem Heteronym ein von einer realen Person geschaffenes Wesen, das ein mehr oder weniger von diesem unabhängiges Eigenleben entwickelt und im Zuge dessen eigene Werke produziert. D. h. es handelt sich um eine imaginäre Person, die reale Werke vorweisen kann – jedoch gerade durch diese immer mit dem realen

⁸² Aus einer bibliographischen Übersicht zu Pessoa's Werken, die unter dem Titel „Veröffentlichte Werke“ in der Zeitschrift „Presença“ im Dezember 1928 erschien, zitiert nach Pessoa 1992, S. 11. Bei ihm war die Heteronymie weitaus mehr als bloß ein literarischer Kunstgriff und laut Dix sei es unmöglich zu sagen, ob man über ihn oder über eine seiner vielen heteronymischen Persönlichkeiten spreche (Dix 2005, S. 49). In Verbindung mit diesem Phänomen nennt Kiss 2007 Grenzüberschreitungen, im Zuge derer erfundene Texte/Figuren in das reale Leben des Autors eingreifen, „Transgressionen“. Der „transgressive Autor“ könnte entweder als Lösung der postmodernen „Tod des Autors“-Forderung gesehen werden oder aber gerade als deren Erfüllung, da offensichtlich die Texte/Figuren stärker als der reale Autor seien und dieser statt seine eigenständige Position als Autor zu behaupten, vielmehr selbst zu einem Teil des von ihm geschaffenen Kunstwerks geworden sei (S. 11 et passim).

Urheber verbunden bleibt. Damit impliziere ich, dass auch bei stärkster Rücksichtnahme des Autors auf die Charaktereigenschaften und Eigenheiten des Heteronyms, die von seinen eigenen absolut verschieden sein können, das Heteronym bzw. dessen Werk doch immer eine Schöpfung von ihm selbst darstellen. Er selbst hat das Heteronym erfunden und das Werk seines Heteronyms muss daher in letzter Konsequenz als sein eigenes verstanden werden. Als wesentliche Unterschiede zu einer fiktiven Person sind folglich die Produktion realer Werke sowie die enge Verbundenheit zum realen Autor zu nennen.

Exkurs: *P. D. Q. Bach und Franz Xaver Frenzel*

Als besonders gelungene Komponisten-Heteronyme können P. D. Q. Bach und Franz Xaver Frenzel gelten. Beide weisen eine relativ stark ausgebildete Persönlichkeit auf, wobei jene des 1953 erfundenen P. D. Q. von einer wohl kaum zu überbietenden Menge an Material (1976 veröffentlichte Biographie, eigene Homepage, Tonträgerveröffentlichungen und eine rege Konzerttätigkeit in seinem Namen) begleitet wird.⁸³ Für den amerikanischen Komponisten und P. D. Q.-Erfinder Peter Schickele, der einen Großteil seines Lebens diesem fiktiven Bach-Sohn gewidmet hat, scheint dabei der Aspekt der Musikvermittlung eine bedeutende Rolle zu spielen. Dies dürfte auch mit ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass er sich ein zweites Heteronym zugelegt hat: „Professor Peter Schickele“, *the stuffy music historian from the fictional University of Southern North Dakota at Hoople*⁸⁴. Auch in seiner P. D. Q.-Musik bedient er sich wohl nicht ohne Grund konventioneller Kompositionstechniken und mischt diese mit allen möglichen Stilen und Genres quer durch die Musikgeschichte. Dieses Vorgehen ermöglicht es ihm, in seinen Vorträgen als Prof. Peter Schickele, seinem Publikum Wissen zu all diesen verwendeten Formen auf humoristische Art und Weise beizubringen. Als eines seiner populärsten Beispiele möchte ich nur die minutiöse Darstellung musikalischer Details der 5. Sinfonie Beethovens in Gestalt einer lautstark kommentierten Fußballspiel-Liveübertragung erwähnen.⁸⁵

⁸³ Vgl. Schickele 1998 [1976] und **Schickele** (03. 11. 2011). Zur Musik bzw. speziell zum Humor in P. D. Q.s Musik siehe Ravas 2004 und 2005.

⁸⁴ Ravas 2004, S. 1.

⁸⁵ Ebd., S. 11-12. Dieses Ansinnen der Musikvermittlung führte er u. a. in seinem wöchentlichen Radioprogramm „Schickele Mix“ (1992-1999) unter dem Slogan „All musics are created equal“ fort (S. 1, 13-14, Root 2001, S. 494 und *Schickele Mix* (15. 12. 2011)). Auf ähnliche Weise hatte Leonard Bernstein in seinen „Young People’s Concerts“ versucht, sogenannter E-Musik den Nimbus des Unnahbaren und Elitären zu nehmen (wobei er weniger mit Humor als mit gut erklärten Musikausschnitten arbeitete). Für die Musikwissenschaft in Wien kann dieses Verdienst Prof. Angerer in Anspruch nehmen: durch Anekdoten, pointiert herausgestellte Fakten, originelle Querverbindungen zu anderen Disziplinen und manchmal überspitzt formulierte Vorträge sowie eine wohldurchdachte Auswahl charakteristischer Tonbeispiele – meist äußerst eindrucksvoll am Klavier mal schnell „angedröhnt“ – und beeindruckend lange Literaturlisten mit oft kuriosen Buchtiteln konnte er spielend leicht bei seinen Studenten Interesse wecken. Sein enormes Wissen und seine stets wache Neugier (nicht zuletzt in seiner „Steckenpferd“-Seminarreihe zum Ausdruck kommend) taten ein Übriges und zahlreiche Studierende haben

Dabei persifliert er nicht nur die fast ausschließliche Konzentration der Musikwelt auf die anerkannten „Genies“, sondern nimmt auch allgemein Musikwissenschaft und Aufführungspraxis aufs Korn. Dabei bleibt aber unverkennbar, dass der Schickele'sche Witz keinesfalls bössartig sein will und diesem aller Überzeichnung und Verzerrung zum Trotz große Wertschätzung an den von ihm verwendeten Inhalten zu Grunde liegt. *Most satirists make fun of what they like, not what they don't like. It's no secret that [Wolfgang Amadeus] Mozart and [Johann Sebastian] Bach are two of my favorite composers.*⁸⁶ Schickele macht sich also einerseits über den starren „Meisterwerke“-Kanon lustig, muss diesen aber selbst nutzen, um sicher sein zu können, dass sein Publikum die parodistischen Anspielungen und Witze versteht.⁸⁷ Dadurch, dass er die ansonsten ehrwürdig und weihetvoll zelebrierte klassische Musik humoristisch verarbeitet und keinen falschen Respekt davor zeigt, kann er demonstrieren, dass diese weder langweilig noch einer sozial elitären Schicht vorbehalten sein muss.

An P. D. Q.s imaginärem Dasein ließ Schickele von Anfang an keine Zweifel aufkommen und setzte unzählige Fiktivitätssignale (allein die in umgekehrter Richtung verlaufenden Lebensdaten, 1807 bis 1742, sind Hinweis genug). Bei der Figur des „Prof. Peter Schickele“ liegt der Fall hingegen etwas anders. Die Namensgleichheit mit sich selbst macht es für Viele schwer, zwischen Kunstfigur und realer Person zu unterscheiden. Dadurch ergibt sich auch die Schattenseite an den von Schickele erschaffenen Heteronymen, denn gerade die große Popularität seines P. D. Q. macht es für ihn schwierig, seinen eigenen „seriösen“ Kompositionsstil erfolgreich zu behaupten. Immer wird er an dessen Werken gemessen und die damit verbundene Erwartungshaltung zwangsläufig durch Verzicht auf aufsehenerregende P. D. Q.-Effekte und Elemente enttäuscht.⁸⁸ Dass seine Kunstfertigkeit, sein Können aber zumindest von versierten Musikkennern geschätzt wird, zeigt eine Besprechung aus jüngerer Zeit:

*Soloists and ensembles worldwide have commissioned and performed Schickele's works, and overall, his output demonstrates a total command of musical styles past and present as well as his propensity for quotation and parody. Schickele's serious works display the superb musical craftsmanship that enabled him to create P. D. Q. Bach (1807-1742?) and make this questionable eighteenth-century composer's works so funny and enjoyable, especially to educated musicians.*⁸⁹

nicht zuletzt durch ihn ihren Weg zur E-Musik gefunden. Als wesentliches Element empfand ich dabei, dass es Angerer immer gelang, auf das Niveau, den Wissensstand des jeweiligen Gegenübers einzugehen und es so vermochte, Hemmschwellen gegenüber klassischer Musik abzubauen. Er verstand das Studium nur als Anregung zum Selbststudium und wollte dabei eben nur Anreger (Angerer!) bzw. Anleiter sein – v. a. deshalb, weil gerade der erste Schritt von größter Bedeutung ist, denn ohne ihn gibt es keinen zweiten.

⁸⁶ Schickele in einem Interview mit Janice Leroux (Leroux 1983, S. 51).

⁸⁷ Stille 1990 betont, dass die P. D. Q.-Kompositionen ausschließlich dem Bereich des Komischen (Groteske, Parodie) zuzuordnen sind (S. 115). Vgl. zu musikalischen Parodien und deren Wirkweise Daschner 1986, speziell S. 98-121, Lissa 1969, S. 127-128 und Seifert²2000, S. 157-169.

⁸⁸ Vgl. Seay 1974, S. 153 und Ravas 2004, S. 9-10 und 16.

⁸⁹ Gottlieb 2001, S. 1006-1007.

Der fulminante Erfolg, den P. D. Q. bereits bei seinen ersten Auftritten in der Öffentlichkeit hatte, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht zuletzt damit zu erklären, dass in den 1960er und 70er Jahren die „Meisterwerke“ der klassischen Musik eingespielt waren und ein von solchen Aufnahmen „gesättigtes“ Publikum bereit war für Komponisten, die nicht so wie die renommierten „Größen“ vom Rang Haydns, Mozarts, Beethovens etc. im Rampenlicht standen. Musiker suchten sich abseits der in unzähligen Interpretationen vorliegenden Werke Nischen (Alte Musik, Musik unbekannter Komponisten etc.), mit denen sie am Tonträger-Markt reüssieren konnten. Zu diesem Zeitpunkt erschien P. D. Q. Bach, dessen Art, bekannte Klassiker zu persiflieren und sich dabei konventioneller Stilmittel zu bedienen vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen wurde. Er ist seitdem nicht mehr wegzudenken aus der Musikwelt – für jene, die durch P. D. Q. in die E-Musik „eingeweiht“ werden und für Musikwissenschaftler, die noch viel an dieser facettenreichen Gestalt und deren Œuvre entdecken können.

Im Gegensatz zu Peter Schickele, der seine beiden Heteronyme bewusst in den Vordergrund rückte und selbst Spaß an diesen zu haben scheint, wirkt das Heteronym Franz Xaver Frenzel des Österreichers Friedemann Katt eher wie ein ökonomisches Mittel zur besseren Vermarktung eigener Werke. Diese These drängt sich v. a. angesichts der „Beweislage“ auf: Während Schickele über Jahrzehnte hinweg zwischen eigenen Werken und jenen im Stile P. D. Q.s trennte und als Prof. auf Konzerttourneen im Dienste seines Heteronyms unterwegs war, gibt es bei Katt diese Unterscheidung eigener und typischer Frenzel-Werke nicht. Er benutzt Frenzel als eine Art Alibi für seine Stücke, bei denen er sich dank diesem die Freiheit gestatten darf, so zu komponieren wie er will – also ohne Rücksicht auf Genregrenzen oder Erwartungen, wie heutzutage ein zeitgenössischer Komponist Musik zu schreiben habe. Gestützt wird diese Annahme dadurch, dass Katt auf seiner Homepage lediglich rudimentäre Informationen zu Frenzel preisgibt. Diese weisen übrigens auffallende Ähnlichkeit mit jenen zu P. D. Q. auf: Die Bilder von Frenzel, der Text „Aus dem Weindeputat“ sowie die Andeutungen von „Visionen in die Zukunft“, die die Verwendung moderner Musikstile des vorgeblichen Barockkomponisten legitimieren sollen. Dazu passt, dass Frenzel eigentlich mehr aus Zufall denn aus bewusster Überlegung entstand, wie Katt in einem Interview schilderte: *Ich war Organist im Stift Heiligenkreuz, hatte für einen Freund so Trompeten- und Orgelstücke im barocken Stil geschrieben und die Patres und die Zuhörer waren also total angetan und die Frage immer „Von wem sind diese schönen Stücke?“ und ich hab’ gemerkt, wenn ich sag’, „Die sind von mir“, dann waren sie schon nicht mehr ganz so schön und außerdem hab’*

*ich gemerkt, dass ein toter Komponist allemal mehr wert ist, als ein lebendiger.*⁹⁰ Damals noch Kompositionsstudent bei Alfred Uhl erkannte er rasch, welche Möglichkeiten sich ihm durch diese Erfindung boten – nicht zuletzt ein Leben als freischaffender Künstler: *Durch die kuriose Entstehung der barocken Kunstfigur Franz Xaver Frenzel im Stift Heiligenkreuz war es Katt möglich, sich frühzeitig von akademischen Zwängen zu befreien und seine Musik unabhängig von stilistischen Auflagen zu schreiben.*⁹¹ Gerne als „Österreichs einzig lebender Barockkomponist“ bezeichnet, ist er mit seinem Heteronym sehr gut im Geschäft, trotzdem stellt er unmissverständlich klar: *Einige meiner Kompositionen werden Frenzel zugeschrieben, hingegen stammen alle Frenzel-Kompositionen von mir.*⁹²

Dass Katts Publikum sich jedoch nur mittels einer solchen Maskerade „offen“ zu populären Kompositionen dieser Machart (eine Mischung unterschiedlicher Stile von Barock bis Swing bei Verbleiben in der Tonalität) zu bekennen wagt, empfinde ich als bestürzende Tatsache. D. h. so lustig die Erfindung eines Frenzels ist, so bedenklich ist es doch, dass man sowohl als zeitgenössischer Musiker wie als zeitgenössischer Rezipient sich gezwungen fühlt, eine derartige Komödie aufzuführen, um eine scheinbar ungezwungene Freiheit zu erlangen, das zu komponieren bzw. zu hören, was man eigentlich komponieren und hören möchte.⁹³ Katts Vorgehensweise wird zwar teilweise immer noch misstrauisch beäugt, findet aber verstärkt Zuspruch; besonders in seinem oberösterreichischen Umfeld:

*„Darf man heute Barockmusik schreiben?“, fragen sich manche. Ist das eine Flucht vor den Anforderungen unserer Zeit? Ein Rückzug? Oder ein Spiel mit der künstlerischen Freiheit? – Mit Antworten sind Musiker/innen und Musik-Kritiker vorsichtig. Positiv wird in zahlreichen Beiträgen erwähnt, dass Friedemann Katt zu einer glaubwürdigen eigenen Musiksprache gefunden habe und das Handwerk des Komponierens beherrsche.*⁹⁴

Und ebenfalls anerkennend: *Altes und Neues verbindet sich bei F. X. Frenzel stets zu einer harmonischen Symbiose, die jegliche, zuweilen im einen oder anderen schwelende Angst vor zeitgenössischer Musik im Keim erstickt: Es ist klare, konkrete Musik, der eingängige Rhythmen und Melodien den Weg in Ohr und Herz ebnet.*⁹⁵

Insgesamt gesehen ist Frenzel allerdings weniger ein Heteronym als ein Pseudonym (Katt hat seinem Frenzel nie einen eigenen Kompositionsstil zugestanden) und gleichzeitig eine An-

⁹⁰ Interview Franz Xaver Frenzel 2009. Das Zitat ist einer von mir angefertigten Transkription entnommen. Vgl. dazu frühe Erfahrungen Schickeles vor seiner Zeit als „Entdecker“ P. D. Q.s. So hätte ihm eine Musikerin auf seinen Versuch, ihr bzgl. der Ausführung eines seiner Werke Ratschläge zu erteilen, geantwortet: *„We usually prefer it when the composer is dead.“* (Schickele 1967, S. 73).

⁹¹ **Frenzel** (04. 11. 2011).

⁹² Ebd.

⁹³ Katt und Schickele haben im Übrigen gemeinsam, dass sie an die Universalität der Musik glauben und jedes Genre gleich ernst nehmen; ein Werten bestimmter Genres und Stile findet bei ihnen nicht statt.

⁹⁴ Leitner 2009, unpag.

⁹⁵ Schütze 2010, unpag.

klage an den Kulturbetrieb in der heutigen Ausprägung. Dass Frenzel es trotz seiner Fiktivität versteht, das Konzertleben auch im 21. Jahrhundert zu beeinflussen zeigt nicht zuletzt die Gründung eines Streichquartetts im Jahr 2010, das zu seinen Ehren „F. X. Frenzel – Quartett“ getauft wurde.

C. REALE PERSON MIT FIKTIVEM EIGENLEBEN

In dieser Kategorie befassen wir uns mit realen Personen, die durch legendenhafte Hinzudichtungen zu mythischen Erscheinungen avancieren. Gerade das Fehlen historisch belegbarer Quellen ist ausschlaggebend dafür, dass reale Personen sehr stark fiktiven Figuren ohne Eigenleben ähneln können – sozusagen Produkte einer fließenden Grenze zwischen Fiktion und Wahrheit.

In dieser Grauzone der Musikwissenschaft bewegen sich v. a. Figuren aus der Frühzeit der Musikgeschichte wie Pythagoras, Gregor der Große, Perotin oder Leonin. Im Prinzip geht man bei diesen Personen von wenigen realen Elementen aus, da sich alles andere überwiegend auf reinen Hypothesen und Vermutungen aufzubauen scheint, die sich wohl niemals mehr bestätigen oder endgültig widerlegen lassen. Komponisten wie Caron, von denen Werke existieren, entziehen sich trotzdem ebenfalls jeglicher biographischer Deutung bzw. Festbeschreibung, weil sich die einzigen Informationen häufig in Erwähnungen des Namens, meist in Verbindung mit den tradierten Werken oder lediglich den Werktiteln erschöpfen. Diese „Spukgespenster“ der Musikgeschichte lassen durch die spärliche Quellenlage großen Freiraum für Spekulationen und können somit als reales Pendant zu fiktiven Komponisten angesehen werden. Sie sind sozusagen die offenen Figuren der realen Musikgeschichte, genau wie fiktive Komponisten die offenen Figuren der imaginären Musikgeschichte sind. Gemeinsam ist beiden, dass sie ohne Gefahr für Ansehen und Ruf des jeweiligen Musikwissenschaftlers fast endlos beliebig gedeutet und interpretiert werden können: Die einen, weil sie erfunden sind und daher passende Quellen zu ebenfalls erfundenen Thesen über sie fingiert werden können, die anderen, weil es keine oder nur wenige reale Anhaltspunkte gibt und ohne gesicherte Daten im Grunde jeder das über sie behaupten kann, was er will. Vermutlich ist es gerade der Umstand, dass die wahre Identität dieser schemenhaften Personen wohl niemals restlos geklärt werden kann, die eine unwiderstehliche Faszination auf Wissenschaftler ausübt und diese unbelegbaren Figuren zu beliebten Forschungsobjekten macht.⁹⁶ Dass wir aber nicht

⁹⁶ Andere beliebte Spekulationen (auch von Wissenschaftlern) betreffen Alternativen zu unserer realen Historie – Ereignisse wie Personen betreffend – nach dem Motto: „Was wäre geschehen, wenn...“ (Demandt ²1986, Jacoby 2005, Rodiek 1997). In der Musikwissenschaft machte z. B. Angerer 2010, S. 14-15 das Gedankenexperiment, was gewesen wäre, wenn Mozart so alt geworden wäre wie Haydn.

einfach die auf uns gekommenen Werke genießen können ohne uns über deren Autor den Kopf zu zerbrechen, berührt die in der Einleitung erwähnte Problematik der Autorschaft und deren Relevanz für die Rezeption von Kompositionen. Warum wir – die wir eigentlich vom Werk ausgehen sollten – nach einem Autor suchen, über den wir kaum mehr für Musikanalysen relevante biographische Daten herausfinden können, ist eines jener Rätsel, das im Hinblick auf die Autorschaft seit einiger Zeit verstärkt zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Betrachtungen geworden ist.⁹⁷ Warum wir bezüglich des Schöpfers eines Werkes Ungewissheit nicht ertragen können, kümmert uns an dieser Stelle aber nicht weiter. Wir richten unser Augenmerk wieder auf unser eigentliches Thema und unterscheiden vier Untergruppen, die nach der Intensität ihres jeweiligen Fiktivitätsgrades gereiht werden, beginnend mit dem höchsten.

C.a. Legendenhafte Person mit realen Elementen

Darunter verstehe ich eine Person, die in der Form, wie sie uns heute bekannt erscheint, niemals existiert hat, weil sie sich z. B. aus mehreren (meist gleich- oder ähnlichnamigen) zusammensetzt bzw. im Laufe der Zeit Gerüchte und erfundene Details in deren Biographie eingeflossen sind. Ebenso ist möglich, dass diese Person zu etwas hochstilisiert wird, was sie niemals war. In der Regel sind weder deren Ursprung noch die Art und Weise der Vermischung von realen und diversen später hinzugekommenen Elementen eruierbar. Die gleiche Unsicherheit die Biographie betreffend gilt für das Werk solcher Personen. Es ist anzunehmen, dass maximal ein Bruchteil der zugeschriebenen Werke tatsächlich von jener historischen Person stammt, die den Ausgangspunkt für die später immer legendenhafter gewordene Figur bildete. Die meisten (oftmals erst nach dem Tod der historischen Person aufgetauchten) Werke hingegen besitzen andere, häufig uns unbekannte Urheber.

An Neidhard/Neidhart von Reuenthal lässt sich das eben Ausgeführte gut illustrieren. Bei ihm resultieren die Unsicherheiten bezüglich der hinter dem Namen stehenden historischen Person vorwiegend daraus, dass in den mit ihm in Verbindung stehenden Liedern zwei Figuren, ein „Ritter von Reuenthal“ und ein Sänger namens „Nithart“, erwähnt werden, während in Autorenuweisungen der Handschriften mit einer Ausnahme stets von „Neidhard“ die Rede ist – was die Frage aufwirft, ob die Figuren des Reuentalers und des Nithart identisch oder teilidentisch mit dem Autor sind oder bloß Masken bzw. Rollen von diesem darstellen. Erschwerend kommt hinzu, dass diese beiden in den Liedern auftauchenden Namen zwischen Realität und Allegorie oszillieren, denn einerseits werden damit Eigennamen für Person und

⁹⁷ Vgl. Calella 2003 und Lindmayr-Brandl 2003, S. 6-14.

Örtlichkeit belegt, andererseits steht Nithart für die mittelalterliche Bezeichnung des Teufels und Riuwental für das „Jammertal der Erde“. Als wäre das noch nicht genug, wurde Neidhart im späten Mittelalter auch als Gattungsbezeichnung eingesetzt und Ulrich Müller stellt die berechnete Frage: *Sammeln die Handschriften also ein Autor-Œuvre, oder sammeln sie einen Gattungstyp, der nach einem Autor benannt ist?*⁹⁸ Müller, der sich jahrelang mit diesen Texten auseinandersetzte, muss zugeben, dass, während das Neidhart-Werk immer mehr an Gestalt gewinne, gleichzeitig der Autor Neidhart für ihn immer schemenhafter werde, und er zu dem Schluss kommt: *Der Autor Neidhart ist für uns ein Ergebnis der Überlieferung und der daraus abgeleiteten Editionen.*⁹⁹

Eine andere Figur, die ich in diesem Kontext erwähnen möchte, ist Perotin. Bei ihm ist zwar ebenfalls eine Vermischung biographischer Details mehrerer Personen denkbar, aber ich nenne ihn aus einem anderen Grund. Er erscheint mir als gelungenes Beispiel einer Person, die zu bestimmten Zwecken herangezogen und ohne Rücksicht auf den Wahrheitsgehalt durch Hochstilisierung eine Bedeutung gewinnt, die sie zu Lebzeiten wohl niemals hatte. Dieser Prozess der nachträglichen Konstruktion von Vergangenheit kann bei Perotin sehr schön verfolgt werden. Während sich Musikwissenschaftler wie Rudolf Flotzinger bis in die jüngste Vergangenheit hinein bemühen, eine historische Person hinter dem Namen Perotin dingfest zu machen¹⁰⁰, vertritt Jürg Stenzl die etwas überspitzt formulierte, aber nichtsdestotrotz durchaus plausibel klingende These, dass man da lange suchen könne, weil es einen Perotin, wie wir ihn heute zu kennen vermeinen, seiner Meinung nach nie gegeben habe. Er wolle in seinem Aufsatz darstellen, *wie die Musikforschung und an sie anschließend die Musikpraxis einen verschollenen, einen wirklich mausetoten Komponisten, der wahrscheinlich im letzten Viertel des 12. und im ersten des 13. Jahrhunderts gelebt hat – sicher ist das keineswegs –, in knapp 150 Jahren exhumierten, auferstehen ließen und ihm eine dominierende Stellung in der musikhistorischen Ruhmeshalle gemäß ihren eigenen, jeweils gegenwärtigen Bedürfnissen zukommen ließ.*¹⁰¹

Stenzl verfolgt die musikwissenschaftliche „Karriere“ Perotins, die nach einem langsamen Beginn (Entdeckung seines Namens 1776, Neuedition des Anonymus 4-Traktats durch Coussemaker 1864) quasi Schlag auf Schlag ging: Coussemaker ordnete Perotin etwas willkürlich Werke zu, 1882 sah ihn Riemann in seinem Musiklexikon bereits als einen der bedeutendsten Komponisten des 12. Jahrhunderts und bald darauf trat er als fest etablierte Größe der frühen

⁹⁸ Müller 1995, S. 37. Dazu, dass gerade bei Neidhart Name und Texttyp oft untrennbar ineinander übergehen siehe auch Bein 1998, S. 233.

⁹⁹ Ebd., S. 43.

¹⁰⁰ Vgl. Flotzinger 2000 und 2007.

¹⁰¹ Stenzl 2000, S. 19-20.

Musikgeschichte in Erscheinung. Für uns gilt er heute als direkter Vorläufer der abendländischen mehrstimmigen Kunstmusik und beschäftigt seit Ende der 1920er Musikwissenschaftler wie Bessler, Handschin und Flotzinger, die nicht nur Vermutungen über dessen wahre Identität anstellten, sondern ihm einmal diese, einmal jene Stücke zuschrieben, wovon einige sogar kommerzielle Verbreitung fanden.¹⁰² Nicht zuletzt übt Perotin auf zeitgenössische Komponisten gewissen Einfluss aus, was Stenzl zu dem Fazit führt: *Ob er denn wirklich gelebt hat, zwischen 1170 und 1238, spielt jedoch längst keine Rolle mehr. Musikforscher, Interpreten und Komponisten haben ihn als zentrale Gestalt der Musikgeschichte, als großen Komponisten und als großes Vorbild geschaffen, um ihn auferstehen zu lassen. Perotinus Magnus lebt.*¹⁰³ Dieses Vereinnahmen von Personen, deren wahre Existenz sich uns wohl niemals mehr erschließen wird und das Einsetzen dieser Figuren für bestimmte, nicht immer nachvollziehbare Zwecke ist für diese Art von nicht mehr greifbaren Personen ein gängig zu beobachtendes Phänomen. Bezogen auf Perotin nannte Max Haas dieses Vorgehen eine „typische mittelalterliche Denkfigur“, wonach ein auf Generationen verteilter Fortschritt an einzelnen Individuen festgemacht wird.¹⁰⁴

C.b. Reale Person, der legendenhafte oder reale Tätigkeiten bzw. Werke anderer zugeschrieben werden

Diese Gruppe umfasst Personen, deren reale Existenz weitgehend außer Zweifel steht. Ihnen wurden Leistungen zugeschrieben, die entweder in der Form überhaupt nicht stattgefunden haben können, also Legenden vorstellen, oder – falls Leistungen in irgendeiner Form real vorhanden sind – für die sie nicht oder zumindest nicht in dem ihnen nachträglich zugeschriebenen Ausmaß verantwortlich zeichnen. V. a. bei Gründungsmythen ist der fiktive Anteil recht hoch, denn es lassen sich weder die Umstände der Entstehung bzw. der Zuschreibung noch die realen Schöpfer dieser Taten (seltener konkreter Werke) feststellen. So ist die Geschichte von Pythagoras, der an einer Schmiede vorbeikommend unterschiedliche Harmonien zu hören vermeint und beim Nachmessen aus der Schwere der Hämmer die Intervalllehre entwickelt, als Legende entlarvt worden. Dabei beweist sie eine ähnlich große Lebenskraft wie jene von der Urheberschaft Papst Gregors des Großen am Gregorianischen Choral, die ihm nur deshalb zugesprochen worden war, um durch dessen geistliche Autorität Gestalt, Reper-

¹⁰² Stenzl 2000, S. 43 gibt an, dass allein zwischen 1956 und 1995 42 Einspielungen jener sieben Werke gemacht wurden, die Anonymus 4 Perotin zugeschrieben hatte.

¹⁰³ Ebd., S. 50.

¹⁰⁴ Haas ²1997, Sp. 871. Diese Haas'sche Formulierung wird immer wieder gern zitiert, u. a. von Lindmayr-Brandl 2003, S. 7 und Stenzl 2000, S. 22. Calella 2003 wandelt ebenfalls auf dessen Spuren, nennt dieses Phänomen aber eine *für das Mittelalter charakteristische, historisch-mythologische Form der Autorschaft* (S. 145).

toire und Melodien der römischen Liturgie als von Gott (ein)gegeben darstellen zu können.¹⁰⁵ Wer die Melodien in Wirklichkeit komponiert hat, ist unbekannt. Informationen wie diese werden uns aber vermutlich für immer vorenthalten bleiben, da derartiges entweder nie dokumentiert wurde oder aber diesbezügliche Hinweise im Laufe der Zeit verlorengegangen oder vernichtet worden sind.

Keinen fiktiven Anteil können hingegen Unterschreibungen realer Werke, deren wahre Urheber bekannt sind, beanspruchen. Diese Vorgänge gehören eher in den Grenzbereich zwischen Fälschung und harmlosem Scherz oder sind eindeutig einer der beiden Kategorien zuordenbar. Wenn wir weiter in der Musikgeschichte voranschreiten, begegnet uns Fritz Kreisler, mit dem wir uns näher beschäftigen, weil wir hier nicht von der Seite der „Betroffenen“, also der „Opfer“ ausgehen – in diesem Fall längst verstorbene Komponisten, denen fremde Werke untergeschoben wurden –, sondern von der Seite des „Täters“. Dabei interessiert uns v. a. wie das Publikum beim Bekanntwerden solcher Betrugsfälle reagiert und wie sich ursprüngliche Motive und Absichten in den Augen anderer ausnehmen bzw. Veränderung erfahren können.

Exkurs: Fritz Kreisler und Winfried Michel

Fritz Kreisler, ein Violinvirtuose von Weltrang, gab über Jahrzehnte hinweg eigene Stücke unter dem Titel „Klassische Manuskripte“ als Arrangements verschollener Werke von Komponisten des 18. Jahrhunderts aus. Ist er aber deshalb ein Betrüger?¹⁰⁶

Kreisler behauptete stets, er habe niemals betrügerische Absichten gehabt und laut seinen Aussagen gestaltete sich die Angelegenheit folgendermaßen: Da zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Literatur für Solo-Violine recht dürftig ausgestattet war, hatte er sich zu eigenem Gebrauch kleine Stücke geschrieben und diese einerseits aus Bescheidenheit und andererseits aus vermarktungstechnischen Gründen (als noch wenig bekannter Violinist ein Programm fast ausschließlich mit Eigenkompositionen zu bestreiten hätte leicht als Arroganz interpretiert werden können) als Werke anderer ausgegeben und sich selbst nur als Arrangeur genannt. Dass diese vorgeblichen Arrangements 1910 gedruckt und somit kommerziell verbreitet wurden, sei nicht geplant gewesen, sondern rein zufällig zustande gekommen, als er nach einer längeren Krankheit in finanziellen Schwierigkeiten war und der Schott-Verlag ihm 50 Dollar

¹⁰⁵ Vgl. dazu Calella 2003, S. 144: [Die] Existenz von Gregor dem Grossen wird zwar heute nicht in Frage gestellt, die Zuschreibung eines ganzen liturgischen Repertoires an ihn wird aber nicht als Autorschaft im modernen Sinn, sondern als Form der allgemeinen Autorisierung sowie Kanonisierung von Melodien interpretiert.

¹⁰⁶ Ich verwende im Folgenden die betreffenden Kapitel der Kreisler-Biographien von Lochner 1957, S. 238-244 und Bianco Colli 1999, S. 133-182. Lochner ist eindeutig durch seine persönliche Freundschaft mit Kreisler bzw. die direkte Einflussnahme von dessen Frau geprägt. Bianco Colli verehrt Kreisler nicht weniger als Lochner, sie versucht jedoch objektiver an ihn heranzugehen und wenn möglich, Wahrheit von Anekdote/Legende zu trennen.

pro Einzelstück angeboten habe. Als diese daraufhin eine ungeahnte Popularität erreichten, wollte er – erneut aus Bescheidenheit – nicht selbst seine wahre Autorschaft aufdecken, sondern hoffte, dass andere dies tun würden; weshalb er auch von Zeit zu Zeit kleine Hinweise gegeben hätte.¹⁰⁷ Als er jedoch Jahre später mit dieser Taktik immer noch nicht Erfolg hatte, gab Kreisler 1934 seinem amerikanischen Verleger die Anweisung, ihn im nächsten Katalog nicht mehr als Arrangeur, sondern als Komponist seiner „Klassischen Manuskripte“ anzuführen. Dieser unauffälligen Enthüllung kam allerdings der Musikkritiker der „New York Times“, Olin Downes, zuvor. Downes hatte für einen Vortrag nach den Originalnoten zu dem vermeintlichen Kreisler’schen Pugnani-Arrangement gesucht und hatte – nachdem er nicht fündig geworden war – den Carl-Fischer-Verlag um Rat gefragt. Sowohl dieser als auch Kreisler hatten ihn in der Folge über den wahren Sachverhalt aufgeklärt und so erschien Anfang 1935 die Schlagzeile „Kreisler Reveals ‚Classics‘ As Own; Fooled Music Critics for 30 Years“, die geradezu wie eine Bombe einschlug. Niemand hätte es dem populären Kreisler, dessen Ruhm in den 1930ern fast an Verehrung grenzte, dessen Ruf als unantastbar galt und der durch sein karikatives Wirken zusätzlich Sympathien genoss, zugetraut, zu einer Fälschung fähig zu sein. Während die einen glaubten, Kreisler habe Musikkritiker bewusst hinter Licht geführt und es als Scherz aufnahmen, empfanden andere Ärger oder Verlegenheit, weil sie ebenfalls darauf hereingefallen waren, oder meinten gar eine moralisch verwerfliche Tat darin zu sehen, indem sie annahmen, Kreisler habe das Vertrauen seines Publikums absichtlich missbraucht und enttäuscht. Aber allgemein galt: *That Kreisler’s hand produced the Praeludium and Allegro and other such works surprised no one. That he was capable of lying about it so thoroughly and for so long caused tectonic shocks.*¹⁰⁸ Doch wie schaffte Kreisler es nun, die Musikwelt über so viele Jahre hinweg zu täuschen?

Biancolli nennt als besten Deckmantel für Kreislers Camouflage die Übereinstimmungen zwischen dessen „gefälschten“ Arrangements, also seinen Originalkompositionen, mit seinen Bearbeitungen tatsächlicher Originalmusik. Beide weisen die gleichen für ihn typischen Ingredienzien (endlos erscheinende Melodien, bestimmte Behandlung von Rhythmus und Harmonie etc.) auf; was Kreislers Behauptung, jeder hätte seinen Stil bei den „Fälschungen“ erkennen müssen, etwas relativiert. Aber nicht nur diese musikalischen Eigenheiten Kreislers halfen, die Täuschung aufrechtzuerhalten, sondern auch dessen intes und bieder wirkendes

¹⁰⁷ U. a. bekannte er sich einem Kritiker gegenüber 1910 zu „Liebesleid“ und „Liebesfreud“, was jedoch ohne größeres Aufsehen vonstatten ging. *No scandal resulted, no huge flap over the ethics of counterfeit manuscripts, no lingering doubts about the violinist’s integrity – and, much to his surprise, no attempt on anyone’s part to double-check the authorship of the remaining Kreisler „arrangements.“* Not a single scholar thought to ask. (Biancolli 1999, S. 177).

¹⁰⁸ Ebd., S. 177.

Äußere. Zudem waren in seinem Leben viele unglaubliche, aber wahre Begebenheiten passiert, wodurch man die von ihm erfundenen umso leichter ebenso für beglaubigt hielt. Journalisten schienen dafür besonders anfällig gewesen zu sein:

*Whereas Kreisler's closest friends and colleagues were familiar with his knack for storytelling and were practiced at finding the fiction in his stories, acquaintances in the newspaper business knew him only as a sort of demigod, a morally unassailable figure whose erudition and philanthropy were nearly as celebrated as his art. [...] Occasionally Kreisler, perhaps in a fit of belated remorse, tried to correct the misinformation that he had so freely disseminated, but after decades of public exposure, his falsehoods had accumulated the hard shell of fact.*¹⁰⁹

In diesem Zitat wird bereits angedeutet, worauf ich hinaus will, nämlich die unterschiedliche Bewertung des Wortes „lügen“. Was die einen mit böswilligem Betrug assoziieren, ist für andere – zumindest im Kontext Kreislers – positiv konnotiert und wird (wie im obigen Zitat ersichtlich) als charmantes Verdrehen von Tatsachen und phantasievolles Erfinden angesehen. Letzterem entspricht auch der Umstand, dass Kreisler behauptete, wenn er wirklich jemanden täuschen hätte wollen, hätte er sich mehr Mühe gegeben und damit hat er wohl recht. Er hat weder die Stile der von ihm herangezogenen Komponisten einwandfrei zu imitieren versucht noch blieb er je bei einer Version seiner Geschichten. Diese waren oft nicht einmal logisch und es scheint tatsächlich so zu sein, dass er einfach aus purer Laune heraus dem einen Reporter diese Geschichte, dem nächsten jene erzählte – wie sie ihm gerade einfielen. Zu Kreislers Verteidigung ist zudem anzumerken, dass seine Erzählungen, wie er zu seinen „Arrangements“ gekommen sei, alle sehr unwahrscheinlich klingen und von Mal zu Mal abenteuerlicher wurden. V. a. verwendete er in diesen Entdeckungsgeschichten gerne den in solchen Fällen üblichen Topos „Zufallsfund an nicht näher bezeichneter Stelle“. Etwa will er in einem Kloster die Stücke heimlich abgeschrieben und dabei sogar seinen Kleiderärmel benutzt haben oder in einem Palast mitten unter einem Haufen von Manuskripten eine schöne Melodie entdeckt und sich diese gemerkt haben – *with some help, once again, from that ever-handy shirt cuff*. [...] *Why no one bothered to check the details mystifies the modern observer but reaffirms the esteem with which the violinist was regarded; if Kreisler said it, it had to be true – even if he devised a markedly different version of the tale each time he chose to tell it.*¹¹⁰ D. h. im Prinzip hatte eine an sich harmlose Täuschung eine Eigendynamik entwickelt, die Kreisler als deren Urheber nicht mehr zu steuern vermochte und die sich schließlich zu einem riesigen Skandal auswuchs.

¹⁰⁹ Biancolli 1999, S. 135.

¹¹⁰ Ebd., S. 164. Vgl. als einen „modern observer“ Schwarz ²2001, S. 890: *It is strange indeed that so many experts were misled by Kreisler's impersonations; at any rate, these charming pieces continue to enrich the violin repertory.*

Im Fall Kreislers spielt allerdings noch ein weiterer Aspekt eine Rolle: Autorschaft und deren Einfluss auf die Werkrezeption, was auch Downes ansprach: *Den Kompositionen gereichte es zweifellos zum Vorteil, daß sie nicht Kreislers Komponistennamen trugen; denn es ist leider wahr, daß von einem Namen viel abhängt. Weder das Publikum noch die Presse noch Kreislers Kollegen hätten diesen Musikstücken so freundliche Beachtung geschenkt, wenn sie ‚nur‘ als Werke eines lebenden Geigers gegolten hätten.*¹¹¹ Ist das Unterschieben eigener Kompositionen in das Œuvre anderer Tonsetzer damit aber ausreichend gerechtfertigt? Nach Meinung des Musikkritikers der Londoner „Times“, Ernest Newman, sei es nicht zu entschuldigen, dass Kreisler anderen Komponisten Stücke von sich untergeschoben habe, denn er würde damit Leute, die z. B. glauben ein Werk von Vivaldi gekauft zu haben, betrügen.¹¹² Bei Newman, Wortführer der Partei der sich betrogen Fühlenden, wird angenommen, dass er – vordem eifriger Kreisler-Anhänger – v. a. deshalb so aggressiv reagierte, weil er es nicht verkraftete, auch auf den Kreisler-Schwindel hereingefallen zu sein. Downes hingegen, selbst Kritiker, nahm die Sache mit Humor:

*Wir wollen zugeben, daß Mr. Kreisler uns tüchtig genasführt hat. Er hat aber damit niemanden geschädigt, höchstens die Eitelkeit der Gefoppten ein bißchen verletzt. Die Komponisten aus vergangener Zeit, von denen beinahe alle unbedeutendere Erscheinungen ihrer Epoche waren, haben an ihrem Ruf keine Einbuße erlitten. Nicht einer von ihnen kam um Tantiemen oder verlor an Ansehen durch einen Trick, wie er in der Geschichte der Kunst immer und immer wieder angewendet worden ist – niemals aber in harmloserer Weise als in diesem Fall...*¹¹³

Nach einiger Zeit ebte die Diskussion um Ethik und Betrug ab und Kreisler setzte seine Karriere fort als wäre nichts geschehen. Dass er überhaupt ohne Schaden zu nehmen aus einem Skandal wie diesem hervorging, der jedem anderen die Karriere gekostet hätte, führt Biancolli auf seine ihm eigene elastische Behandlung harter Fakten und seine alle bezau-bernde Naivität zurück: *Further proof of this contradiction is the fact that Kreisler did so very little to perpetuate the hoax beyond getting it started. He lit the fire and then walked away, clearly expecting someone to discover the flames and douse them before they turned into a genuine blaze.*¹¹⁴

¹¹¹ Zitiert nach Lochner 1957, S. 240.

¹¹² Blaukopf 1968 nimmt die Frage nach Autorschaft und ihre Funktion auf; allerdings bezeichnet er Kreislers Vorgehen als „Experiment“, das dieser inszeniert habe um zu testen, wie sehr Bearbeitungen eines Originals bedürfen, um sich überhaupt legitimieren zu können. Damit unterstellt er Kreisler quasi eine bewusste Handlung, ein geplantes Vorgehen, was sich als nicht haltbar erweist, wenn man Biancollis Ausführungen über dessen Charakter Glauben schenkt. Blaukopfs Aussage, dass Kreislers „Experiment“ die Markengläubigkeit des modernen Publikums offenbare und sich diese ebenso wie Kritiker von ehrwürdigen Namen beeindrucken lassen, teile ich hingegen vollkommen (S. 33).

¹¹³ Zitiert nach Lochner 1957, S. 241-242.

¹¹⁴ Biancolli 1999, S. 180.

Was blieb? Heute ist Kreisler fast vergessen – die „Fälschungen“ werden gemeinhin als seine Kompositionen mit dem Zusatz „im Stile von...“ angegeben und nur in Randbemerkungen wird auf seine Täuschung hingewiesen. Immer dann, wenn die Thematik „Fälschung“ oder „wissenschaftlicher Scherz“ auftaucht, erinnert man sich jedoch gerne an ihn, weil er sozusagen die harmlose Variante eines „Betrügers“ darstellt.¹¹⁵ Bis zu dem Zeitpunkt seiner versuchten Aufdeckung seiner Autorschaft im Jahr 1934 kann sein Vorgehen als betrugsnahe angesehen werden, wobei aber doch konstatiert werden muss, dass seine verwirrungsstiftenden Geschichten nicht als böswillige Täuschungsmanöver ausgelegt werden können, da sie dazu bei weitem nicht ausreichend durchdacht und auf lange Lebensdauer (was ja der Sinn einer Fälschung wäre) ausgerichtet waren. Als eindeutig positiv erweist sich an seiner „Fälschung“ allerdings, dass er damit einigen Komponisten zu Aufmerksamkeit in der öffentlichen Wahrnehmung verholfen hat, die sie ohne ihn wohl niemals mehr erreicht hätten (Porpora, Pugnani, Padre Martini etc.). Urheberrechtlich gesehen beging er laut Riedel auch kein Verbrechen, da er Namen längst Verstorbener benutzte, die als gemeinfrei gelten und die (bzw. deren Nachkommen) ohnehin keine Rechte mehr besitzen, die er hätte verletzen können.¹¹⁶

Während Kreisler im Allgemeinen nicht als „Fälscher“ oder „Betrüger“ angesehen wird, fällt die Einordnung in diese Kategorie bei Winfried Michel leichter.¹¹⁷ Der Flötist aus Münster hatte 1993 dem Ehepaar Badura-Skoda weisgemacht, er hätte sechs der sieben verschollen geglaubten Klaviersonaten Joseph Haydns (Hob. XVI:2a-e,g) im Notenschrank einer alten Dame entdeckt. Da die ersten paar Takte mit jenen des Haydn'schen „Entwurfbuches“ übereinstimmten, begannen diese sich der Angelegenheit anzunehmen. *Wiewohl Herr Badura-Skoda eine Grundregel im Umgang mit aus der Versenkung auftauchenden authentischen Manuskripten erinnerte, die von Albi Rosenthal, dem führenden Autographenhändler, formuliert worden war und die lautete „Glaube nie an die Echtheit eines Manuskripts [sic], das von einer alten Lady kommt, die irgendwo auf dem Lande lebt“, verfiel er doch dem Zauber der Musik.*¹¹⁸

Horst Walter, von 1992 bis 1996 wissenschaftlicher Leiter des Kölner Haydn-Institutes, geht in seinem Beitrag „Eulenspiegeleien um Haydn“ hart mit dem Fälscher Winfried Michel, aber auch mit dessen „Handlangerin“ Eva Badura-Skoda und dem ihm nicht einsichtig genug agierenden „Opfer“ H. C. Robbins Landon ins Gericht. Michel, der in der Musikwelt auch als

¹¹⁵ Siehe etwa Stein 1993, S. 287.

¹¹⁶ Riedel 1971, S. 217.

¹¹⁷ Folgende Ausführungen beziehen sich auf Informationen aus Brinkmann 2007, S. 50-54 (da dieser Artikel im Wesentlichen mit Brinkmann 2003, S. 119-125 ident ist, nenne ich im Folgenden stets den Neueren von 2007), Fuld 1999, S. 103-104 sowie Walter 1994, S. 313-317.

¹¹⁸ Brinkmann 2007, S. 51.

Barockkomponist Giovanni Paolo Simonetti sowie dessen Alter ego Tomesini sein Unwesen treibt, hatte schon bei diesen Pseudonymen seine Urhebererschaft zu verschleiern begonnen. Mit dem Vortäuschen der Originalität der Haydn-Sonaten hätte er aber laut Walter eindeutig die Grenze zum Betrug überschritten. Walter grenzt dabei vorliegenden Fall scharf von Fälschungen ab, bei denen sozusagen laudable Motive wie zeitlich begrenztes Narren der Musikwelt, Vergnügen am virtuoson Umgang mit handwerklichen Mitteln oder künstlerische Herausforderung durch ein bewundertes Vorbild im Vordergrund stehen. Vor dem Fälschungsvorwurf kann Michel auch nicht bewahren, dass er sich später von seinen Elaboraten distanzieren wollte, u. a. indem er plötzlich statt von „Funden“ Haydn'scher Manuskripte nur noch von Haydn „zuschriebenen“ Sonaten sprach und zugeb, zumindest ein wenig selbst Hand angelegt zu haben – wobei er aber eine eindeutige Bestimmung des Ausmaßes seiner Hinzufügungen verweigerte. V. a. die Tatsache, dass er bereits eine Erstausgabe inkl. Vorwort mit Quellenbeschreibung, Bemerkungen zur Echtheitsfrage und einem Ergänzungsvorschlag des „Herausgebers“ Michel sowie eines Revisionsberichtes vorbereitet hatte, lässt seine späteren Versuche, sich herauszureden fragwürdig erscheinen. Brinkmann hält dennoch finanzielle Absichten nicht für ausschlaggebend, denn erstens seien in der Musikwelt fingierte Autographe bei weitem nicht so lukrativ wie Fälschungen in der Bildenden Kunst und zweitens hätte Michel Verkaufsangebote des Manuskripts abgelehnt. Er hält ihn vielmehr für jemanden, der Vergnügen daran findet, unvollendete Werke zu vollenden. Bestärkt wird dieser Eindruck durch dessen bisherige „Arbeiten“, die von bloßen Generalbassaussetzungen bis hin zu Komplettierung von Fragmenten reicht und eben auch die Kompositionen seiner „Pseudonyme“ beinhaltet.¹¹⁹

Bleiben die wahren Motive Michels im Dunkeln, gilt dies Eva Badura-Skoda betreffend zumindest nicht für Walter, der ihre Vorgehensweise mit persönlicher Bereicherung in Verbindung bringt. Demnach wäre sie auf einer Sitzung des Kölner Haydn-Instituts vom 10. Dezember 1993, an der u. a. Otto Biba und Klaus Hortschansky teilnahmen, klar mit der Tatsache konfrontiert worden, dass es sich bei dem Noten„fund“ um eine moderne Fälschung handelte. Sie soll bereits hier in Verteidigungshaltung gegangen sein, um ihre Geschäftsinteressen nicht zu gefährden:

Die Diskussionsrunde war bester philologischer Tradition verpflichtet. Sie fragte in erster Linie nach der Quelle, nach deren Beschaffenheit, Alter, Provenienz und reagierte skeptisch auf Mystifikationen. Frau Badura ihrerseits reagierte nervös auf die Stringenz der philologischen Einwände. Sie warb um Vertrauen für klingende Beweismittel, für die Einspielung der Sonaten durch ihren Gatten. Und als sei ihr sachgerechter Umgang mit

¹¹⁹ Vgl. Brinkmann 2007, S. 52-53.

*historischen Quellen fremd, argumentierte sie trotzig: „Aber die Musik ist gut. Nur ein Genie kann so etwas erfinden.“*¹²⁰

Trotz des klaren Befundes einer Fälschung nahm sie an einer von H. C. Robbins Landon organisierten Pressekonferenz in London vier Tage später teil und hinderte diesen nicht, die „Wiederentdeckung“ der Sonaten als „a major event in music history“ zu bezeichnen.¹²¹ Während Walter bei Eva Badura-Skoda das kommerzielle Interesse als vorrangig für ihr Verhalten einstuft, kann ich dem nicht völlig beipflichten. Vielmehr sehe ich starke Ähnlichkeiten zu einer oft beobachteten Bereitschaft von „Täuschungsopfern“, auf Betrügereien hereinzufallen, die Walter bei Landon als „Leichtgläubigkeit“ bezeichnet. Derzufolge geraten besonders jene Menschen in Gefahr, sich täuschen zu lassen, die sich ihr Leben lang mit bestimmten Ideen, Personen, Werken oder Theorien beschäftigen. Wenn sich diesen nun durch Fälschungen (meist sogenannte „Zufallsfunde“) eine Gelegenheit bietet, ihre Theorien bzw. Hoffnungen auf sensationelle Entdeckungen in Erfüllung gehen zu sehen, geben sie diesem Wunschdenken nach und verlieren z. T. jegliche Objektivität. Ein Nachprüfen von Details, von Hintergründen oder Quellen wird in solchen Fällen selbst von ansonsten korrekt arbeitenden Wissenschaftlern völlig außer Acht gelassen.¹²² Ich möchte mich betreffs Eva Badura-Skoda hingegen zumindest teilweise Walters Einschätzung anschließen, denn es ist doch etwas auffällig, dass sie an besagter Pressekonferenz teilnahm, obwohl sie zu dem Zeitpunkt bereits vom Fälschungstatbestand wusste sowie nach öffentlicher Stellungnahme des Haydn-Instituts dadurch Gewinn aus dieser Angelegenheit zog, indem sie Vorträge mit Titeln wie „Newly Found ‚Haydn‘ Sonatas – A Clever Forgery“ hielt und diese mit Musik daraus begleiten ließ.

Was Landon anbelangt, kritisiert Walter im Übrigen weniger dessen „Leichtgläubigkeit“, sondern dessen Verhalten nach Bekanntwerden der Fälschung, also sein halbherzig geratener Widerruf und die Ausrede, dass es sich trotz allem um geniale Musik handle: *Wenn man schon einer Fälschung aufgesessen ist, dann möchte man zumindest einer genialen Fälschung zum Opfer gefallen sein. Es ist die aus der Geschichte der Fälschungen bekannte unheilige Allianz zwischen Betrogenen und Betrügern. Nur, es handelt sich nicht um gute Musik, sondern um ein Machwerk.*¹²³ Und auf die Versicherung Paul Badura-Skodas, die Sonaten auf jeden Fall – nun eben unter dem Namen Michels und offen als Stilübung „im Stile von Joseph Haydn“ gekennzeichnet – einspielen zu wollen, entgegnet Walter nur lapidar: *Ob sich das*

¹²⁰ Walter 1994, S. 314.

¹²¹ Ebd., S. 313-315.

¹²² Vgl. etwa Pater Wilhelm Schmidts unbedingtes Vertrauen in das gefälschte Pygmäenwerk Henri Trilles'; selbst Warnungen des damaligen Pygmäenexperten Paul Schebesta konnten ihn nicht davon abbringen, es für eines der Standardwerke seiner Kulturkreislehre zu halten (Piskaty 1957, Schneider 1976, S. 58-59).

¹²³ Walter 1994, S. 317.

lohnt?¹²⁴ Auch Brinkmann stellt, ähnlich wie Blaukopf bei Kreisler, fest, dass die ästhetische Qualität von Werken im Vergleich mit der Bedeutung des Autornamens in Bezug auf die Rezeption nicht zählt. Im Fall der Haydn-Sonaten gaben zwei Experten (Badura-Skoda und Landon) ein positives Werturteil über die Fälschungen ab – die Sonaten verschwanden dennoch in dem Augenblick aus dem Repertoire, als sie nicht mehr mit dem Namen Haydn versehen waren, sondern lediglich Werke des zeitgenössischen Flötisten Winfried Michel vorstellten; ebenso erging es einer gefälschten Schubert-Sinfonie in den 1970ern.¹²⁵

Als wesentliche Unterschiede zu Kreisler können angeführt werden: Michel zog von Anfang an andere Personen in die Angelegenheit hinein und scheute auch nicht davor zurück, diesen Schaden zuzufügen – in diesem Fall dem guten Ruf der Experten Paul Badura-Skoda und Robbins Landon –, während Kreisler zunächst nur auf eigenen Gebrauch abzielte. Kreisler trat stets als Arrangeur auf und ließ damit klar erkennen, dass es sich nicht um reine Originalkompositionen jener Komponisten handelte, die er als Urheber seiner „Klassischen Manuskripte“ ausgab, sondern dass er Anteil an den Werken hatte – einzig die Tatsache, dass fast 100% dieser Stücke sein eigen waren, blieb seinem Publikum zunächst verborgen. Er führte sogar an, er habe überhaupt nicht versucht, im Stil dieser Komponisten zu schreiben, sondern habe lediglich Eigenkompositionen nicht als solche ausgeben wollen.¹²⁶ Michel hingegen versuchte Haydns Stil zu imitieren und gab bewusst seine Noten als Haydn'sche Originale aus. Die fremde Handschrift entschuldigte er damit, dass diese von einem Kopisten stamme. Weiters lieferte Kreisler Hinweise auf seine Täuschung, Michel dagegen zeigte keinerlei Anzeichen, dass er jemals an eine Enthüllung von sich aus gedacht hätte – v. a. wenn man die geplante Erstausgabe in Betracht zieht. Doch nicht zuletzt spielt wohl auch der Sympathiewert des jeweiligen „Fälschers“ eine gewisse Rolle dafür, wie das Publikum dessen Tat wahrnimmt. Kreislers charmante Art hat sicher nicht unwesentlich dazu beigetragen, dass er unbeschadet den Skandal überstand; im Gegensatz dazu ist Michel durch sein Leugnen und Lügen für die Öffentlichkeit negativ konnotiert.

Warum werden aber nun Werke anderen Komponisten zugeschrieben? Wie wir bereits gesehen haben, zählt auch in der Musikwelt der Schein mehr als das tatsächliche Sein. In diesem Fall meine ich damit Namen berühmter Komponisten, die oftmals größere Relevanz für eine erfolgreiche Aufnahme der Werke aufweisen als die Qualität derselben. Zuschreibung an andere erfolgt demnach primär deshalb, weil sich eine Person aufgrund des Bekanntheits- und/oder Autoritätsstatus eines Namens positive Resonanz für das eigene Werk verspricht. Ob ein

¹²⁴ Walter 1994, S. 317.

¹²⁵ Siehe u. a. Brinkmann 2007, S. 53, Dürr 1996, S. 410-416 und Fuld 1999, S. 237.

¹²⁶ Vgl. Biancolli 1999, S. 163.

Komponist damit seinen Werken endlich die Anerkennung verschaffen will, die sie mit seinem eigenen Namen nie erhalten würden, oder aber aus Rache darüber, dass seine Leistungen nicht gewürdigt werden, ist letztlich zweitrangig. Für jene Komponisten, deren Name wie deren guter Ruf dafür „benutzt“ werden, kann dies hingegen Verschiedenes bedeuten. Sie entfalten z. B. solchermaßen ein „fiktives“ Eigenleben, produzieren also quasi etwas, wofür sie nicht verantwortlich sind und das sie nicht beeinflussen können, was aber ihr bisheriges Bild in der Öffentlichkeit verändern bzw. prägen kann.¹²⁷ In manchen Fällen werden Komponisten auf diese Weise aber auch erst wieder ins Gedächtnis der Öffentlichkeit zurückgerufen.

C.c. Reale Person ohne Biographie, ohne Werk

Diese Untergruppe ist eine ziemlich abstrakte Konstruktion von mir, bei der sich mir die Frage aufdrängt, ob sie in dieser Form überhaupt in der Praxis vorkommt – nichtsdestotrotz folgt eine kurze Beschreibung meiner Gedanken hierzu. Ich begreife darunter Komponisten, von welchen lediglich der Name überliefert ist, maximal begleitet von Angaben zu deren Werk (Titel, Gattung, evtl. nähere Beschreibung), dieses selbst aber nicht vorliegt. Die vorhandenen Informationen sind dabei so marginal, dass es nicht wie in Gruppe C.a. Anekdoten, Geschichten, Legenden gibt, die sich um diese Namen ranken, sondern stattdessen so gut wie nichts, was Rückschlüsse auf deren Existenz oder Tätigkeit zulassen würde. In Fällen wie diesen, können leicht Zweifel an deren Existenz aufkommen. Vergleichbar ist dies beispielsweise mit der zunächst absurd klingenden Hypothese Heribert Illigs, dass ca. 300 Jahre unserer mittelalterlichen Geschichte (614-911) fiktiv seien. Wenn man seine Erklärungen näher betrachtet, muss man aber anerkennen, dass zumindest seine Skepsis berechtigt erscheint, denn die Geschichtswissenschaft stützt sich in ihren Thesen (und das Postulieren einer Zeitachse, die Einteilung von Epochen, die Vorstellung teleologischer Kontinuität etc. sind eben auch nur Thesen) fast ausschließlich auf Schriftquellen statt diese durch archäologische Funde entsprechend zu untermauern. Illig stellt nun aufgrund fehlender oder offensichtlich falsch datierter Funde und Bauwerke die Existenz des frühen Mittelalters, wie es laut Urkunden und Chroniken zugetragen haben soll, in Frage.¹²⁸

¹²⁷ Die Art der Prägung fällt naturgemäß bei jedem Komponisten unterschiedlich aus. Während es Haydns Ansehen kaum schaden dürfte, wenn ihm ein weniger gutes Werk untergeschoben wird, kann dies für einen minder bekannten bedeuten, in eine bestimmte „Schublade“ gesteckt zu werden, die eine weitere Beschäftigung vielleicht verhindert.

¹²⁸ Illig 2003, S. 280-293. Mit seiner 1992 erstmals formulierten Behauptung kritisiert Illig gleichzeitig die Arbeitsweise von Historikern, die mit unzureichendem Material z. T. ganze Epochen (re)konstruieren und sich damit auf sehr unsicherem Terrain bewegen. Illig betont, dass seine Argumente gegen unser gängiges Mittelalterbild es v. a. deshalb so schwer hätten, ernsthafte Beachtung zu finden, weil hier das Phänomen Verschriftlichung dem entgegenstehen würde. Also die Tatsache, dass sobald etwas (wie unsere Vorstellungen über historische Abläufe) verschriftlicht und entsprechend rezipiert würde, solche Gedankengebäude scheinbar sicheren Unter-

Es ist fraglich, ob sich bei Überprüfung der mit unseren C.c.-Personen in Verbindung stehenden Quellen überhaupt eine davon als wirklich stichhaltig erweisen würde. Meist hängt unser Wissen von einer einzigen Quelle ab und ist bei weitem nicht vergleichbar mit den massenhaft vorliegenden schriftlichen Aussagen über die Zeit Karls des Großen, die Illig als fiktiv bezeichnet; von materiellen Funden ganz zu schweigen – das Werk ist schließlich nicht mehr vorhanden bzw. falls es vorhanden wäre, ist dies für uns nicht ersichtlich, weil es z. B. nicht (mehr) mit dem Namen des Komponisten verbunden ist. Auch können Beweggründe, die wir nicht kennen und die eine Beurteilung des Wahrheitsgehaltes noch erschwert, dafür verantwortlich gewesen sein, warum die Quelle, die uns von dieser Person berichtet, verfasst wurde. Denkbar wäre z. B., dass diese Person für bestimmte Zwecke erfunden oder sie mit jemand anderem verwechselt wurde. Falls andere Schriften diese ebenfalls erwähnen, kann sich herausstellen, dass alle von der Ursprungsquelle abgeschrieben haben. Da solcherart die Existenz dieser C.c.-Personen bei weitem nicht als gesichert gelten darf, kann man entweder daran glauben, dass die sie erwähnende Quelle die Wahrheit verkündet, oder aber deren Aussagekraft anzweifeln und somit die Existenz dieses Komponisten in Frage stellen. Von einem Fiktivitätsstatus zu sprechen wäre aber fehl am Platz, da einfach nichts vorhanden ist – also weder reale Quellen noch Erfindungen, Legenden oder Anekdoten. Diese Personen und damit auch ihr Werk (das, wenn es überhaupt jemals existiert hat, wir pro forma als ihr eigenes bezeichnen, wobei dies eben auch nur eine Vermutung sein kann, denn Unterschiebungen, Falschzuweisungen etc. wären hier besonders leicht denkbar) entziehen sich unseren neugierigen Blicken und unseren Nachforschungen.

C.d. Reale Person ohne Biographie, mit real vorhandenem Werk

Hier sinkt der Fiktivitätsstatus endgültig gegen Null, da zumindest ein Werk vorhanden ist, dass diesen realen Personen zugeschrieben wird und von dem wir annehmen, dass es sich um ihr eigenes handelt. Durch dieses Werk wird dieser Komponist greifbar, was die Möglichkeit minimiert, dass fiktive Anteile bei der Überlieferung eine Rolle spielten. D. h., Bedenken an der Existenz können nur an der Person selbst festgemacht werden bzw. daran, ob das vorliegende Werk wirklich von dieser Person stammt oder nicht; das Vorhandensein des Werkes aber steht außer Frage. Beispielsweise ist Caron, ein mysteriöser Renaissance-Komponist jemand, den ich in Gruppe C.d. einordnen würde. Bis auf seinen Namen und einige wenige Angaben – oder wohl eher Vermutungen – zu dessen Leben ist so gut wie nichts über ihn be-

grund erhalten, welcher sich nicht mehr so rasch erschüttern lässt; egal, wie gut die Gegenargumente auch sein mögen. Vgl. zur Beharrungstendenz von Theorien und wissenschaftlichen „Tatsachen“ u. a. Fleck 1935, S. 35-40, Glasersfeld 1987b, S. 195-196 und Graf/Mutter 2007b, S. 286-287.

kannt. Und doch nehmen wir seine Existenz als relativ gesichert an, weil ihn eine anerkannte Autorität gleich in drei Traktaten als einen der *führenden Komponisten seiner Zeit* bezeichnet und postuliert, dass seine Werke weite Verbreitung gefunden hätten. Dennoch muss Gallagher zugeben, dass *biographische Informationen über Caron vollständig* fehlen.¹²⁹ Ich möchte nicht mehr Zweifel an Carons Dasein schüren als ohnedies bestehen, aber im Grunde hängt diese für uns, die wir seine Existenz nicht mehr nachprüfen können, von Tinctoris' Aussagen ab – entweder wir glauben diesem oder aber unsere Informationen über den mutmaßlichen Autor zu den real vorhandenen Werken zerbröseln von einem Wenig zu einem Nichts. In Anbetracht dieser Alternative breche ich hier ab und belasse Caron in Kategorie C.d. Würde sich allerdings herausstellen, dass die ihm zugeschriebenen Werke gar nicht von dieser Person, die wir als „Caron“ titulieren, stammen, verwiese das die nun namenlose Person eher in die Gruppen C.a. oder C.b. oder in eine Mischung daraus. Der Unterschied von C.d. zu C.a. und C.b. ist, dass zwar hier wie dort weiße Flecken auf der Biographien„landkarte“ vorhanden sind, jedoch bei C.d. diese nicht à la Mittelalter-Landkarten mit Fabelwesen aufgefüllt wurden, sondern weitgehend farblos und ohne fiktive Erweiterungen geblieben sind.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass bei den ersten beiden Kategorien (C.a. und C.b.) der Fiktivitätsstatus relativ hoch ist, da sich die uns bekannten Informationen als nicht haltbar erwiesen haben. Diese haben aber offensichtlich nachfolgende Generationen zu Spekulationen, Vermutungen, Legendenbildungen angeregt, während die Gruppen C.c. und C.d. insgesamt wenig plastisch hervortreten. Letztere weisen also weder gesicherte Angaben auf, noch haben sie jemanden zu freien Hinzudichtungen angeregt, wodurch deren Fiktivitätsstatus gegen Null geht. Vergleichbar sind C.a. und C.b. daher mit Kategorie A.a. und C.c. und C.d. mit der wenig die Phantasie anregenden Gruppe A.b. Bei den ersteren ist das Werk bzw. die Tätigkeit entweder erfunden oder ihnen zugeschrieben, bei den letzteren nimmt man zumindest an, dass es sich um ihr eigenes handelt: bei C.c. nicht (mehr) vorhanden, bei C.d. real vorliegend. D. h. grob gesagt, geht bei C.a. der Fiktivitätsstatus sowohl von der Person als auch vom Werk, bei C.b. im Grunde nur vom Werk aus; bei C.c. und C.d. gibt es keine Angaben (weder reale noch erfundene) und daher keinen Fiktivitätsstatus, dennoch geht C.c. von Person und Werk aus, die beide nicht greifbar sind, während bei C.d. zumindest das Werk als gesichert und real vorhanden gilt und daher lediglich über die Biographie des Komponisten Zweifel herrschen, was ihn fast als Anonymus (aber eben nicht als legendenhafte Figur) erscheinen lässt. Um C.d. ranken sich hingegen wieder mehr Vermutungen, da bei real vorhan-

¹²⁹ Gallagher ²2000, Sp. 243. Siehe auch Fallows ²2001a, S. 176-177.

denem Werk die übliche Suche nach dem Autor im Vordergrund steht, während sich bei C.c. kaum jemand veranlasst sieht, Recherchen nach einem Komponisten durchzuführen, wenn sein Werk nicht vorliegt.

Insgesamt gesehen verhält sich Kategorie C diametral zu A, da bei C Werke bzw. Tätigkeiten den Ausgangspunkt bilden, bei A Personen. Kategorie A geht von Informationen zum Autor aus, diejenigen über das Werk kommen erst nach und nach hinzu – meist gilt dieses (natürlich ohnehin fiktive) Werk als verschollen oder mutwillig (oft vom Autor selbst) zerstört oder wurde erst gar nicht geschaffen. Besonders A.a. spielt mit jenem Bild der Gruppe C, der Unfähigkeit des Menschen, sich an einem Werk zu erfreuen ohne nach dem Autor hinter diesem zu fragen – eine Bürde, die wir uns in der Neuzeit eigenhändig erschaffen haben und seitdem mit uns herumschleppen.¹³⁰ Selbst die Postmoderne mit ihrer „Tod des Autors“-Forderung hat es nicht geschafft, diese Autorkonstruktion zu zerstören.

D. PSEUDONYM

Das griechische Wort pseudōnymos bedeutet *mit falschem Namen (auftretend)*¹³¹, was im allgemeinen Sprachgebrauch ebenso wie Deckname, Falschname, Bühnen- oder Künstlername ein Auftreten unter einem anderen als dem bürgerlichen Namen bezeichnet. Dabei wird das menschliche Individuum quasi in zwei Personen aufgespalten, *indem der Träger des Decknamens durch dessen Führung in gewissen dauernden Lebensäußerungen ein von seiner Alltagsperson verschiedenes Wesen bildet [...]. Aus dieser Wesenszweiheit geht automatisch hervor, daß die Annahme eines Pseudonyms keine Namensänderung bedeutet, da es nie an die Stelle des wahren Namens tritt, sondern nur neben ihm gebraucht wird.*¹³² Es kann den bürgerlichen Namen und gegebenenfalls auch die damit verbundene Existenz verbergen, doch *handelt es sich hier letzten Endes um Kennzeichnung, nicht um Verdeckung der Persönlichkeit.*¹³³ Zudem kann das Pseudonym den amtlichen Gesamtamen nur in bestimmten Lebensbereichen ersetzen, *aber niemals vollständig verdrängen*¹³⁴, weil dieser nur mittels Namensänderungsgesetz geändert werden kann. Dieses Vorgehen lässt sich jedoch keinesfalls mit der

¹³⁰ Ausnahmen bestätigen natürlich die Regel: In bestimmten Sparten wie dem Volkslied ist der Komponist ohne Bedeutung, da sich das Publikum nicht dafür interessiert. Berühmtes Beispiel ist Schuberts „Lindenbaum“, der der breiten Masse nur als „Am Brunnen vor dem Tore“ ohne Autorangabe bekannt ist. Bei Popsongs hingegen steht oftmals weniger der Autor im Vordergrund, als vielmehr der Interpret. Etwa schrieb Elvis Presley keine eigenen Lieder, hat aber die anderer so nachhaltig geprägt, dass sie stärker mit ihm als mit deren Komponisten und/oder ursprünglichen Erstinterpreten assoziiert werden.

¹³¹ Duden⁶ 2007, S. 1331.

¹³² Paas 1935, S. 18. Da vorwiegend Künstler und Schriftsteller als Pseudonymträger angegeben werden, dürfen Bemerkungen wie jene von „gewissen dauernden Lebensäußerungen“ durchaus dahingehend verstanden werden, dass Werke oder Tätigkeiten vorhanden sind, um eben diese Lebensbereiche von denen des Alltags abzugrenzen.

¹³³ Domaschke 1939, S. 6. Vgl. auch Paas 1935, S. 18-19.

¹³⁴ Seutter 1996, S. 95.

freien Wahl und Annahme eines Decknamens gleichsetzen, da dafür strikte Voraussetzungen und Regeln eingehalten werden müssen. Für Pseudonyme gelten rechtlich gesehen hingegen diesbezüglich keine Vorschriften, allerdings wird allgemein Namenscharakter vorausgesetzt und Seutter gibt drei zu erfüllende Kriterien an: Das Pseudonym muss aussprechbar sein; durch Schriftzeichen wiedergebbar und den Namensträger in der Öffentlichkeit eindeutig individualisieren.¹³⁵ Mit dem Pseudonym verwandte Begriffe sind dabei eindeutig von diesen zu trennen. Einerseits sind Wahlnamen (Pseudonym, Inkognito, Anonym) von Zwangsnamen (bürgerlicher Name, Firmen- oder Klostername), die von Gesetz bzw. Orden zugewiesen werden oder inoffiziellen Namen (Scherz- oder Ulknamen) zu unterscheiden und andererseits nach ihrer öffentlichen Verwendung zu befragen. So soll ein Anonym durch mangelnde Individualität („Ein Leser“, „Ein Arzt“ etc.) die Person dahinter völlig verdecken und hat mit Inkognito-Namen gemein, dass sie nicht ständig, sondern nur bei Gelegenheit und dann auch nicht für einen klar bestimmten öffentlichen Tätigkeitsbereich in Verwendung treten.¹³⁶

Was die Rezeption von Pseudonymen anbelangt, sei dies im Übrigen *eine sozial akzeptierte Verkehrsform des Täuschens, der Lüge*, die wir nur in der „höheren“ Sphäre des Lebens, der Kunst, dulden, in der zwischenmenschlichen Kommunikation hingegen moralisch verdammen würden.¹³⁷ Noch dazu würde für gewöhnlich speziell in der Kunst die Aufdeckung des Pseudonyms von den Pseudonymträgern selbst gefördert oder doch zumindest geduldet werden.¹³⁸ Mögliche Gründe für die Annahme eines Pseudonyms¹³⁹ können Wunsch nach Individualität und Originalität sein, also z. B. weil der bürgerliche Name als zu kompliziert oder ungeeignet empfunden wird (Suche eines geeigneten „Markennamens“); Rücksicht auf die Familie (vorwiegend bei Berufen, mit denen die Familie nicht in Verbindung gebracht werden möchte); Rücksicht auf sich selbst (Furcht vor Kritik, sei es bei Erstlingswerken oder später um trotz bekannten Namens eine objektive Beurteilung des Werks zu ermöglichen)¹⁴⁰

¹³⁵ Seutter 1996, S. 75.

¹³⁶ Domaschke 1939, S. 10-12, Edlbacher 1978, S. 130-131, Paas 1935, S. 19-21, Seutter 1996, S. 73-74. Nur nach Paas ist ein Inkognito-Name auch als Pseudonym wie jedes andere zu verstehen, allerdings mit dem Unterschied, dass dieses nicht von „Normalsterblichen“, sondern von Souveränen benutzt worden sei.

¹³⁷ Dietzsch 2000, S. 151.

¹³⁸ Söhn 1974, S. 10 et passim.

¹³⁹ Zu Gründen der Annahme eines Pseudonyms allgemein vgl. Domaschke 1939, S. 4-7; Edlbacher 1978, S. 132 und Ackermann 1992, S. 17; speziell zum Decknamen in der Literatur Söhn 1974, hier insbes. S. 14-15, 152-155, Schmidt 2000, S. 7 und Dietzsch 2000, S. 145-146, 150-151.

¹⁴⁰ Die vorurteilslose Beurteilung ihres Werks war v. a. für Frauen seit jeher eine wichtige Motivation, sich hinter männlichen Namen (Pseudandronymen) zu verstecken. Kord geht auf Anonymität und Pseudonymität von Autorinnen zwischen 1700 und 1900 ein und weist auf das Paradoxon hin, dass diese durch Verschweigen ihres wahren Namens ihren Werken Anerkennung und objektive Beurteilung ermöglichen wollten, aber u. a. gerade dadurch ihre bis heute ausstehende Aufnahme in den Literaturkanon mitverursachten. *Der Zusammenhang zwischen der Namenlosigkeit der Autorin und ihrem geringen Bekanntheitsgrad bzw. der kontinuierlichen Nichtbeachtung oder Abwertung ihrer literarischen Erzeugnisse ist offensichtlich: wer namenlos bleibt, kann nicht*

oder Angst vor politischer bzw. religiöser Verfolgung); Verehrung eines Vorbildes, dessen Namen man annimmt oder einfach aus Lust am Verwirrspiel, also ludischer Motivation.

Juristisch gesehen steht jedem Menschen die Wahl eines oder mehrerer Decknamen frei, solange damit nicht gegen die öffentliche Ordnung oder Sittlichkeit, etwa durch betrügerische Absicht, verstoßen wird. Die herrschende Rechtslehre ist sich darin einig, dass er nur durch Gebrauch (d. h. der öffentliche Charakter muss gegeben sein) erworben und durch Verzicht, Tod oder Nichtgebrauch wieder abgelegt werden kann.¹⁴¹ Die oben angeführten Abgrenzungen zu verwandten Begriffen sowie die juristische Auslegung stützen dabei meine Auffassung eines Pseudonyms; für mich sind folgende zwei Merkmale charakteristisch: a. Bekanntheit der realen Person unter ihrem jeweiligen Pseudonym in einer Öffentlichkeit sowie als Voraussetzung für die Annahme eines Pseudonyms das b. Vorliegen eines Werks oder Vorhandensein einer wie auch immer gearteten Tätigkeit (z. B. Komposition oder Schauspiel).

Da ein Pseudonym keinen Fiktionsgehalt aufweist und Autoren in der Regel nicht intendieren, ihren Decknamen eigene, von den ihren abweichende, biographische Daten beizugeben, stellt sich nun die Frage, wie es dann dazu kommen kann, dass sich unter Umständen trotzdem aus einem Pseudonym ein Heteronym entwickelt. Im Grunde gibt es zwei denkbare Varianten: Der reale Urheber legt selbst bewusst oder unbewusst den Grundstein für ein mögliches Heteronym, indem er das Pseudonym zunächst vor einer (zu starken) Identifizierung mit seiner eigenen Person schützt und so Freiraum lässt für eine mögliche Umorientierung in ein Heteronym. Diese Umorientierung kann vom Autor gezielt in Szene gesetzt werden oder aber das Pseudonym beginnt von sich aus eine Art Eigenleben zu entfalten. Letzteres geschah Kevin Jackson, der über mehrere Pseudonyme verfügte, wovon eines gleichsam wie aus heiterem Himmel seine besondere Aufmerksamkeit beanspruchte: *Having called his name into existence, I've found myself wondering what he's really like: how old is he? Where does he come from? And would he perhaps like to start writing things of his own? This last thought suggests either that I am going off my trolley or that this pseudonym has started to mutate, and is struggling towards the condition of a full-blown heteronym.*¹⁴² Die andere Möglichkeit besteht darin, dass der reale Urheber nie etwas anderes als ein Pseudonym im Sinn hatte, dies

namhaft werden, wer nicht namhaft ist, wird nicht tradiert. (Kord 1996, S. 12). Diese Problematik ist selbstverständlich nicht nur auf den literarischen Bereich beschränkt.

¹⁴¹ In der Gesetzgebung werden Decknamen lediglich im § 43 ABGB, in dem es um den unbefugten Gebrauch des Namens geht sowie im UrhG erwähnt (§§ 12, 60, 68), wobei im UrhG nicht der Deckname, sondern nur das pseudonym erschienene Werk geschützt wird. *Das ist alles. Weder wird also gesagt, was der Deckname ist, noch, wer ihn zu führen berechtigt ist; von weiteren Feinheiten ganz zu schweigen.* (Edlbacher 1978, S. 129). D. h. alle juristischen Aussagen bzgl. Pseudonym entsprechen nicht einer festgelegten rechtlichen Grundlage, sondern der Auslegung in der herrschenden Lehre und herrschenden Rechtsprechung. Siehe dazu den Erlass des BMI in Edlbacher 1978, S. 193-195; Handler 2008, S. 116-117 und Raschauer 1978, S. 251.

¹⁴² Jackson 1999, S. 37.

aber von Rezipientenseite falsch interpretiert wird; wofür Ugolino de Maltero repräsentativ stehen kann.

Exkurs: *Ugolino de Maltero*¹⁴³

Ugolino de Maltero begann nicht im 14. Jahrhundert als Musiktheoretiker, sondern 1901 als simples Pseudonym Hugo Riemanns sein Dasein. Der verfasste unter diesem Namen einen Traktat mit dem Titel „De cantu fractibili“, der speziell seinem „Konkurrenten“ in puncto Aufführungspraxis, Franz Kullak, zugeeignet war.¹⁴⁴ Damit wollte Riemann einerseits seine Phrasierungslehre erneut theoretisch aufbereiten und andererseits diese mit Hilfe des Traktats mit einem Schein von historischer Legitimität umgeben und (fiktiv) in eine Traditionslinie stellen, deren Ursprung nun dergestalt manipuliert bis ins Mittelalter zurückzuverfolgen war.

Zur Zeit der Veröffentlichung war wohl für jeden nachvollziehbar, dass sich hinter Ugolino de Maltero niemand anderer als Hugo Riemann (der „kleine Hugo“ aus Groß-Mehlra bei Sondershausen in Thüringen) verbarg, der zudem weitere Hinweise auf seine Urheberschaft gab. Etwa scheint als Aufbewahrungsort des Traktats mit „Cod. Lips. Thomas. 6. III.“ Riemanns damalige Adresse in der Leipziger Thomasiusstraße 6.III. und als Widmungsträger Franciscus Culacius Franz Kullak auf. Die als Beispiel herangezogene Melodie „Diex servasse“ eines gewissen *ehrwürdigen Josephus*¹⁴⁵ ist als Joseph Haydns „Gott erhalte“ identifizierbar und deckt so das von Riemann angegebene Entstehungsdatum des Traktats, „um 1320“, als offensichtlich falsch auf. Zudem ist der humoristische Unterton in jenen Passagen unübersehbar, in denen sich Riemann als „Herausgeber“ zu Wort meldet. So weist er z. B. in typischer Manier wissenschaftlicher Witze dezidiert darauf hin, dass der bislang unbekannte Traktat eine großartige Entdeckung darstelle, da so eine nicht geahnte hohe Entwicklungsstufe der Musiktheorie jener Zeit bewiesen werde, die im Grunde nichts anderes vertreten habe als seine eigene, im 19. Jahrhundert entstandene Lehre der Variation und Phrasierung. Dieser Fund sei also *von allergrösster Tragweite und selbst für den Musiker am Ende des 19. Jahrhunderts noch belehrend*.¹⁴⁶ Wenn man von Riemanns Autorschaft und den Beweggründen, die zur Verfassung dieses Textes geführt haben weiß, erscheint der letzte Satz Ugolinos be-

¹⁴³ Zu Ugolino siehe Bessler 1969, S. 107-108, Brinkmann 2007, S. 45-49 und Riethmüller 2010, S. 345-362.

¹⁴⁴ Vgl. Haack 2002, S. 223-248 zu den genaueren Umständen der Aufführungspraxis um die Jahrhundertwende und den damit verbundenen Konkurrenzkämpfen unterschiedlicher Auffassungen, sowie zu Riemann und Kullak S. 226. Für Riemann dürften marktwirtschaftliche Interessen und Angst vor Prestigeverlust eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben, da seine umstrittenen Phrasierungsausgaben natürlich nur dann lukrativ sein konnten, wenn er die dahinterstehenden Theorien glaubhaft gegen seine zahlreichen Kritiker verteidigen konnte.

¹⁴⁵ Riemann 1901, S. 188.

¹⁴⁶ Ebd., S. 188.

sonders süffisant: *Damit sei es für heute genug zur Belehrung der Anfänger.*¹⁴⁷ Riemann schließt seinen Kommentar mit beinahe unverschämte anmutenden Anspielungen auf gewisse von ihm vertretene Eigenheiten (seine Phrasierungsvorstellungen, seine Vorliebe für Auftakte etc.) sowie einem direkten Seitenhieb auf seine zeitgenössischen Kritiker: *Sieht das nicht aus wie herausgeschnitten aus einer modernen „Phrasierungsausgabe“? [...] Dass indess die Theorie des Ugolino de Maltero nicht allseits von seinen Zeitgenossen richtig verstanden wurde, beweist seine Klage in der Ueberschrift.*¹⁴⁸ Seine Urheberschaft bringt er allerdings selbst in den betont wissenschaftlichen Äußerungen über die Echtheit dieses für ihn so wichtigen Traktats auffallend deutlich zum Ausdruck: *Der Handschrift nach gehört der Codex, dessen Echtheit ausser Zweifel steht (Cod. Lips. Thomas. 6. III.), in das 14. Jahrhundert. Da der Autor noch kein Wort von der imperfekten Mensur sagt, so gehört er jedenfalls in die Zeit vor Vitry und Muris; ihn viel früher zu setzen, geht aber darum nicht, weil er bereits den Ausdruck „contrapunctus“ anwendet und die Minima kennt. Hiernach mag er etwa 1320 geschrieben sein.*¹⁴⁹

Lange Zeit als Entgegnung auf Kullaks Kritik seiner Phrasierungslehre rezipiert, änderte sich dies nach Riemanns Tod. Für die Missverständnisse kann man aber keinesfalls Riemann verantwortlich machen, da dieser eine unglaubliche Fülle an Fiktivitätssignalen gesetzt hatte. Riemann war also – wir atmen auf – kein Fälscher oder Betrüger.

Als erste, die auf den scheinbar glaubwürdigen Traktat hereinfiel, wird Margarete Appel genannt, die 1935 bei dem ebenfalls keinen Verdacht schöpfenden Johannes Wolf dissertierte. Des weiteren sind René Leibowitz, der 1950 eine französische Übersetzung publizierte¹⁵⁰, und Imogene Horsley¹⁵¹ bekanntgewordene Opfer des Ugolino. Neben diesen „Leichtgläubigen“, die konsequent alle Hinweise Riemanns ignorierten, gibt es jene, die sich einen Spaß daraus machten, weiter Verwirrung zu stiften. Dieser Gruppe gehören Wilibald Gurlitt und Carl Dahlhaus an. Gurlitt beehrte Ugolino de Maltero 1961 mit einem eigenen Eintrag im Riemann-Lexikon, in dem er anmerkt, dass der Ugolino'sche Traktat *einige merkwürdige Aufschlüsse zum Stande der älteren und neueren Musikschriftstellerei bringt.*¹⁵² Dahlhaus übernahm diesen 1975 unverändert in die nächste Ausgabe und fügte die dubiosen Worte hinzu:

¹⁴⁷ Riemann 1901, S. 193.

¹⁴⁸ Ebd., S. 194. Der vollständige Titel lautet in der deutschen Fassung: *Des Thüringer Mag. Ugolino de Maltero dem Polen Mag. Franciscus Culacius gewidmete kurze Darstellung seiner zwar nicht neuen, aber oft missdeuteten Lehre von der Verzierung der Melodie für Anfänger, in zehn Kapiteln.* (S. 189).

¹⁴⁹ Ebd., S. 194-195. Die gesperrt gedruckten Worte sind in Verbindung mit der in Klammer angegebenen privaten Wohnadresse Riemanns eine kaum zu missverstehende Enthüllung seiner Autorschaft. Für weitere Hinweise im Riemann'schen Text siehe u. a. Riethmüller 2010, S. 345-362.

¹⁵⁰ Leibowitz 1950. Von Brinkmann 2007 fälschlich mit der Jahreszahl 1951 bedacht (S. 47).

¹⁵¹ Horsley 1963, S. 124-153. Sie erwähnt Ugolino nur auf der ersten Seite ihres Artikels, dafür aber im Brustton der Überzeugung, es mit einem echten Traktat zu tun zu haben.

¹⁵² Gurlitt ¹²1961, S. 824.

Die Diskussion um U. de M.s Traktat ¹⁵³ *De cantu fractibili* wurde bis in die jüngere Zeit hinein fortgesetzt (vgl. H. Besseler in: *AML XLI*, 1969, S. 107f.).¹⁵³ Dass es sich bei dem Ugolino-Traktat um einen Scherz handelt, wurde zwar in den Beiträgen zu Riemann und Kullak aufgeklärt, doch wer schaut schon unter diesen Namen, wenn er de Maltero sucht?¹⁵⁴ Oder wie Riethmüller es ausdrückt: *Mögen Gurlitt und Besseler in froher Männernatur auch über das Falsifikat und mehr noch über diejenigen, die es für echt hielten, gelacht haben, so ist es doch umgekehrt niemandem zu verdenken, das ernst zu nehmen, was in einem autoritativen Nachschlagewerk steht.*¹⁵⁵

Mögen Nihilartikel von einigen als bedenklich angesehen werden, so vertrete ich doch die Auffassung, dass gerade diese einen wertvollen Beitrag zur „seriösen“ Wissenschaft leisten, indem sie davor warnen, allzu naiv und v. a. allzu blind irgendwelchen Fakten zu vertrauen. Letztlich appellieren sie an die Eigenverantwortlichkeit jedes einzelnen Lesers und erinnern ihn daran, dass hinter der scheinbar objektiven Lexikonfassade subjektiv handelnde Menschen stecken, denen Fehler unterlaufen können oder die eben bewusst Fallen einbauen etc. Daher sind meiner Meinung nach Gurlitt und Dahlhaus vor rigiden Moralaposteln in Schutz zu nehmen, da sie ausreichende Fiktivitätssignale gesetzt haben; u. a. verweisen sie auf Besseler als weiterführende Literatur und hier direkt auf jene Stelle, in der der Traktat eindeutig als Scherz entlarvt wird. Eine absichtliche Täuschung läge nur dann vor, wenn sie den Rezipienten mittels erfundener Quellen oder ungenauen bzw. falschen Angaben in die Irre geleitet hätten. Stattdessen hielten sie zwar die Illusion eines deutschen Musiktheoretikers des 13./14. Jahrhunderts aufrecht, entschärften aber gleichzeitig ihre Autorität als Lexikonschreiber durch seltsam anmutende Bemerkungen und lassen es so für einen sorgfältigen Forscher ratsam erscheinen, dem Literaturhinweis (zumal es ja immerhin nur einer ist) zu folgen und sich genauer zu informieren – für verantwortungsbewusste Lexikonnutzer daher ein lösbares Rätsel.

Neben den genannten „Leichtgläubigen“ und „Verwirrungsstiftern“ etablierten sich mit Besseler, Brinkmann und Riethmüller jene, die – wenn auch manchmal etwas halbherzig – Aufklärungsarbeit betrieben. Besseler agierte dabei fast schon hinterhältig, denn er gab tatsächlich immer wieder Hinweise auf Riemanns Scherz und betonte auch stets, dass er seit

¹⁵³ Dahlhaus 1975b, S. 812.

¹⁵⁴ Moser hatte bereits 1935 in seinem Lexikon unter dem Eintrag „Kullak“ darauf hingewiesen, dass Riemann auf dessen Buch „Der Vortrag in der Musik“ mit einem *humorvollen Traktat* geantwortet habe (S. 431). Doch unter „Riemann, Hugo“ sucht man vergebens nach einem derartigen Verweis. Riemann selbst gab im Übrigen zwar in seinem Musiklexikon unter „Kullak“ keinen Hinweis auf die Existenz seines Traktats, konnte sich aber einen erneuten Seitenhieb auf seinen alten Konkurrenten offensichtlich nicht verkneifen und schrieb bei der Auflistung der Kullak'schen Publikationen zu „Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts“ in nicht gerade professioneller Manier: [...] *ein Denkmal der Verständnislosigkeit der Zeit für die Phrasierungslehre* (Riemann ⁶1916, S. 598).

¹⁵⁵ Riethmüller 2010, S. 354.

jeder Aufklärungsarbeit in diesem Sinne betrieben habe; jedoch waren diese Signale meist so gut versteckt, dass man sie im Wesentlichen erst dann entdeckt, wenn man seinen Artikel von 1969 konsultiert, in dem Bessler kurz vor seinem Tod nochmals seine Einzelhinweise gesammelt anführt. Besonders perfide wirkt seine Bemerkung: *Daß der Traktat nicht echt, sondern nur ein Scherz Hugo Riemanns sei, erklärte der Schreiber dieser Zeilen 1950 [...], was von Horsley, aber auch in RiemannL¹²/1959 (vgl. Artikel Ugolinus de Maltero) übersehen worden ist.*¹⁵⁶ Perfide deshalb, weil diese Anmerkung in seinem Buch „Bourdon und Fauxbourdon“ gut in einer Fußnote versteckt ist (S. 26, Fußnote 3¹⁵⁷) und man im Prinzip nur dann auf diese stößt, wenn man strikt dem Literaturhinweis im Riemann-Lexikon folgt – ein „Übersehen“ erscheint unter diesen Umständen dennoch durchaus im Bereich des Möglichen.

Die Fehlinterpretationen des Traktats können daher vorwiegend zurückgeführt werden auf ungenügende Quellenrecherche, eine gewisse Leichtgläubigkeit gegenüber den Autoritäten Riemann-Lexikon und der Person Riemann als Herausgeber des Traktats sowie auf mangelndes Verständnis bzw. Ignorieren aller Andeutungen im Text selbst. Vermutlich spielt auch die Tatsache eine Rolle, dass der Traktat in Latein veröffentlicht wurde – ein gutes Mittel um Ehrfurcht einzuflößen und den Anschein einer echten mittelalterlichen Quelle zu erwecken. Eine umfassende Aufklärung erfolgte erst durch Reinhold Brinkmann und Albrecht Riethmüller, die sich dieser Thematik annahmen und nicht nur dezente Anspielungen machten, sondern ausführlich auf die Entstehungsgeschichte, die Hinweise Riemanns, die „Opfer“ und die „Servicemänner des Ugolino“¹⁵⁸ eingingen. V. a. Riethmüllers Darstellung des Geschehens finde ich gelungen; nur bei seiner Kritik an der zweifelhaften „Aufklärungsarbeit“ der Verwirrungsstifter (Gurlitt, Dahlhaus, Bessler) ist ihm ein kleiner Fehler unterlaufen. Er geht davon aus, dass Gurlitt die Grenze von einem Scherz hin zur Fälschung überschritten habe, indem dieser bei seinem Ugolino-Artikel Leibowitz’ Übersetzung als eine der verfügbaren Ausgaben des Traktats angab:

Man mag sich überhaupt fragen, wie eine selbstständige Buchpublikation – und als solche hat Gurlitt sie bibliographiert – aussehen soll, die nur einen vierseitigen Text samt Übersetzung enthält. Der vielbeschäftigte Komponist und Dirigent Leibowitz hätte ausgiebigst kommentieren müssen, um das Ganze zu einer selbstständigen Publikation aufzuspreizen. Wenn die französische Ausgabe und Übersetzung des Traktats Leibowitz unterschoben sein sollte [...], dann weitet sich im Spiel mit Ugolino erstmals das Erfinden

¹⁵⁶ Bessler 1969, S. 107-108. Bessler irrt, was die Verdammung des Ugolino-Eintrags in Riemann¹²1959 anbelangt. In diesem Band kommt zwar der Baldini-Nihilartikel vor, der zu Ugolino erschien allerdings erstmals 1961 – und hier hat Gurlitt sehr wohl die Bessler’sche Fußnote 3 angegeben.

¹⁵⁷ Nur der Vollständigkeit halber und meiner Liebe zu Fußnoten geschuldet: Aus der Bessler’schen Fußnote 3 wird in der zweiten Auflage von „Bourdon und Fauxbourdon“ (1974) auf S. 28 eine Fußnote 79, die dann allerdings (nun in den Anmerkungsteil verbannt) auf S. 222 unter Fußnote 78 ihr Dasein fristet – ob es sich bei der falschen Zählung 78/79 um einen Fehler handelt oder dies eine tiefere Bedeutung hat, ist mir nicht bekannt.

¹⁵⁸ Eine Kategorie, die Riethmüller bei seiner Auflistung der mit dem Traktat in Verbindung stehenden Dramatis personae kreiert hat; gemeint sind Gurlitt und Dahlhaus (Riethmüller 2010, S. 351).

*aus auf das Betrügen. [...] Bessler deckt 1969 keineswegs auf, dass die Leibowitz-Ausgabe nicht existieren könnte, sondern verweist erneut wie 1961 Gurlitt ernsthaft auf sie; der Musikforscher suggeriert damit, dass der Musiker ein Trottel sei, der den Riemannschen Scherz nicht bemerkt habe.*¹⁵⁹

Ich will nun nicht darauf hinaus, dass Leibowitz ein „Trottel“ war, sondern möchte lediglich anmerken, dass diese Übersetzung wirklich existiert (ich habe ein Exemplar davon – pathetisch gesagt – selbst in Händen gehalten). Für mich war der Existenznachweis dieser Übersetzung deshalb von großer Bedeutung, um die von mir postulierte Trennlinie zwischen wissenschaftlichem Witz in der Musikwissenschaft¹⁶⁰ und Fälschung mit böser Absicht lückenlos aufrecht erhalten zu können. So sind Gurlitt und Bessler rehabilitiert und sie müssen nicht als Fälscher angesehen werden, die auf Kosten Unschuldiger ihre Scherze in die Welt setzen. Zum Aussehen dieser Publikation: Auf 15 Seiten wird nach einer Einleitung auf Französisch das lateinische Original, inkl. des deutschen Kommentars von Riemann, wiedergegeben, gefolgt von einer wortgetreuen Übersetzung.

Wir sehen am Beispiel Ugolinos, dass selbst ein ziemlich offenkundiges Pseudonym Anlagen für ein Heteronym in sich tragen kann. Bei Ugolino ist für die Entwicklung des Eigenlebens allerdings nicht der Urheber verantwortlich, sondern andere. Warum ist Ugolino aber nun der Gruppe B zuzuordnen und nicht A.a. oder A.b.? Zugegeben haben sich zwar andere abseits des Schöpfers Riemann Ugolinos bemächtigt und ausgehend vom Traktat Lexikaeinträge geschaffen und aufgrund dadurch ausgelöster Fehlinterpretationen schließlich dazu beigetragen, dass dieser Eingang in weitere wissenschaftliche und populäre Publikationen¹⁶¹ gefunden hat. Trotzdem (und das zeichnet ihn schlussendlich als B aus) gehen weder diejenigen, die auf Ugolino hereinfließen, noch jene, die das Spiel mit ihm weiterführten über jene Grenzen hinaus, die von Riemann vorgegeben wurden. D. h. Ugolino ist mit Riemann nach wie vor eng verbunden, weil weder Informationen hinzugefügt noch welche geändert wurden. Das mangelnde Eigenleben, was ihm Zugang zu A.b. eröffnet hätte, wird ihm also nicht zum Verhängnis, sondern vielmehr die Tatsache, dass ein reales Werk (der Traktat) vorliegt. Dieses quasi von ihm produzierte Werk trennt ihn von der rein fiktiven Kategorie A, wo nur Texte (und nicht Werke oder Tätigkeiten) über eine fiktive Person, nicht aber Werke oder Taten von diesen vorhanden sein dürfen.

¹⁵⁹ Riethmüller 2010, S. 355.

¹⁶⁰ Ich beschränke hier bewusst meine Anmerkungen auf die Musikwissenschaft, weil in anderen Disziplinen „Opfer“ von Scherzen durchaus z. T. ernststen Schaden genommen haben (zerstörte Karrieren, Hineinhetzen in Selbstmord etc.) – in der Musikwissenschaft ist mir derartiges gottseidank nicht bekannt.

¹⁶¹ So nennt ihn beispielsweise Zankl 2008 neben den sonst gerne angeführten „Prominenten“ Baldini, Jägermeier und P. D. Q. Bach als Vertreter von wissenschaftlichen Scherzen im Bereich Musik (S. 186-187).

Zu betonen ist, dass Ugolino vorwiegend aus Missverständnis zu dem wurde, der er nun ist – denn Gurlitt, Dahlhaus, Bessler etc. hätten sich wohl niemals so intensiv mit Riemanns Schöpfung auseinandergesetzt, wenn es nicht Menschen wie Leibowitz oder Horsley gegeben hätte, die auf den Riemann'schen Traktat hereinfließen und somit sind eigentlich letztere dafür verantwortlich, dass Ugolino zu einem wissenschaftlichen Witz avancierte.¹⁶² Hinzuzufügen ist, dass Bessler, Gurlitt, Brinkmann und Riethmüller durch den „Tatort“ Freiburg im Breisgau miteinander in Berührung kamen und daher deren Beschäftigung mit dieser Causa nicht so zufällig gewesen sein dürfte, wie man vielleicht annehmen könnte.¹⁶³ Ugolino hat im Übrigen die Chance, seinen steilen Aufstieg von Gruppe D (als Pseudonym) über B (Heteronym) fortzusetzen und irgendwann als A.a. (fiktive Person mit Eigenleben) zu enden, wenn sich findige Leute seiner annehmen und ihn losgelöst von Riemanns Vorgaben zu einem unabhängigen Eigenleben verhelfen. Wer weiß, vielleicht kommt es ja irgendwann dazu? Die Grenzen zwischen den einzelnen Kategorien sind schließlich fließende.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Kategorien A bis D

Nach meinem Verständnis sind es zwei charakteristische Merkmale, durch die sich fiktive Personen mit und ohne Eigenleben von Heteronymen, realen Personen mit fiktivem Eigenleben und Pseudonymen unterscheiden:

1. Vorhandensein von Realem (Werk oder Tätigkeit)

Um einem Pseudonym oder Heteronym Sinn zu verleihen, muss ein reales Werk oder eine Tätigkeit vorliegen, also eine Komposition, ein Gemälde, ein literarischer Text, Schauspielkunst etc. Wenn diese Voraussetzung nicht gegeben ist, gibt es nichts, worauf Anspruch erhoben werden könnte, es vollbracht zu haben und somit würde in einem derartigen Fall das Zulegen eines Pseudonyms oder Heteronyms keinen Sinn ergeben. D. h. ein Pseudonym/Heteronym kommt nur dann zur Anwendung, wenn es ein real greifbares (künstlerisches) Produkt gibt. Eine reale Person mit fiktivem Eigenleben wird auch stets von einem Werk oder einer Tätigkeit ausgehend betrachtet – ob diese real nachweisbar sind oder nicht, spielt hier weniger eine Rolle; ausschlaggebendes Moment ist, dass es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um real existierende Werke/Tätigkeiten gehandelt hat. Das bedeutet, dass auch verschollene Werke, die nur aus Berichten bekannt, real aber nicht (mehr) nachweisbar sind, durchaus als vollgültige Werke anzusehen sind. Bei Gruppe C ist entscheidend, dass entweder der Person reale

¹⁶² Man beachte die Reihenfolge der Ereignisse: Zuerst kam 1950 die Leibowitz'sche Übersetzung heraus, dann – im gleichen Jahr – der erste Hinweis von Bessler und erst 1961 der Nihileintrag im Riemann-Lexikon.

¹⁶³ Siehe dazu auch Riethmüller 2010, S. 352-353.

Elemente angehören oder der ihr zugeschriebenen oder von ihr selbst hervorgebrachten Komposition/Tätigkeit – es tritt aber nie der Umstand ein, dass sowohl für Person als für deren Werk historisch nachweisbare Quellen fehlen. Im Gegensatz dazu hat eine fiktive Person eine andere Funktion, sie benötigt kein Werk dafür, im Gegenteil. Sie entsteht aus einem Vakuum und gerade das Nicht-Vorhandensein eines realen Werks oder einer real nachprüfbaren Tätigkeit ist ihr hervorstechendstes Merkmal. Wenn solch fiktive Personen im Laufe ihres „Lebens“ reale Werke hervorbringen, dann handelt es sich immer um Zuschreibung von Produkten realer Urheber, die entweder von diesen oder von Dritten der imaginären Figur untergeschoben werden: Fiktive Personen können niemals eigene Werke erschaffen, sondern sind vielmehr selbst Produkt eines realen Schöpfers – es gibt daher nur Texte über sie, aber keine Texte oder gar Werke/Tätigkeiten von ihnen.

2. Realer Urheber versus fiktives Eigenleben

Ein Pseudonym oder Heteronym ist immer an eine oder mehrere bestimmte reale Person(en) gebunden, die auch juristisch ihr Recht auf diesen Namen haben. Ihnen allein steht es zu, diesen Namen zu führen und mit ihren eigenen realen Werken in Verbindung zu setzen. Eine reale Person mit fiktivem Eigenleben besitzt dieses Recht ebenso; bei Vermischung mehrerer realer Personen zu einer legendenhaften Figur sowie bei zugeschriebenen Werken gilt dieses Recht für die jeweiligen Urheber der einzelnen Stücke; ist also immer mit bestimmten (oft nicht mehr eruierbaren, aber dennoch realen) Personen verbunden. Gruppe C kommt daher zwar durch Legendenbildung, zu der jeder beitragen kann, sowie durch überlieferungstechnisch bedingte Leerstellen in Biographie und/oder Œuvre, die wie prädestiniert für die Entwicklung fiktiven Eigenlebens erscheinen, ziemlich nahe an fiktive Personen heran – unterscheidet sich letztlich aber von A durch reale Elemente, die bei C stets auszumachen sind. Bei fiktiven Figuren hingegen führen diese fehlenden realen Elemente zu dem bewussten Eigenleben und der Losgelöstheit von einem einzelnen realen Urheber. So kann jede beliebige Person etwas zu ihrer Biographie hinzuerfinden oder bereits vorhandene Daten und Fakten, die öffentlich zugänglich sind, widerlegen wie es ihr beliebt. Eine fiktive Person genießt keinen rechtlichen Schutz, sondern ist frei zugängliches Allgemeingut.

2. Fallbeispiel: Otto Jägermeier

*Skepsis ist jedenfalls angebracht; denn:
Wer sucht, der findet bekanntlich,
und allzu gespitzte Ohren hören erfahrungs-
gemäß am Ende das Gras wachsen.¹⁶⁴*

Warum ziehe ich gerade Otto Jägermeier (OJ) als Musterbeispiel eines fiktiven Komponisten mit Eigenleben heran? Ganz einfach: OJ ist DER fiktive Komponist schlechthin. Dies resultiert daraus, dass er eine lange Lebensdauer aufzuweisen hat (seit 1902) und mit Ausnahme einer längeren Unterbrechung durchgehend bis heute „aktiv“ war und noch immer ist. Seine Präsenz ist dabei nicht an ein Genre gebunden, sondern weist eine enorme Bandbreite auf. So erschien er erstmals in einer populären Musikzeitschrift, wurde in den 1970ern im Bereich der Wissenschaft heimisch (Lexikaeinträge, Gegenstand einer Festschrift, zahlreicher wissenschaftlicher Texte und ihm zu Ehren gegründeter Vereine etc.), hinterließ in der außerwissenschaftlichen Musikwelt Spuren („Auffinden“ von Werken, die mehr oder weniger authentisch von OJ sind, die aufgeführt bzw. im Rundfunk gesendet werden), treibt in der Literatur sein Unwesen (diverse Erwähnungen in Romanen), war Held eines Pseudo-Dokumentarfilms und kann sich selbst im Medium Internet behaupten. OJ ist somit ein idealer Ausgangspunkt zur Betrachtung der unterschiedlichen Vorgehensweisen und Motivationen, die sich mit der Erfindung und Inanspruchnahme einer imaginären Figur ergeben und bietet mehr als jeder andere fiktive Komponist reichhaltiges Untersuchungsmaterial. Damit diese Diplomarbeit nicht zu umfangreich wird, konzentriere ich mich auf jene Etappen der OJschen Existenz, die meines Erachtens nach den größten Anteil an seiner Entwicklung und seinem Charakter hatten.

Abseits der von mir näher behandelten Texte, empfinde ich sonstige Beiträge zu OJ im Wesentlichen als Variation des bereits Vorhandenen. Wenn es sich um Neuerungen handelt, blieben sie singuläre Erscheinungen, weil sie sich aufgrund mangelnder Rezeption nicht durchsetzen konnten und keinen Eingang in den „Kanon“ der grundlegenden OJ-Quellen gefunden haben. Andere Texte wie Zeitungsberichte und Rezensionen¹⁶⁵ oder auch nur beiläufige Erwähnungen OJs in diversen Medien liefern zwar keine Erweiterungen des bisherigen OJ-Bildes, tragen aber dennoch durch ihr bloßes Vorhandensein zu seiner Glaubwürdigkeit bei – sorgen also für jenes dichte Netzwerk an Quellen und Querverweisen, die seine Existenz scheinbar legitimieren. Die von mir behandelten Beiträge fügten sich so gut in den ursprünglichen Entwurf dieses fiktiven Komponisten ein, dass sie nicht als OJ sozusagen nur

¹⁶⁴ Voss 1999, S. 95.

¹⁶⁵ Z. B. rezensierte Brinkmann 1979, S. 439–440 die Voss-Festschrift, Berner-Meister 1986, S. 60 und Metzner 1986, S. 5 eine im Februar 1986 in Berlin aufgeführte Matinee mit dem Titel „Jägermeieriana“.

„aufgepropfte“ wesensfremde Elemente empfunden wurden, sondern sich vielmehr dessen Charakter in einem Maße aneigneten, das sie dazu befähigte, ihn weiter zu formen und zu entwickeln ohne dabei sein ursprüngliches Wesen zu verleugnen oder zu deformieren. Da Hinzufügungen dieser Art eine seltene Ausnahme bilden (die meisten Zusätze zu OJ wurden nicht angenommen und blieben ohne entsprechende Rezeption), sollen sie Inhalt dieser Untersuchung sein. Wir wollen herausfinden, wie OJ im Laufe der Jahre zu der fiktiven Figur wurde, die er heute ist, und als die er sich großer Popularität erfreut.¹⁶⁶

1. Entstehung eines fiktiven Komponisten

Sagte Schinköth 2006 in seinem Vortrag „Otto Jägermeier, die MGG und die Kunst zu zweifeln“: *Wer der Urheber (oder die Urheberin) der fiktiven Gestalt Jägermeier war, lässt sich allerdings nicht mehr rekonstruieren*¹⁶⁷, entspricht dies nicht den Tatsachen. Otto Jägermeiers genaue „Geburtsumstände“ mögen zwar im Dunkeln liegen, seine Spuren lassen sich jedoch bis ins Jahr 1902 zurückverfolgen. Ob es sich bei dem Zeitungsartikel von K. R. Neval in der „Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung“¹⁶⁸ vom 31. Jänner 1902 tatsächlich um die allererste Erwähnung Jägermeiers handelt, konnte ich nicht mit absoluter Sicherheit feststellen, ist aber als wahrscheinlich anzusehen. Neval gibt mit diesem Bericht jedenfalls gleich zwei der zentralsten Elemente von OJs Leben vor: Seine Vorliebe für sinfonische Dichtungen und sein Verhältnis zu Richard Strauss. Mit Steinitzers Text von 1910 vervollständigt sich das Jägermeier-Bild dahingehend, dass nun auch Madagaskar ins Spiel kommt. Mit der Meldung, Jägermeier sei von Europa aus gen Madagaskar abgesegelt und eine baldige Rückkehr sei nicht zu erwarten, tritt eine relativ lange Phase ein, in der Jägermeier im wahrsten Sinne des Wortes verschollen erscheint. Erst 1972 kehrt er in die Öffentlichkeit – also zumindest in die der Wissenschaft – zurück, indem er mit einem eigenen Eintrag im Riemann’schen Musiklexikon¹⁶⁹ gewürdigt wird. Damit tritt jener Wendepunkt in seiner Rezeptionsgeschichte ein, der ihn erst eigentlich zu einem wissenschaftlichen Witz werden ließ. Sofern man dem Pseudo-Dokumentarfilm „Das sterbende Schwein – hochbegabt – viel kopiert – vom Pech verfolgt: Otto Jägermeier“ von 1990 Glauben schenken darf, war Herbert Rosendorfer, u. a. Jurist und Literat, für OJs Wiederbelebung verantwortlich. Der damals im Redaktionsteam

¹⁶⁶ OJ „wie er heute ist“, darf selbstverständlich nur als eine – aus individueller Perspektive jeweils unterschiedliche – Momentaufnahme verstanden werden. Als offene Figur wird er nie abgeschlossen sein, sondern sich im Wandel befinden, solange er „lebt“. Er kann sich beliebig verändern und an neue Gegebenheiten, Bedingungen, Moden und Forderungen anpassen – was den Vorteil hat, dass er immer aktuell bleiben wird. Und selbst bei einer Stagnation seiner Entwicklung könnte doch jede Generation, jeder neue Betrachter in ihm etwas anderes entdecken, etwas anderes in ihn hineinprojizieren und ihn so gegenwärtig halten.

¹⁶⁷ Schinköth 2006, unpag.

¹⁶⁸ Neval 1902, S. 55, der zweite Teil erschien am 7. Februar, S. 66-67. Näheres zu Neval siehe Abschnitt 3.a.

¹⁶⁹ Riemann-Lexikon 1972, S. 578.

des Riemann-Lexikons tätige Egon Voss wurde im weiteren Verlauf Anlass für einen plötzlich ausbrechenden „Otto-Jägermeier-Boom“: 1978 wurde eine Festschrift zu Ehren Voss’ publiziert, in der sich beinahe sämtliche Autoren mit OJ auseinandersetzten. Aufgrund großer Resonanz kam bereits zwei Jahre später eine stark erweiterte Auflage dieses „Gradus ad parnassum“ heraus, das bis heute als das Standardwerk zu OJ gelten kann. Nicht zuletzt ist diese Festschrift auch deshalb so grundlegend, weil sich hier „Größen“ der musikwissenschaftlichen Disziplin dieses fiktiven Komponisten angenommen haben. Bis dahin war die Resonanz dieses wissenschaftlichen Scherzes naturgegebenermaßen auf einen kleinen Insiderkreis beschränkt, doch weitete sich OJs Wirkungsfeld sukzessive auch auf Bereiche abseits der Wissenschaft aus: 1983 wurde eine „Otto-Jägermeier-Gesellschaft“ in Manderscheid (Nähe Bonn) gegründet¹⁷⁰, es folgten das Musikinstitut Otto Jägermeier (MIO) und der OJOT-Verlag in Verbindung mit einer Tonträger-Produktion unter dem Label MIOPHON mit Sitz in Berlin sowie ein Otto Jägermeier-Forschungsinstitut (OJFI) und ein Otto Jägermeier-Archiv (OJA) in Basel. Nicht zu vergessen ist die Zeitschrift „Ottomanie“, die laut Otto-Jägermeier-Gesellschaft seit 1985/86 herausgegeben wird.¹⁷¹

Eine besonders evidente Bereicherung von OJs Dasein stellt der 1990 öffentlich ausgestrahlte Film „Das sterbende Schwein“ dar, der dem bis dahin nur in schriftlichen Texten existierenden OJ eine neue Daseinsform verlieh und ihn gleichzeitig einem größeren Publikum erschloss. Wie die sich in den darauffolgenden Jahren etablierende Internetpräsenz OJs beweist, ist er heute auch über die musikwissenschaftlichen Fachgrenzen hinaus bekannt. Im Internet wird u. a. eine CD mit dem Titel „Erste authentische Werkeinspielung, Vol. I: Kammer- und Vokalmusik“ angeboten, die 1992 produziert worden sein soll und auf deren detaillierten Trackliste Werke wie „Die Wut über den verlorenen Sechser (Scherzo Kl. 4hd.)“ oder „Rhapsodie madécasse (Bransles madécasses No. 17 f. 2 Vl.)“¹⁷² zu finden sind. Wie sehr solchen Angaben vertraut werden darf, sei dahingestellt, aber man kann nicht umhin zuzugeben, dass sich einige Leute ziemlich viele Gedanken und noch mehr Mühe gemacht haben, ein dichtes Netzwerk an Schein-Institutionen und das Bild einer regen OJ-Forschung aufzubauen. Der Realität entsprechen davon zumindest die zum Verkauf stehenden Noten OJ zugeschriebener Kompositionen – zwei probeweise angekaufte Exemplare bereichern seit kurzem den Bestand

¹⁷⁰ *Otto-Jägermeier-Gesellschaft* (22. 09. 2011). Gaub ²2003, Sp. 849 gibt 1984 als Gründungsjahr an.

¹⁷¹ Laut MGG ist allerdings zumindest bis 2003 lediglich ein einziges Heft erschienen (Gaub ²2003, Sp. 850). Im Film werden zwar mehrere Hefte vor der Kamera herumgeschwenkt – dies kann aber natürlich auch nur ein Manöver sein, um große Produktivität im Namen OJs vorzutäuschen (*Das sterbende Schwein* 1990).

¹⁷² *CD-Trackliste* (22. 09. 2011).

der Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft in Wien.¹⁷³ Die in OJs Umfeld häufig auftauchende Figur Dr. Erwin Titori wird als musikwissenschaftlicher Leiter der Institutionen in Basel angeführt. Dabei handelt es sich – dem abenteuerlichen Lebenslauf nach zu urteilen – vermutlich um eine weitere fiktive Person. Die auf der Internetseite des MIO zu lesende Biographie besagt nicht nur, dass „Dr. Erwin Maria Wohlfurt Titori de Lubicz“ ungeklärter Herkunft sei und so gut wie in jeder Stadt Europas gelebt haben will, sondern auch, dass dieser Philosophie, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ethnologie studiert habe, Einfluss (aber nur *diskreten*) auf zahlreiche prominente Schriftsteller, Komponisten, Philosophen, Maler, Dirigenten, Regisseure, Schauspieler und Wissenschaftler hatte, von denen aber keiner namentlich genannt wird und neben vielen anderen Leistungen den Koran ins Westfriesische übersetzt haben soll. Überhaupt wird er als Sprachengenie dargestellt, der nur seinem Engagement OJ zuliebe von einer Übersetzung des Joyce’schen „Ulysses“ in einen ostafrikanischen Bantudialekt abgehalten werde. Es finden sich weitere kuriose Details auf dieser Internetseite, aber ich denke, es ist auch so deutlich geworden, dass es mit Titoris Glaubwürdigkeit nicht gerade zum Besten bestellt ist.¹⁷⁴

Als tragende Gesellschaft all dieser Unternehmungen wird eine 1984 gegründete „Otto Jägermeier Society Berlin e. V.“ angegeben, die ganz in ihrer Tätigkeit für OJ aufgeht. Mittlerweile ist nicht nur der Wikipedia-Artikel über OJ gelöscht worden, sondern auch die Homepage dieser Institution, die nur noch über eine Archiv-Maschine abrufbar ist¹⁷⁵, dafür treibt er an diversen anderen Stellen im Internet munter weiter sein Unwesen. Bevorzugt nehmen sich Diskussionsforen seiner an, er taucht aber auch auf wikipedia-ähnlichen Seiten wie „infobitte.de“ oder „weblexikon.de“ auf.¹⁷⁶ Die angefügte Werkliste ist bei den letztgenannten im Übrigen beeindruckend lang. Weniger ergiebig ist diese im Klassiker-Forum¹⁷⁷, in dem OJ 2009 von einem Heinz Wunsch eingetragen wurde. Hier wird er als fiktiver Zeitgenosse Richard Strauss’ angeführt und P. D. Q. Bach als „Kollege“ aus dem angelsächsischen Sprachgebiet bezeichnet. Trotz dieser Klarstellung von OJs Fiktivität, bietet Wunsch nicht nur Angaben zu dessen Biographie und zu „Neun Fugen“, der sinfonischen Dichtung „Psychosen“ und dem Violinkonzert „Concerto nostalgile“, sondern zeigt sogar ein Bild OJs (Abb. 1). Dieses

¹⁷³ Jägermeier 1991 und 2004 – beide im OJOT-Verlag Berlin erschienen. Wer die real vorhandene Musik komponiert hat, ist für meine Arbeit nicht weiter von Bedeutung, da OJ schließlich nicht selbst der Urheber sein kann. Als potentielle „Verdächtige“ möchte ich jedoch die Namen Egon Voss und Holger Münzer anführen, die Gerüchten zufolge wenigstens für einige OJ-Werke als Komponisten in Frage kommen.

¹⁷⁴ **Titori** (22. 09. 2011). Titori wird auch bei Jägermeier 1991 im Kommentar angeführt, manchmal fälschlich als „Titorti“. Nach diesen Angaben hätte ein „Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher musikalischer Werke Otto Jägermeiers“ 1993 von ihm herausgegeben werden sollen – dieses „Titorti [sic]-Verzeichnis (TV)“ ist aber meines Wissens nach nie erschienen.

¹⁷⁵ **Musikinstitut Otto Jägermeier** (22. 09. 2011).

¹⁷⁶ **Infobitte.de** (01. 07. 2011), **Weblexikon.de** (07. 07. 2011).

¹⁷⁷ **Klassika.info** (11. 03. 2011).

wird überhaupt im Internet recht häufig zur visuellen Darstellung OJs verwendet – u. a. auf Facebook. Diese jüngsten Beiträge beweisen, dass OJ eine treue Fangemeinde besitzt, die wohl auch künftig sein Überleben sichern wird.



Abb. 1

2. Überblick zu Biographie und Werk Otto Jägermeiers

Trotz unterschiedlicher Versionen seiner Vita sind bestimmte Eckdaten in allen Publikationen über Jägermeier zu finden. Am 29. 10. 1870 geboren, studierte er bei Thuille und Rheinberger, war nicht nur Zeitgenosse Richard Strauss', sondern auch freundschaftlich mit diesem verbunden. Seekrankheit war schließlich ausschlaggebend dafür, dass das von ihm bereiste Madagaskar nach München zu seinem neuen Lebensort wurde. Dort verblieb er bis zu einer 1933 unternommenen Konzertreise nach Europa, auf der er sich erkältete und am 22. 11. 1933 verstarb. Seine Hauptwerke gehören der Gattung sinfonische Dichtung an und weisen sämtlich seltsam klingende Titel wie „Psychosen“, „Gigantomachie“ oder „Meerestiefe“¹⁷⁸ auf. Im Bereich der sinfonischen Dichtungen hätte er – wie seine Anhänger betonen – den von Strauss beschrittenen Weg zu einem Höhe- und gleichzeitig Endpunkt geführt und weitere Werke in diesem Genre unmöglich gemacht. Im Wesentlichen lassen sich „Sinfonische Dichtung“, „Richard Strauss“, „Liebe zum Bergsteigen“ und „Madagaskar“ als tragende Elemente herauskristallisieren, die in Schriften über OJ immer wiederkehren. Mitunter gibt es Erweiterun-

¹⁷⁸ „Meerestiefe“ wird auch „In der Tiefe des Meeres“ und „Gigantomachie“ „Giganten-“ oder „Titanenschlacht“ genannt.

gen dieser Schwerpunktsetzungen, wie seine hinzugekommenen Beziehungen zu Peter Lohmann, Josef Adlharter und Max Reger. Auch sein Œuvre erfährt von Zeit zu Zeit Zuwachs, ist aber – wie Jägermeierianer klagen – häufig von Falschzuschreibungen betroffen. Eine OJ-Biographie zu schreiben oder eine genaue Werkliste anzulegen stellt sich aber als schwierig heraus, da sich im Laufe der Jahre viele Informationen angesammelt haben, die sich z. T. deutlich widersprechen.¹⁷⁹ Dies resultiert v. a. daraus, dass sich jederzeit Daten und Fakten über OJ ändern oder neue hinzukommen können, denn als offene Figur kann jeder nach Belieben schalten und walten. Als einzige Grenze für Zusätze zum bekannten Jägermeier-Wissensfundus gilt wohl eine natürliche Auslese, im Sinne derer nicht zu OJ „passende“ Informationen und Thesen einfach keine Beachtung finden. Ein solches Ignorieren inadäquater Hinzudichtungen darf allerdings nicht mit der beliebten Strategie des Beteuerns, etwas sei bloße Falschzuschreibung, gleichgesetzt werden. Während das Beteuern, etwas sei Falschzuschreibung den Anschein seriöser Quellenkritik erwecken und dem eigenen Text Glaubwürdigkeit verleihen soll, wird im anderen Fall etwas nicht zum Wesen und Charakter der offenen Figur Passendes durch Rezeptionsverweigerung die Aufnahme in den „legitimierten“ und weitertradierten Datenpool verwehrt.

3. Urheber, Beteiligte sowie deren Motive

Jedes der für die verschiedenen Genres als repräsentativ ausgewählten Beispiele wird zunächst allgemein besprochen, bevor eine weitere Unterteilung in „Authentifizierungsstrategien“ und „Fiktivitätssignale“ erfolgt. Ich möchte darauf hinweisen, dass diese Einteilung nur aus Gründen der Übersichtlichkeit gewählt wurde und nicht immer strikt einzuhalten war. Nicht alles lässt sich eindeutig als Strategie zur Erzeugung von Glaubwürdigkeit oder als Hinweis auf die Fiktivität des behandelten Themas klassifizieren, sondern trägt oftmals Elemente beider Taktiken in sich. In diesem Fall habe ich derart ambivalente Stellen dort eingefügt, wo sie sich besser in den Kontext einbetten ließen.

3.a. Öffentliches Medium – Parodie: Neval und Steinitzer (1902/1910)

Ein K. R. Neval erwähnt 1902 als erster Autor den Namen Otto Jägermeier. Doch bei einem Vergleich seines Artikels mit dem Beitrag Max Steinitzers von 1910, zeigt sich eine fast wortwörtliche Übernahme des Textes inkl. aller darin vorkommender Notenbeispiele. Lediglich einige Kürzungen und marginale Abänderungen wurden vorgenommen, so lässt Steinitzer z. B. den Satzsatz des Neval-Artikels (*Wem das letztere nicht klar ist, den kann ich nur*

¹⁷⁹ Zumindest was die Werke anbelangt, erweist sich die Liste auf der Rückseite von Jägermeier 1991 als brauchbarer und v. a. sehr ergiebiger Anhaltspunkt (siehe Anhang S. XVI).

bitten, den ganzen Artikel von Anfang an noch einmal zu lesen¹⁸⁰) weg und beginnt an dieser Stelle den eigenständigen Teil seines Textes. Doch statt Steinitzer des Plagiats überführen zu können, erhärtet sich bei näherer Betrachtung vielmehr der Verdacht, dass sich hinter dem Namen „K. R. Neval“ niemand anderer als Steinitzer selbst verbirgt aus folgenden Gründen: 1. Der Name ergibt schnell gesprochen das hübsche Wort „Karneval“, was doch misstrauisch werden lässt; 2. Steinitzer erklärt ohne Umschweife im Inhaltsverzeichnis seiner „Straußiana und Andres“, dass er Teile seines OJ-Textes aus der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung“ von 1902 übernommen habe und zitiert daraus eine Passage mit den Worten *schrieb ich*¹⁸¹ – was seine Autorschaft am Neval-Artikel relativ deutlich zutage treten lässt; und als wäre dies nicht genug, mutet es schließlich noch seltsam an, dass 3. dieser Neval immer im Zusammenhang mit Richard Strauss aufzutauchen scheint. So bezieht er etwa 1905 ebenfalls in der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung“ gegenüber Max Kalbeck, der Strauss in der vorangegangenen Ausgabe angegriffen hatte, Stellung.¹⁸²

Da es meines Wissens nach keine Aufzeichnungen von Neval-Steinitzer über seine Beweggründe gibt, lässt sich natürlich nur darüber spekulieren, was ihn zur Erfindung OJs bewogen haben könnte. In Anbetracht dessen, dass Steinitzer ein Jugendfreund Strauss' war, habe ich zunächst angenommen, dass es sich hierbei um dessen Verteidigung gegenüber der zeitgenössischen Kritik handelte. Grund zur Verteidigung hätten Strauss und seine Anhänger gerade in Bezug auf München ausreichend gehabt, da die hiesige Konservativität dem „Neudeutschen“ Strauss des Öfteren Probleme bereitet hatte.¹⁸³ Mittlerweile habe ich meine Meinung geändert. Nach Lektüre eines Textes von Herbert Rosendorfer halte ich dessen Behauptung, dass OJ per se eine Parodie auf Richard Strauss sei für wahrscheinlicher – was ja eine Persiflage der zeitgenössischen Kritik nicht ausschließt. Da nicht nur Strauss, sondern auch seine Münchner Freunde (Ludwig Thuille, Max Steinitzer, Siegmund von Hausegger etc.) in biographischen Darstellungen als recht lustige Gesellen geschildert werden, würde dies gut ins Bild passen.¹⁸⁴ So schildert Rosendorfer in einem Text über die Beziehung Thuille – Strauss, dass v. a. Thuille sich durchaus kein Blatt vor den Mund genommen habe. In *Wein- und Bier-*

¹⁸⁰ Der Satzsatz bezieht sich auf Richard Strauss' vorgebliche Worte über zukünftige Konzertprogrammgestaltungen und vermag aufgrund der ungewöhnlich anmutenden Anweisung an den Leser durchaus Zweifel am Wahrheitsgehalt des ganzen Artikels zu wecken (Neval 1902, S. 67).

¹⁸¹ Steinitzer 1910, S. 93.

¹⁸² Neval 1905, S. 31-32. Steinitzer wird in der Online-Datenbank *The Music Sack* (29. 09. 2011) offen als Autor dieses Artikels genannt. Zeitgenossen Steinitzers standen zwar nur die genannten Punkte 1-3 als Hinweise auf die wahre Autorschaft zur Verfügung, diese sind aber – wie wir gesehen haben – bei weitem ausreichend.

¹⁸³ Vgl. Schaarwächter 1994, S. 113 und Publig 1999, S. 71-73. Auch abseits der Kritik fand er in München zunächst weniger Aufmerksamkeit als in anderen Städten des In- und Auslandes (Schuh 1976, S. 444-445; Kohler 1990, S. 103-105 und 108-109 sowie Werbeck ²2006, Sp. 60), was mit ein Grund dafür war, dass er seinem Ärger über München in der Oper „Feuersnot“ (1901) Luft machte.

¹⁸⁴ Siehe u. a. Witeschnik 1998.

laune hat er sich offenbar manchmal über jene Züge Strauss'scher Gigantomanie lustig gemacht, wie es auch Strauss' erster Biograph Max Steinitzer in seiner – auch von Strauss belächter – Parodie „Otto Jägermeier“ getan hatte.¹⁸⁵ Bedauerlich ist, dass Rosendorfer verschweigt, woher er die Information, dass Strauss von dieser Parodie gewusst und sich darüber amüsiert habe, bezogen hat. Allerdings befindet sich dieser Artikel auf der offiziellen Strauss-Homepage und es ist daher anzunehmen, dass dessen Nachkommen den Inhalt in irgendeiner Weise legitimiert haben. Andererseits gilt es zu bedenken, dass Rosendorfer als einer der aktivsten Parteigänger OJs bekannt ist und sich nicht scheut, selbst in wissenschaftlichen Beiträgen, OJ in ernsthaftem Ton zu erwähnen und sich dabei jeglichen Hinweises auf dessen Fiktivität zu enthalten –, so beispielsweise in einem Artikel über Thuille, in dem er die gemütlichen Abende der Münchner Wagnerianer und „Neudeutschen“ rund um die Zentralfigur Alexander Ritter in der Weinstube „Leibenfrost“ in den späten 1880ern erwähnt. Unvermittelt schreibt er: *Bald stieß auch der junge, seltsame Otto Jägermeier dazu, der um die Jahrhundertwende dann die musikalischen Ideen Ritters in seinen gigantomaniischen Tonpoemen ad absurdum führen sollte.*¹⁸⁶ Im Anschluss fährt er – ohne nochmalige Erwähnung Jägermeiers – mit der Lebens- und Werkbeschreibung Thuilles fort. Aber gleichgültig, ob Steinitzer nun Strauss, die zeitgenössische Kritik oder beide parodiert, die Einführung eines fiktiven Komponisten ist auf jeden Fall ein gelungener Schachzug. Mit Hilfe OJs werden nämlich gekannt die damals umstrittensten Elemente der Strauss'schen Musik weiter zugespitzt und auf diese Weise bloßgestellt.

Wo liegen aber nun die Angriffspunkte der Strauss'schen Musik? Und warum bot gerade dieser Anlass zur Erschaffung des fiktiven OJ? In einer Zeit, in der zeitgenössische Komponisten immer stärker durch historisierende Tendenzen (Verehrung längst verstorbener „Genies“ mittels grundlegender Biographien und speziellen Musikfesten, Verfestigung eines immer starrer werdenden Werke- und Wertekanons auf Kosten zeitgenössischer Komponisten) und übergroße, z. T. noch lebende Vorbilder (Wagner, Liszt, Brahms, Bruckner) in ihrer Entwicklung gehemmt wurden, gab es im Wesentlichen nur zwei Möglichkeiten: Entweder man blieb dem Einfluss dieser übermächtigen „Größen“ verhaftet und endete als Epigone oder man brach mit der Tradition und versuchte, sich davon zu lösen.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Rosendorfer o. J., S. 8.

¹⁸⁶ Ders. 1993, S. 25.

¹⁸⁷ Vgl. u. a. Angerer 2000, S. 193-214 und ders. 2010, S. 9-18 zum engbesetzten „Parnass der Musikgeschichte“. Angerer bezeichnet Beethoven als den wohl ersten bedeutenden Komponisten, der *realisieren mußte, daß selbst der Tod seiner älteren Konkurrenten ihn niemals von der andauernden Geltung ihrer Werke befreien würde. [...] Jeder jüngere Komponist mußte sich nun vor diesen mächtigen Autoritäten bewähren, mußte danach trachten, einen Platz neben ihnen zu erringen. Es ging um nichts Geringeres als die Ewigkeit. Anfangs waren in diesem musikalischen Pantheon noch viele Plätze unbesetzt, der Musikbetrieb selbst auch noch relativ schwach*

Strauss blieb im Bereich der Oper im Prinzip bis zu „Salome“ (1905) der Tonwelt Wagners verhaftet, in seinen sinfonischen Dichtungen jedoch fand er bereits früher einen eigenen Stil. Diese waren es auch, die in aller Munde waren und in puncto Form, Programm und Orchesterbehandlung neue Maßstäbe setzten.¹⁸⁸ Strauss passte gemäß des Liszt'schen Vorbildes die Form dem jeweiligen Inhalt an und kam so von einem Werk zum nächsten zu Lösungen, die eben nicht mehr dem altbekannten Schema folgten, sondern neue Wege beschritten. Diese neuen Lösungen wurden allerdings nicht immer als solche erkannt und gerade in frühen Rezensionen findet sich häufig Formlosigkeit als Vorwurf wieder. Um diesem zu begegnen und dem mit z. T. Unverständnis, Verwirrung oder gar mit Empörung reagierenden Publikum ein Verständigungsmittel an die Hand zu geben, wurden nachträglich (nicht immer autorisierte) Werkführer mit Erläuterungen verfasst. Dies führte aber im Verein mit von Strauss gewählten ungewöhnlichen Titeln zur fälschlichen Annahme, dass Strauss streng nach Programm vorgehe und dieses lediglich illustrativ ausgestalte.¹⁸⁹ Dass er nach Gestaltung literarischer Figuren wie „Don Quixote“, „Macbeth“ oder „Till Eulenspiegel“ es in „Also sprach Zarathustra“ wagte, ein philosophisches Konzept des umstrittenen Nietzsche in Musik zu setzen und schließlich in „Ein Heldenleben“ sogar sich selbst ein Denkmal zu setzen wurde damals als ungeheure Anmaßung empfunden. Weiters stellte die enorme Größe der Orchesterbesetzung, das Ausloten von Grenzbereichen einzelner Instrumente sowie der Einsatz unüblicher Apparaturen wie die Windmaschine ein Novum dar. Neben seiner umfassenden Dirigententätigkeit und seiner bewussten Selbstinszenierung als provozierender Neutöner, welche er mit Zensurschwierigkeiten (z. B. die von sexuellen Anzüglichkeiten geradezu überbordende „Feuersnot“) und Skandalen lancierte¹⁹⁰, waren es seine sinfonischen Dichtungen, die ihm den Ruf des führenden Musikers seiner Zeit eintrugen und ihn gleichzeitig zu einem der beliebtesten „Opfer“ der Karikatur nach Wagner stempelten.

Mit der Karikatur war um die Jahrhundertwende eine Rezeptionshaltung vorhanden, die es sich in eigenen Spezialblättern zur Aufgabe machte, aktuelle Ereignisse von Politik über Mode bis hin zur Kultur zu persiflieren – besonders dann, wenn sie Missstände wahrzunehmen vermeinte.¹⁹¹ Die Beschäftigung mit dem Strauss'schen Œuvre setzte zwar erst mit „Sa-

entwickelt. Mit jedem Jahrzehnt wurde es enger im Kreis der großen Komponisten, denn kaum ging jemals ein kanonisiertes Meisterwerk seines Rangs verlustig. (S. 195).

¹⁸⁸ Einen guten Überblick über Strauss' sinfonisches Schaffen und dessen Rezeption bieten Schaarwächter 1994 und Hansen 2003. Für eine Zusammenstellung der Hauptkritikpunkte an Strauss siehe Voss 1999, S. 229-239.

¹⁸⁹ Zur Problematik der Werkführer bei Strauss, siehe u. a. Steinitzer⁵⁻⁸ 1914, S. 94-97; Krause⁵ 1975, besonders S. 222-223, Walter 2000, S. 145-150 und Werbeck² 2006, Sp. 93-94. Schuh 1976 äußert sich v. a. zur Überinterpretation Strauss'scher Kompositionen, S. 303-304, 409-410, 430-431 und 498-499.

¹⁹⁰ Siehe zu seinen „Marketing“-Strategien Walter 2000, S. 88-93.

¹⁹¹ Prominent waren „Simplicissimus“ und „Jugend“ aus München, die „Lustigen Blätter“, „Ulz“ und „Kladderadatsch“ aus Berlin sowie „Muskete“ und „Floh“ aus Wien (Schlötterer-Trainer 2009, S. 8). Vgl. weiters Worbs

lome“ in voller Breite ein, doch seine sinfonischen Dichtungen boten für Karikatur und Satire auch schon reichlich Munition. So nahmen die „Lustigen Blätter“ die sichtbare Verstärkung des Klangapparates als Anlass für eine satirische Ankündigung der nächsten Strauss’schen Partitur, in der sie behaupteten, diese werde 24 erste, 24 zweite, 22 dritte und 18 vierte Geigen sowie 18 Kniegeigen, 16 Wadengeigen und zwölf Trumbscheidte, verschiedenartige Harfen, Orgeln, Hörner enthalten sowie neben vielem weiteren zehn Lokomotivpfeifen, sechs Lepraklappern, zwölf Katholische Glocken und 16 Israelitische Schofars. *Bei Aufführungen im Auslande tritt noch je nach Lage 1 Meeresbrandung, 1 Niagara, 1 Samum, 1 Herde brünstiger Elche, 1 Aetna-Ausbruch obligat hinzu. Gott, muß das zauberhaft klingen!*¹⁹²

Die Steinitzer-Texte sind durchaus in dieser Karikatur-Tradition zu verstehen und gewappnet mit diesem Wissen lassen sich rasch die Hauptaspekte, auf die er anspielt, herausfiltern. Dabei muss gesagt werden, dass er sich (genau wie die zeitgenössische Karikatur) mit seinen Schilderungen der OJschen Musik gar nicht so weit von der Wirklichkeit entfernt wie man vielleicht annehmen möchte. Er führt lediglich gewisse Elemente ein winziges Stück weiter, treibt sie auf die Spitze und zeigt damit auf, wo sich der Punkt befindet, ab dem Musik dieser Richtung lächerlich zu wirken beginnt – und dem Strauss in seiner Schaffensphase um die Jahrhundertwende gefährlich nahe gekommen war. Prinzipiell hatten die Klangeffekte und illustrativen Elemente bei Strauss stets einen Zweck, waren Symbol für etwas¹⁹³ und auch die Vergrößerung des Orchesterapparates diente *keineswegs, wie immer wieder geglaubt wurde, in erster Linie der Vergrößerung des Klangvolumens, vielmehr steht sie im Dienste einer Differenzierung der orchestralen Tonsprache.*¹⁹⁴ Dass „Taillefer“ und die überinstrumentierte „Sinfonia domestica“ von dieser Maxime abwichen, dürfte daher im Strauss’schen Freundeskreis als alarmierend empfunden worden sein. Auch Walter betont, dass Strauss sich von 1897 bis 1902 in einer Übergangsphase zwischen sinfonischer Dichtung und neuem Opernkonzept befunden hätte und „Taillefer“ eines der damals für ihn typisch unentschlossenen Werke sei, in dem er verschiedene musikalische Elemente ausprobierte, diese aber nicht recht zu verbinden wusste.¹⁹⁵ Zu vermuten ist, dass konkrete Kompositionen den Ausschlag gaben, die, wie hier von Steinitzer angeprangert, keine adäquate Übereinstimmung von Inhalt und Form mehr aufwiesen. Allerdings müssen dabei nicht ausschließlich Werke von Strauss gemeint gewesen sein, sondern kann sich genauso gut auf die anderer bezogen haben. Steinitzer schreibt

1982, S. 7-20 allgemein zur Geschichte der musikalischen Karikatur und speziell S. 136-139, 232-249 und 262-265 sowie Storck 1910, S. 25, 395 und 434 zu Strauss bzw. zum Thema „Lärmmusik“, womit abseits Strauss’ vorwiegend Berlioz, Wagner und Mahler assoziiert wurden.

¹⁹² „Lustige Blätter“, zitiert nach Wilhelm 1999, S. 156.

¹⁹³ Vgl. Schaarwächter 1994, S. 78.

¹⁹⁴ Schuh 1976, S. 150.

¹⁹⁵ Walter 2000, S. 154-155.

in seiner Strauss-Biographie, dass dieser im Zuge seiner 1901 übernommenen Funktion als Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins u. a. eingesandte Werke für das jährlich stattfindende Tonkünstlerfest auszuwählen hatte und dabei seien ihm jene am gräulichsten gewesen, *welche mißverständlich die äußere Form seiner eigenen Ausdrucksinstrumentation als Selbstzweck auf die Spitze trieben und in Kolossalpartituren bis zu 42 Systemen – Beethoven brauchte 12 – formell wie inhaltlich nur das Trivialste sagten.*¹⁹⁶ Man kann nun die Parodie als Warnung an Strauss verstehen, weder sich selbst bis zu jenem Punkt vorzuwagen, an dem seine Kompositionen der Lächerlichkeit preisgegeben werden würden, noch andere durch sein Vorbild zu solchem Tun zu verleiten. Dass es Steinitzer vorrangig um dieses Zurschaustellen der Inkongruenz Form – Inhalt ankam, zeigt die Anfangspassage des Neval-Artikels: *Mit seinen letzten beiden Orchesterdichtungen „Gigantomachie“ und „In der Tiefe des Meeres“ dürfte Jägermeier das Endziel der programmatischen Musik erreicht haben. Mindestens bleibt für jeden normalen Menschen und Musiker unerfindlich, wie über den hier erreichten Punkt der völligen Einheit von Gesichts- und Tonvorstellung noch hinausgegangen werden könnte, man mag nun über die Berechtigung dieser ganzen Kunstrichtung denken wie man will.*¹⁹⁷ Noch deutlicher nimmt er am Schluss des Artikels darauf Bezug: Strauss müsse selbst erkennen, dass *seine eigenen sinfonischen Dichtungen, bisher die glänzendste Spitze der musikalischen Moderne, in Bezug auf den äusseren Apparat, der ja für Viele die Hauptsache ist, evidenterweise nur mehr die Bedeutung einer Vorstufe haben*¹⁹⁸ könnten.

Im Artikel geht Neval-Steinitzer detailliert auf die beiden erwähnten Orchesterwerke ein. Da OJ „orchestrale Personifikation“ anstrebe, hätte er dementsprechend in „Gigantomachie“ den den Olymp stürmenden Giganten Okeanos, Japetos und Kronos jeweils eine eigene Posaune bzw. die Basstuba, den angegriffenen Olympiern sechs Trompeten zugeordnet, wobei diese Instrumentengruppen *der Deutlichkeit der Handlung zuliebe auch räumlich getrennt*¹⁹⁹ auftreten – eine Vorwegnahme moderner Musik, vergleichbar etwa mit Stockhausens „Gruppen“ für drei Orchester (1955-1957). Anregung dazu könnte Strauss’ „Don Quixote“ gewesen sein, in dem dieser durch ein Cello und Sancho Pansa durch Bratschen-, Tenortuben- und Bassklarinetten-Solisten repräsentiert wird. Auch die Lautmalerei OJs, die ihn die Erstürmung des Olymps und die Schlacht zwischen Olympiern und Giganten bis hin zum abschließenden Todesröcheln der vernichteten Giganten minutiös musikalisch illustrieren lässt, findet z. B. Entsprechungen im „Heldenleben“, in dem die Widersacher oder im

¹⁹⁶ Steinitzer⁵⁻⁸ 1914, S. 172.

¹⁹⁷ Neval 1902, S. 55.

¹⁹⁸ Ebd., S. 67.

¹⁹⁹ Ebd., S. 55.

„Don Quixote“, in dem eine Schafherde mit entsprechenden Klangeffekten nachgezeichnet werden. Als besondere Absurdität nennt Steinitzer eine nicht durchgeführte Idee OJs, den Ausgang des Kampfes zwischen Olympiern und Giganten offen zu lassen und es der Kraft und Ausdauer der Bläser zu überlassen, wer am Schluss siegt; womit er erneut eine Entwicklung der Neuen Musik vorwegnimmt, in der Interpreten als Mitautoren fungieren und die Gestaltung des Musikstückes zu großen Teilen ihnen überlassen bleibt. Steinitzer schildert das Gespräch, im Verlaufe dessen OJ ihm diesen Plan mitteilt:

Er selbst stockte unwillkürlich infolge der Grösse des Gedankens, den er da aussprach, und auch ich war seltsam bewegt bei der Vorstellung dieser Geistesthat, auf die Souverainetät des Tondichters dergestalt zu abduzieren und dieselbe an das Orchester abzugeben. Er hatte anfänglich nur vorgeschrieben, dass sowohl die Kämpfenden selbst als die begleitenden Akkorde der Holzbläser und Figuren der Streicher in D-moll bleiben müssten, – „damit keine harmonische Verwirrung entsteht“ – wie er mit einem unendlich sanften bescheidenen Lächeln hinzusetzte.²⁰⁰

In der Fortsetzung des Artikels im nächsten Heft der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung“ beschreibt Steinitzer „In der Tiefe des Meeres“ und lobt dabei das vorbildliche Vorgehen OJs, die Erscheinungen der Tiefseewelt (Seenadeln, Tiefseetintenfisch, Polypen etc.) nicht nur musikalisch, sondern auch zeichnerisch genauestens illustriert und das Ganze schön aufbereitet zu haben. *Dieses Programm ist mit grosser Uebersichtlichkeit in Nummern geteilt, die den Inhalt jedes Instrumentalbildes klar und scharf angeben, während die gleichen Nummern an einer am Dirigentenpult angebrachten Tafel durch eine sinnreiche Vorrichtung geräuschlos wechseln.*²⁰¹ Es sei OJ in dieser Komposition gelungen in höchster musikalischer Schilderkunst das ganze Naturleben im Orchesterkolorit vollständig aufgehen zu lassen. Ein Beispiel der Neval'schen Diktion: *Eine koloristische Leistung ersten Ranges mit schärfster Zeichnung bietet auch der Seeteufel (melanocetus) sowie eine Reihe molluskenhafter, durch enggedrängte weiche Akkorde der Klarinetten und Fagotte dargestellter Kephelopoden, deren teleskopartiges Augenpaar daraufgesetzte Terzenpaare der Oboen verdeutlichen.*²⁰² Parallelen zu Strauss' eigenem Schaffen sind demnach u. a.:

- Einführung nicht mehr gebräuchlicher oder ungewöhnlicher Instrumente: Beispielsweise brachte Strauss das Heckelphon in den Konzertsaal, OJ Ophikleide und Serpent.
- Illustratives Nachmalen inhaltlicher Details: Neigte Strauss immer mehr dazu, inhaltliche Details durch Klangeffekte überzurepräsentieren, geht OJ noch weiter und macht dies nicht nur dort, wo es sich um eine inhaltliche Notwendigkeit handelt, sondern erklärt es zum Selbstweck und als oberste Prämisse seines Komponierens.

²⁰⁰ Neval 1902, S. 55.

²⁰¹ Ebd., S. 66.

²⁰² Ebd., S. 67.

- Werkführer: Strauss ließ Werkführer von anderen verfassen, um dem Publikum ein Hilfsmittel an die Hand zu geben und betonte stets, dass er nicht nach genauem Programm komponiere; OJ hingegen schreibt seinen Werkführer selbst und sorgt durch dessen detaillierten Aufbau dafür, den Hörern seine Ansichten geradezu aufzuzwingen und jeglicher freier und phantasievoller Interpretation vorzubeugen.

War es 1902 noch möglich gewesen derart kuriose Absonderlichkeiten zu erfinden, wie sie von Neval geschildert wurden, hatte es Steinitzer einige Jahre später viel schwerer. Inzwischen waren Strauss-Stücke erschienen, die nicht nur die Gestaltungskraft des Orchesters ausreizten, sondern des Öfteren auch ein Zuviel des Guten an illustrativem Element aufwiesen – was selbst wohlmeinende Freunde und Kritiker bemängelten. Als Beispiele dafür können die sinfonische Dichtung „Sinfonia domestica“ mit ihrem Sujet (stellt einen Tag in Strauss’ Privatleben dar), Chorwerke mit enormem Besetzungsaufwand wie „Taillefer“ und selbstverständlich „Salome“ und „Elektra“ mit Orchestern von ebenfalls über 100 Musikern, ihrem Vorstoß in die Atonalität sowie ihren an die Grenzen damaliger Moralvorstellungen gehenden Inhalten, genannt werden. Zudem galt Strauss, der 1904-1905 die Instrumentationslehre von Berlioz in seiner Bearbeitung neu herausgegeben hatte, als unübertroffen in der Instrumentierungskunst und nutzte diese Begabung für manche etwas zu ausgiebig. Selbst Strauss-Anhänger wie Krause sahen dies problematisch:

Ein Grundproblem seiner Musik ist ihr gelegentlicher Widerspruch zwischen Form und Inhalt. Die Freude, sich mit den reichen Klangmöglichkeiten des modernen Orchesters ausdrücken zu können, verleitete ihn auch bei solchen Tondichtungen zu klangsinnlichen Expansionen, deren inhaltliche Aussage ursprünglich nach ganz anderen Darstellungsmitteln drängte. Es ist jene monströse Art des sinfonischen Selbstporträts, die in ihrer pathetischen Monumentalität vor allem bei „Heldenleben“ und „Sinfonia domestica“ zu einem stilistischen Bruch führt.²⁰³

Zu dem Vorurteil der reinen Tonmalerei trug ebenfalls bei, dass Strauss’ ironische Bemerkungen über seinen Ruf, alles (u. a. auch Speisekarten) in Musik setzen zu können, ernst genommen wurden. Einige glaubten sogar Bonmots wie seine Antwort auf die Frage nach dem Inhalt seiner „Sinfonia domestica“, *daß ihn die Sinfonie beim Schaffen in seinem Arbeitszimmer oder aber auch „in Hemdsärmeln stehend auf dem Balkon“ zeige.*²⁰⁴

Wie sollte Steinitzer aber nun noch weiter über das Verwirklichte hinausgehen und etwas schreiben, was derartige Aufregung, Erstaunen und Skandale auszulösen vermochte wie es bereits „Also sprach Zarathustra“, „Sinfonia domestica“, „Salome“ und „Elektra“ getan hatten? Konnte also der OJ von 1902 mit einer Steigerung der Strauss’schen sinfonischen Dich-

²⁰³ Krause ⁵1975, S. 187.

²⁰⁴ Ebd., S. 226.

tungen aufwarten, gelang ihm dies 1910 nicht mehr. Nicht ohne Grund gibt Steinitzer die musikalischen Betrachtungen fast wortwörtlich aus dem Neval-Artikel wieder und fügte bis auf kurze Schilderungen von „Der physiologische Schwachsinn des Weibes“ und „Im Urwald“ (diesmal unter Verzicht von Notenbeispielen), keine weiteren hinzu. Es werden lediglich einige weitere Werktitel genannt, doch legt Steinitzer in diesem Beitrag eindeutig den Schwerpunkt nicht mehr auf die Musik, sondern auf die Biographie OJs. Doch zunächst zurück zu den Kompositionen.

Mit der sinfonischen Dichtung „Der physiologische Schwachsinn des Weibes“ nimmt Steinitzer Bezug auf den (fast) gleichnamigen Essay Paul Julius Möbius', in dem der Neurologe und Psychiater behauptet hatte, es sei physiologisch nachweisbar, dass Frauen von Natur aus geringere geistige Kapazitäten besäßen als Männer. 1900 zu einem Zeitpunkt erschienen, als Frauen u. a. darum kämpften, an Universitäten zugelassen zu werden, verwundert es nicht, dass dieses Thema enorme Reaktionen auslöste. Weiteres Aufsehen erregte Möbius, als er Otto Weininger 1903 vorwarf, dieser habe mit dem Buch „Geschlecht und Charakter“ seinen eigenen 23seitigen Essay plagiiert. Der Skandal war perfekt, als Weininger kurz darauf Selbstmord beging (was vermutlich nicht direkt mit dem Plagiatsvorwurf zusammenhing). Das mittlerweile eigenständig publizierte Werkchen „Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes“ blieb jahrelang populär und erreichte 1910 bereits seine zehnte Auflage.²⁰⁵ OJ folgte in seiner Komposition quasi dem Vorbild von Möbius, indem er im ersten, konventionell gehaltenen Satz, den „Mann“ vorstellt, im zweiten das „Weib“. Letzterer deute durch *immer wiederkehrende falsche Harmoniefolgen nach den unmöglichsten und unangenehm überraschendsten Tonarten hin*²⁰⁶ die unberechtigten und unlogischen Schlüsse der Frauen an. Steinitzer schildert den lauten Protest des Publikums bei der Aufführung des zweiten Satzes, worauf OJ nur gemächlich geäußert hätte: „*Ja, ich kann doch nichts dafür*“, um dann ungerührt den ersten Satz zu wiederholen, *der nun nach der eben durchlebten harmonischen Seekrankheit doppelt gesund und erfreulich wirkte und stürmischen Beifall fand*.²⁰⁷ Als Vorbild könnte Strauss' musikalische Darstellung der Frauengestalt in „Ein Heldenleben“, gedient haben, welche gleichfalls die damaligen Gemüter erregte. Diese Gefährtin des Helden versinnbildlichte für Publikum und Kritik anfangs gar *die Verführungskünste, die Koketterie,*

²⁰⁵ Mit diesem Text wird Möbius bis heute fast ausschließlich assoziiert. Dabei hätte er nach eigener Aussage diesen provokanten Titel nur deshalb gewählt, um über seine Ärztekollegenschaft hinaus die Aufmerksamkeit des breiten Publikums zu erregen (Steinberg 2005, S. 228; weiteres zum Essay, S. 225-256).

²⁰⁶ Steinitzer 1910, S. 94.

²⁰⁷ Ebd., S. 94. Zankl 2008 gibt übrigens an, dass OJ auf die Partitur geschrieben habe: „*eine Hochzeitsgabe für Alma Mahler geb. Schindler*“ (S. 189) – eine etwas bössartige Erweiterung des Steinitzer'schen Textes.

die *dekadente Perversität der Frau*²⁰⁸ schlechthin – stellte aber in Wirklichkeit laut Rollands Aufzeichnungen doch niemanden anderen dar, als Strauss' Gattin Pauline de Ahna, welche zugegebenermaßen in der Literatur als recht launisch beschrieben wird.²⁰⁹ Aber auch eine Verbindung zur „Sinfonia domestica“ erscheint plausibel, da hier Mann, Frau und Kind (resp. Strauss, Pauline und deren Sohn Franz, genannt „Bubi“) charakterisiert werden und um die sich die „Handlung“ dreht. Zudem gab Strauss dieser sinfonischen Dichtung die Bezeichnung „Sinfonia“, also „Sinfonie“, die sich bei Steinitzer ebenfalls findet. Das betreffende OJ-Werk wird hier *eine Sinfonie nach dem epochemachenden Buch von Möbius* genannt.²¹⁰ Der OJsche Ausspruch „Ja, i c h kann doch nichts dafür“ erinnert im Übrigen frappierend an Strauss-Bonmots wie z. B. an seine Reaktion gegenüber einem geschockt schweigenden Publikum nach der öffentlichen Generalprobe zur „Salome“-UA, bei der er den Bann mit den Worten: „Also, i weiß net, mir hat's g'fall'n!“ gebrochen haben soll.²¹¹ Die „Unart“, unaufgefordert ein Werk bzw. einen Teil daraus zu wiederholen, v. a. in Verbindung mit dem Glauben, die Zuhörer würden es dann besser verstehen, könnte aber ebenso auf Hans von Bülow hindeuten. Dieser war bekannt für seine Publikums-Erziehungsmaßnahmen, im Zuge derer er auch nicht davor zurückschreckte, die 9. von Beethoven in voller Länge ein zweites Mal zu spielen. Da Bülow neben Ritter einer der wenigen war, die Strauss nachhaltig beeinflusst haben, würde er durchaus in diesen Kontext passen; nicht zuletzt deshalb, weil er als Wagner-Anhänger in München wie Strauss ärgsten Anfeindungen ausgesetzt war.

Bei „Im Urwald“ behandelt Steinitzer den Mittelsatz „Affenleben“, beschränkt sich aber weitestgehend auf Beschreibung einiger Instrumentationseinfälle OJs, wobei er mehrmals auf Strauss und dessen Münchner Freundeskreis anspielt, wie z. B.: *Als Baß erscheint die tiefe Oktavoboe in C, in Paris Baryton genannt, da der Autor das Heckelphon von Strauß nicht kannte. [...] Da die elegante Trompete in b im Begriff steht, ihre vom Komponisten, auch von Strauß, manchmal vergeblich vorgeschriebene tiefere Kollegin in f zu verdrängen, so hat Jägermeier ganz recht, wenn er zwei Flügelhörner in b mit ihrer klangvolleren und sicheren Tiefe dafür eintreten läßt.* Neben konkret genannten Strauss-Kompositionen wie „Heldenleben“, bei dem Steinitzer auf ein Hohlkopfmotiv (!) hinweist und dem Lied „Traum durch die Dämmerung“ wird auch Militärmusik im allgemeinen erwähnt, was auf einige Militärmärsche hindeuten könnte, die Strauss nicht so sehr aus eigenem Antrieb als vielmehr Kaiser Wil-

²⁰⁸ Rolland in seinem „Revue de Paris“-Artikel „Richard Strauss“ vom 15. Juni 1899, zitiert nach Hülle-Keeding 1994, S. 211.

²⁰⁹ Siehe u. a. ebd., S. 166 die Tagebuchnotizen Rollands aus dem Jahr 1900.

²¹⁰ Steinitzer 1910, S. 93. Wenn nicht anders angegeben, sind die folgenden Zitate bis Abschnitt 3.b. ebenfalls daraus entnommen (siehe Anhang, S. I-X). Zur Strauss'schen Benennung siehe u. a. Werbeck ²2006, Sp. 95.

²¹¹ Zitiert nach Witeschnik 1998, S. 75. Nach Krause ⁵1975, S. 206 war es die Generalprobe zu „Elektra“.

helm II. zuliebe komponiert hatte. Eine Auflistung weiterer Werke OJs lässt schnell dessen Vorliebe für sinfonische Dichtungen und ungewöhnliche Sujets erkennen; die Titel sprechen für sich: „Psychosen“, „Die Erdbeben des Jahres 1901“ und „Grundzüge der transzendentalen Analytik nach Kant“ (*mit eingeschobener Vorlesung durch einen ordentlichen Universitätsprofessor*).²¹²

Steinitzer konzentrierte sich zwar die meiste Zeit – wie oben erwähnt – auf OJs Werk, jedoch sind zumindest die wichtigsten biographischen Informationen bereits vorhanden: München als vermutlicher Geburtsort und langjährige Lebens- und Wirkungsstätte; Strauss als ein mit ihm Bekannter, Steinitzer gar als sein Freund und Madagaskar als der Ort, an den OJ reist und von wo dessen letzten Lebenszeichen stammen. Erst spätere OJ-Anhänger legten ein Geburtsjahr fest und berichteten über OJs Ausbildung, Familien- und Lebensverhältnisse, weiteren Werken und schließlich den Umständen, die zu seinem Tod führten. Steinitzer hingegen behandelt OJ vielmehr wie einen lokal bekannten Komponisten, verzichtet demnach auf Nennung biographischer Details und konzentriert sich lieber auf Neuigkeiten zu dessen Schaffen. Dass 1910 jedoch OJs Zeit abgelaufen war und seine Dienste nicht mehr benötigt wurden, lässt sich ziemlich deutlich aus dem Anfangssatz des Beitrages herauslesen: *Mit Otto Jägermeier ist eine der originellsten Münchner Musikertypen dahingegangen oder vielmehr dahingefahren, von wo er vorläufig nicht wiederkehrt*. Mit diesen Worten wird OJ verabschiedet und es klingt nicht danach, als hätte Steinitzer die Absicht gehabt, sich jemals wieder der Hilfe seines fiktiven Komponisten zu bedienen. Natürlich hätte er ihn – da er ihn ja nur verreisen und nicht sterben lässt – jederzeit wieder ins Rampenlicht rücken können, aber dies erscheint unwahrscheinlich. Einerseits hatte sich 1910 die Situation in der Musikwelt dahingehend gewandelt, dass Richard Strauss nun allgemein als der führende Musiker seiner Zeit angesehen wurde. Selbst in seiner Heimatstadt München, die ja, wie es sich für Heimatstädte großer Berühmtheiten gehört, sich besonders lange geziert hatte, ihren Künstler zu würdigen, fanden 1910 erstmals Strauss-Wochen statt – lange nachdem sie in anderen Städten abgehalten wurden. Auch schien er in seinen Kompositionen die wildesten Ausuferungen in puncto Instrumentation und Überorchestrierung hinter sich zu lassen, wobei „Taillefer“ ohnehin den

²¹² Steinitzer spricht bezüglich Kant die Problematik der Tonmalerei (speziell philosophische Inhalte betreffend) an. Passend dazu siehe eine Stelle, der kurz darauf veröffentlichten Strauss-Biographie, bei der Steinitzer Strauss' Sichtweise des philosophischen Einflusses in „Also sprach Zarathustra“ darlegt: *Als „Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche“ bezeichnet Strauß die Partitur, und das Wort „frei“ im Titel birgt vielleicht eine kleine Ironie des Autors, etwa: wenn ich mich nicht wenigstens mit dieser einen Silbe etwas salviere, sagt ihr, ich hätte ein Stück Nietzsche einfach in Musik umgesetzt, und täte das nächstens mit Schopenhauer oder Kant*. (Steinitzer ⁵⁻⁸1914, S. 149).

Höhepunkt an inhaltsleerem Orchesteraufwand dargestellt hatte.²¹³ Zudem hatte er nach „Elektra“ angekündigt, gemeinsam mit Hofmannsthal eine „Mozartoper“ zu schreiben und berücksichtigte offenbar auch sonstige Ratschläge des feinsinnigeren Literaten. Überdies zog Strauss sich 1907 nach der Diagnose einer Herzmuskelschwäche weitestgehend aus seinen diversen Ämtern zurück (u. a. hatte er eine führende Position in der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und dem Allgemeinen Deutschen Musikverein inne).²¹⁴ Somit bot er als Privatmann bis zu seiner gemeinsam mit Franz Schalk ausgeübten Funktion als Direktor der Wiener Staatsoper (1919 bis 1924) von dieser Seite her weniger Angriffsfläche für Kritik. Von Seiten seiner Werke war es das Publikum, das nach den Skandalen der frühen sinfonischen Dichtungen und „Salome“ nicht mehr so leicht zu entsetzen war. Selbst eine harmonisch viel weiter als „Salome“ gehende „Elektra“ wurde ohne größere Aufregungen hingenommen. Zudem arbeitete Steinitzer an seiner umfassenden Strauss-Biographie, die im darauffolgenden Jahr erscheinen sollte, und in der er sich offen als Verteidiger des Strauss'schen Œuvres exponieren bzw. eben auch offen in objektiver Form Kritik an den weniger gelungenen Werken seines Jugendfreundes üben konnte. Für OJ bedeutete dies jedoch, dass er nach getaner Arbeit von Steinitzer ins ferne Madagaskar geschickt wurde und so in Europa und der hiesigen Musikwelt für lange Zeit in Vergessenheit geriet.

3.a.a. Authentifizierungsstrategien

Ein wesentlicher Faktor dafür, dass OJ den Anschein einer realen Person erweckt, ist der, dass Steinitzer selbst als Garant für dessen Echtheit auftritt. Dies erreicht er, indem er vorgibt, er sei der Freund des Komponisten, kenne ihn genau und spreche daher aus eigener Anschauung. Auf ihre persönliche Bekanntschaft weist er mittels Anmerkungen zu gemeinsamen Unternehmungen hin, wie ein nächtlicher Spaziergang oder Lokal- und Vortragsbesuch. Zusätzlich wirkt Steinitzers Schreibstil überzeugend, da er wie ein umfassend informierter Berichterstatter auftritt und sich einer Mischung aus Rezension, Werkführer und begleitender Beobachtung bedient. Dabei beeindrucken v. a. die detaillierten Schilderungen der Musik und fast noch mehr die kurzen Notenbeispiele, welche allein durch ihr optisches Vorhandensein Authentizität vermitteln. Beinahe ebenso wichtig ist das Einflechten realer Personen und Ereignisse, die

²¹³ Es wirkt geradezu so, als habe „Taillefer“ bei Strauss wohlgesinnten Menschen einen gewissen Horrorstatus genossen. So schrieb u. a. Franz Strauss am 20. 11. 1903 an seinen Sohn: *Ist die ‚Sinfonia domestica‘ so lange, daß Du beinahe 200 Seiten dazu brauchst? – Instrumentierst Du sie auch so stark wie den ‚Taillefer‘? – Im Hause (Domus) darf man keinen so großen Lärm machen!* (Zitiert nach Schaarwächter 1994, S. 51).

²¹⁴ Vgl. Wilhelm 1999, S. 96 oder Werbeck ²2006, speziell Sp. 61-64.

der Musikwelt damals bekannt waren und deren Existenz auch heute außer Zweifel steht.²¹⁵ Etwa wird ein Treffen OJs mit Richard Strauss erwähnt, das 1901 nach einem Konzert von Strauss und Ludwig Wüllner stattgefunden haben soll. Die Rahmenbedingungen (Konzert, reale Personen Strauss und Wüllner) sind für Außenstehende nachweisbare Tatsachen²¹⁶ – das anschließende Treffen mit OJ hingegen nicht. Hier konnten nur die unmittelbar Beteiligten wissen, dass diese Begegnung niemals stattgefunden hatte und da Steinitzer gekonnt vermeidet, bis auf Strauss und sich selbst andere Personen namentlich anzuführen, schränkt er den um die Fiktivität OJs wissenden Personenkreis auf sie beide ein.

Auch die Fakten, die Steinitzer im Zusammenhang mit Madagaskar nennt, sind durchaus glaubwürdiger Natur. Für den hier erwähnten Afrikareisenden O'Meára, dessen Vortrag Auslöser für OJs Reise gewesen sein soll, ist mir zwar kein reales Vorbild bekannt, doch weisen einige Indizien auf ein 1906 erschienenes Buch Haupt Graf zu Pappenheims hin. Andere damals im deutschsprachigen Raum erhältliche Bücher über Madagaskar wie Robert Hartmanns „Madagaskar und die Inseln Seychellen, Aldabra, Komoren und Maskarenen“ (Leipzig 1886), Conrad Kellers „Die Ostafrikanischen Inseln“ (Berlin 1898) oder Ida Pfeiffers „Reise nach Madagascar“ (posthum, Wien 1861) kommen aus verschiedenen Gründen nicht in Betracht: 1. wurden diese bedeutend früher als jenes von Pappenheim veröffentlicht; seines hingegen erschien nur vier Jahre vor Steinitzers Text; 2. handelt es sich bei Keller und Hartmann eher um lexikalisch gehaltene Beiträge, die auch umliegende Inseln berücksichtigen, während Pfeiffer und Pappenheim Reiseschilderungen bieten, die sich hauptsächlich mit Madagaskar befassen. Außerdem gehen letztere aufgrund ihrer längeren Aufenthaltszeit stärker von persönlichen Eindrücken statt bloßer Daten aus – was wohl eher dem entsprach, was Steinitzer benötigte. 3. ähnelt OJs Tonfall jenem von Pappenheim, der trotz seiner herablassend-verächtlichen Art aufgrund seiner Formulierungsweise witzig klingt (was den Inhalt des Gesagten selbstverständlich nicht entschuldigt!). Das gewichtigste Argument aber, das für Pappenheim als direkte Vorlage für OJs Berichte aus Madagaskar an den in München verbliebenen Steinitzer spricht, ist schließlich 4. die Tatsache, dass der Terminus „Ramatoa“ nur bei ihm zu finden ist – noch dazu in dieser speziellen Bedeutungsassoziation.

²¹⁵ Obwohl auch auf reale Ereignisse und Personen angespielt wird, muss dennoch bewusst sein, dass die bei Steinitzer vorkommenden nicht mit den realen Vorbildern ident sind, sondern quasi autonom in ihrem fiktiven Kontext handeln. Vgl. Haller 1986, der prinzipiell zwischen eigentlich erfundenen, daher in Wirklichkeit nicht existierenden Gegenständen/Personen und realen, die in der Geschichte mehr oder minder abgewandelt in Erscheinung treten können, unterscheidet (S. 68). Er gibt zudem an, dass bei Einsatz realer Gegenstände in Fiktion (Orte, Personen etc.) vom Leser alle Eigenschaften dieser in der Geschichte frei rekonstruiert werden dürfen, soweit sie nicht explizit ausgeschlossen werden; es hänge dabei allerdings davon ab, inwieweit der Leser mit den realen Dingen vertraut sei, ob und inwieweit er die Gleichartigkeit des „unvollständigen Gegenstands“ mit dem „vollständigen“, auf den sich der Name bezieht, erkennt oder eben nicht erkennt (S. 89).

²¹⁶ Vgl. Trenner 2003, S. 217, der dieses Konzert für den 27. Dezember 1901 vermerkt.

„Ramatoa“ wird von Pappenheim nämlich nicht in ihrer Bedeutung als normale Anrede für eine erwachsene Frau verwendet, sondern in jener für eine (vorwiegend im Umfeld weißer Männer angesiedelten) Konkubine. Pappenheim:

Die Ramatoa vereint meist die Stellung einer „Maitresse“ mit der einer Haushälterin. Ich sehe von den in Seide und Brokat gekleideten Ramatoas einiger Esel in Tananarive ab, die als „grandes cocottes“, mit weissen Schuhen und Spitzenjupons und Sonnenschirmen in ihrer Filanza durch die Strassen paradieren und bis zu 500 Frs. per Monat beziehen. Die Ramatoa ist eine leidliche Haushälterin, kontrolliert die Boys, näht Knöpfe an, kümmert sich um das Menu und macht sich im allgemeinen bei Tag und bei Nacht nützlich. Besonders die Betsimisarakas sind vorzügliche und genau rechnende Hausfrauen, dagegen haben sie einen sehr schlechten Charakter, sind zänkisch, namenlos eifersüchtig, und dann gleich mit Schere und Gift zur Hand [...]. Punkto Treue steht die Ramatoa meist auf dem Standpunkt „Treue ist, wenn kein anderer kommt“ [...].²¹⁷

Laut Steinitzer sei OJ vor seiner Abreise hellauf begeistert gewesen von den Schilderungen des Afrikareisenden O'Meára, der insbesondere die zutraulichen Zwerg-Makis, die friedlichen und häuslichen Ramatoas sowie die schöne Landschaft anpries. In OJs Briefen erscheint sein romantisches Afrika-Bild jedoch radikal gewandelt und ähnelt nun Pappenheims Diktion:

Im übrigen war er von der Insel sehr enttäuscht. Der Waldgürtel ist da, aber größtenteils sumpfig, ohne für einen Europäer passierbare Wege, und was das schlimmste ist, auf Hunderte von Kilometern ohne Wirtshaus, selbst ohne bewohnte Ortschaften, die infolge des französischen Steuereintreibungssystems meist verlassen und verödet sind. Die Maki-Äffchen sind so scheu, daß er bisher noch nie einen in der Freiheit gesehen hat. Und über die Ramatoas schweigt er sich in den Briefen, in denen das Wort „Malefizbande“ häufig wiederkehrt, konsequent aus. Bald fand er heraus, daß man nirgends als in der auf hohen flachen Hügeln gelegenen Hauptstadt leben kann und hat nun in Tananárivo sein Häuschen, trinkt teures Flaschenbier und quält mit seinem fürchterlichen Französisch den Generalresidenten unverantwortlich.

Steinitzer hält bis zum Schluss die Maske des seriösen, gut informierten Berichterstatters aufrecht und im Grunde sind es seine eigene Glaubwürdigkeit und sein überzeugender, meist ernsthafter Schreibstil, die den Anschein erwecken, OJ habe wirklich gelebt.²¹⁸

3.a.b. Fiktivitätssignale

Während es für Steinitzers Freundeskreis und besonders für Strauss zahllose Andeutungen gegeben haben muss, die OJ als dessen Erfindung auswiesen, scheint mir dies für Außenstehende nicht so leicht erkennbar. Münchner Musikfreunden wird es zwar aufgefallen sein, dass bis auf Neval-Steinitzer niemand sonst von Aufführungen OJscher Werke berichtete bzw. niemand je eine dieser Aufführungen oder gar OJ selbst gesehen hatte, aber abseits des lokalen

²¹⁷ Pappenheim 1906, S. 55-56.

²¹⁸ Zumindest für uns heute erscheint Steinitzer glaubwürdig, dass es damit allerdings nicht immer so gut bestellt gewesen war, zeigt die Verteidigung der 1911 erschienenen Strauss-Biographie durch Seidl. Dieser versucht klarzustellen, dass der „Spaßvogel“, der „leicht-parodistische Humorist“ Steinitzer diesmal ernst zu nehmen sei und eine zwar eigenwillige, jedoch gute Darstellung von Strauss geliefert habe (Seidl 1928b, S. 152-153).

Umfelds ist es doch fraglich, ob es genügend Hinweise auf OJs Fiktivität gab, um Missverständnisse zu vermeiden. Strauss-Kennern konnte immerhin die Ähnlichkeit zwischen den Notenbeispielen aus OJs Stücken und jenen von Strauss sowie weitere Parallelen zwischen den Beiden auffallen. Abgesehen davon finden sich implizite und explizite Anspielungen auf reale Personen, die ebenfalls Zweifel an der Echtheit OJs zu wecken vermögen. Indirekte wie etwa auf Bruckners Naivität und oft kindlich wirkende Ausdrucksweise oder Wagners Liebe zu Hunden (speziell zu Pudeln) und dessen sächsischem Dialekt; die meisten Spitzen sind aber doch gegen Strauss und insbesondere dessen Ruf als Führer der musikalischen Moderne gerichtet. Diese Vorreiterrolle spricht Steinitzer nun Strauss ab und bezeichnet ihn lediglich als Vorstufe zu dem neuen und wahren Leitbild der Moderne: OJ. Ansonsten fallen im Neval-Artikel der letzte Satz, in dem etwas patzig betont wird, dass man doch bei Nichtverstehen des Gesagten den ganzen Artikel noch einmal von vorne lesen solle sowie die Abstrusität der geschilderten Musik ins Gewicht.

1910 setzte Steinitzer noch unmissverständlichere Signale. Allein der Untertitel „Eine Münchner Kunststudie“ kann mehrdeutig aufgefasst werden. Meinte Steinitzer, dass der Inhalt (Schilderung der Münchner Kunstszene) diesen Untertitel rechtfertigt, oder – was sich erst nach der Lektüre herauszukristallisieren beginnt – gibt er damit bereits einen ersten Hinweis, dass man den Beitrag selbst als Kunst zu lesen habe, da der fiktive OJ ja als Erfindung Steinitzers ein Kunstobjekt ist? Weitere Zweifel am Wahrheitsgehalt können aber auch durch die unter 3.a.a. angeführten Anspielungen auf reale Personen und Ereignisse geschürt werden. Beispielsweise handelt es sich bei dem gleich zu Beginn auftauchenden Dr. Neukuckuck höchstwahrscheinlich um eine Parodie auf eine Romanfigur des 1910 verstorbenen Schriftstellers, Journalisten und Librettisten Otto Julius Bierbaum. Der zwischen 1906 und 1908 herausgegebene dreibändige Roman mit dem Titel „Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings“ dürfte im Münchner Freundeskreis um Strauss hinreichend bekannt gewesen sein, war Bierbaum doch eine Zeit lang Teil desselben und hatte immer wieder versucht, seine Texte Strauss zur Vertonung anzubieten – die dieser aber ebenso regelmäßig an andere weiterreichte, u. a. „Lobetanz“ und „Gugeline“ an Thuille. Und nicht zuletzt war Bierbaum durch seine Rezension des Strauss’schen „Taillefer“ Mitschuld an einem zeitweiligen Zerwürfnis zwischen Thuille und Strauss.²¹⁹

Der Name „Neukuckuck“ wirkt zudem wie ein Schlüssel zu weiteren Stellen in Steinitzers Text. So kann der Topos des „Affens“ Lesern von Bierbaums Roman durchaus zu einem

²¹⁹ Zu Bierbaums Rolle in der Beziehung zwischen Thuille und Strauss siehe Rosendorfer, o. J., S. 5-8; zu Strauss’ Reaktion auf Bierbaums Kritik, die auf eine Münchner Aufführung des „Taillefer“ vom 13. November 1901 im Kaim-Saal Bezug nimmt, vgl. Schuh 1976, S. 459-460.

Vergleich zwischen OJs Musik und dem Benehmen des Romanhelden anregen. Ausgelöst wird dies durch das oftmalige Gleichsetzen Henry Felix Hauarts alias Prinz Kuckucks mit einem Affen innerhalb des Romans; einerseits aufgrund dessen oberflächlicher, inhaltsleerer Nachäfferei anderer Personen, andererseits durch sein wollüstiges Verhalten. Z. B. äußerte sich ein mit dem Erzieher Prinz Kuckucks befreundeter bayrischer Maler zu dessen Frau: *„Aber Ihr Mann macht ja an Protzaffen aus dem Buam, anstatt an Menschen [...] Der Lausbua hat ja koa Spur mehr von sich selber, oder er versteckts vor lauter Hanswurschtereie. Er redt daher wie a rechter Gescheiter und is doch so hirndumm um und um, wie er draußt bei seine Gscheerten gar nie net gwesen is. Dees is alles hohl und aufblasn und grundausschämt. [...]“*²²⁰ Wie die leeren Phrasen des Prinzen Kuckuck diesen als Verzerrung, als Karikatur oder eben als Affen seines jeweiligen Vorbildes, das er nachahmt, wirken lassen, so wird OJ von Steinitzer in ähnlicher Weise mit seinem offensichtlichen Vorbild Richard Strauss in Beziehung gesetzt: *Es ist überhaupt merkwürdig: In der Natur stammt der Mensch vom Affen ab und in der Kunst der Aff’ vom Menschen. Das ist das Verhältnis Jägermeiers zu Strauß.* Diese Passage bietet dank des Affen-Vergleichs einen gelungenen Übergang zu Madagaskar, woran OJ primär der Maki-Äffchen wegen interessiert war. Diese waren es schließlich auch, die ihn zur Komposition des Mittelsatzes „Affenleben“ in seiner sinfonischen Dichtung „Im Urwald“ inspirierten. Am Schluss des Textes kommt Steinitzer nochmals auf die ursprüngliche Bedeutung des Affen in Verbindung zu OJ zurück, indem er Hans Pfitzner schreiben lässt: *Ich schätze Jägermeier als Mensch sehr hoch und wüßte ihn lieber nahe bei mir, etwa drüben in Kehl, als in Madagaskar. Aber Instrumentaleffekte als Selbstzweck interessieren mich nicht. Und Affen als sinfonischer Vorwurf? Ist’s denn nicht genug – (das Weitere sehe ich als Privatmitteilung an).*

Damit macht Steinitzer meines Erachtens nach sehr deutlich, dass er die Entwicklung, die Strauss in seinen letzten sinfonischen Dichtungen genommen hatte und in der Instrumentaleffekte mehr und mehr zum Selbstzweck zu verkommen drohten, nicht gutheißt. Doch sollte der Name „Neukuckuck“ wohl nicht nur auf die Bedeutung des Affen für OJ als Symbol für Oberflächlichkeit und äußere Effekthascherei hindeuten, sondern kann durchaus auch per se als Persiflage auf Bierbaum gelesen werden. Die Kunstfigur „Dr. Neukuckuck“, die – wie Steinitzer süffisant anmerkt – *in phänomenaler Weise die gesamte Musikgeschichte der letzten zwei Münchner Winter beherrschte*, hätte aufgrund dessen gleich die gesamte Musikgeschichte in zwei Epochen neu gegliedert. In eine *Epoche der Vorbereitung*, die von Apollo und Isis bis zu Strauss, Reger und dem „jungen“ Jägermeier reiche und eine *Epoche der Voll-*

²²⁰ Bierbaum [1959], S. 74.

endung, zu der Dr. Neukuckuck lediglich die sinfonischen Dichtungen OJs gezählt haben will. Bierbaum bietet sich, wenn man Rosendorfers Charakterisierung eines profilierungssüchtigen Halbgebildeten Glauben schenkt²²¹, als direktes Vorbild des selbstherrlich die Musikgeschichte nach seinem Gutdünken einteilenden Dr. Neukuckuck an. Ob es sich damit tatsächlich so verhält, lässt sich allerdings nur mutmaßen.

Die Vorliebe für Psychologie und speziell für Psychoanalyse teilt OJ mit seinem Erfinder Steinitzer, der mit einer Arbeit „Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen“ promoviert hatte.²²² Als Anhaltspunkt für die Einbeziehung philosophischer Anmerkungen (u. a. zu Kant) kann uns möglicherweise Paul Riesenfeld dienen. Dieser hatte, wie Steinitzer in seiner Strauss-Biographie berichtet, bei der Ausdeutung der Strauss'schen Musik ein wenig über die Stränge geschlagen (man beachte das Wort „Seelenanalyse“): *Einen seiner Anhänger, Paul Riesenfeld, der Strauß'scher Musik aus Anlaß einer „Seelenanalyse“ im 102. Band von „Nord und Süd“ allzuviel Philosophisches untergeschoben, bat Strauß brieflich, doch festzuhalten, „daß er ganz und gar Musiker und immer wieder Musiker sei, für den alle ‚Programme‘ nur Anregung zu neuen Formen sind, und nicht mehr“.*²²³ Eine andere mögliche Anspielung könnte auf Alexander Ritter gemünzt sein. *Ritterbratschen in mehrfacher Besetzung, wie sie einige Zeit lang im Münchner Hoforchester gespielt wurden, vervollständigen mit ihrem satten Klang das Bild der Nachtruhe und des erwachenden Lebens.* Richter, Mentor und Freund Strauss' und bis zu seinem Tod im Jahr 1896 eine Zentralfigur der Münchner „Neudeutschen Schule“, war im Münchner Hoforchester als Bratscher tätig gewesen. Die Namensgleichheit mit dem Erfinder der Ritterbratsche bietet sich für eine derartige Assoziation geradezu an; diese Passage könnte aber genauso gut bloß als Hinweis auf Auswüchse im Instrumentenbau bzw. der Vorliebe Strauss' für ungewöhnliche Instrumente gedacht gewesen sein.²²⁴ Doch auf reale Personen wird nicht nur angespielt, sie dürfen sogar in eigener Gestalt auftreten: Rudolf Louis in seiner Funktion als Rezensent der „N. N.“ („Münchner Neueste Nachrichten“), welche Richard Strauss auch in der Realität stark zugesetzt hatte; das Münchner Kaim-Orchester²²⁵; Ludwig Wüllner als Strauss-Interpret; der Strauss-Freund und Komponist der „Münchner Neudeutschen Schule“ Siegmund von Hausegger; Hans Pfitzner;

²²¹ Rosendorfer o. J., S. 5.

²²² Vgl. Altmann 1936, S. 604 und Seidl 1928b, S. 146-147.

²²³ Steinitzer⁵⁻⁸ 1914, S. 96.

²²⁴ Ich möchte mich bei Alexander Meschik bedanken, durch dessen Diplomarbeit über Violakonzerte ich auf die Ritterbratsche aufmerksam wurde. Diese, von dem Musikwissenschaftler, Komponisten und Bratschisten Hermann Ritter konstruiert, erfreute sich aufgrund ihres verstärkten Klangvolumens bis ins 20. Jh. hinein großer Beliebtheit (u. a. bei Richard Wagner), konnte sich aber letztendlich wegen ihrer Größe und damit einhergehenden unpraktikablen Handhabung nicht durchsetzen. Vgl. Ritter² 1877, bes. S. 47-50, Wagner 1976, S. 969, 1238-1241 und Drüner² 2005, Sp. 206.

²²⁵ Ein Münchner Berufsorchester, das ab 1895 „Kaim-Orchester“ hieß, heute „Münchner Philharmoniker“. Vgl. Meyer 1990, S. 165-166.

der Instrumentenbauer Heckel in Biebrich, der 1904 das Heckelphon herstellte sowie selbstverständlich immer wieder Richard Strauss und Max Steinitzer. Etwas weniger direkt erscheinen Strauss' reiche Verwandte, die Familie Pschorr, welche als Kgl. Hofbrauer v. a. in München allgemeines Ansehen genossen und Strauss sehr nahe standen. Zitate, die entweder als Bonmots kursierten oder die typisch für die Ausdrucks- und Verhaltensweise von Strauss und seinen Freunden waren, runden einerseits den Anschein der Glaubwürdigkeit ab, kennzeichnen diesen Text für „Insider“ aber andererseits genau als das, was er sein sollte: als eine gelungene Parodie.

3.b. Wissenschaftliches Nachschlagewerk – Nihilartikel: Riemann-Lexikon (1972)

Stand 1902 eindeutig das Werk OJs im Mittelpunkt der Betrachtung, fokussierte sich Steinitzer bereits acht Jahre später verstärkt auf dessen Biographie. Was bei Steinitzer eher eine Verlegenheitslösung war – Richard Strauss hatte in puncto Kompositionsweise seinem OJ kaum mehr Spielraum für Abstrusitäten gelassen –, nahm in weiterer Folge immer breiteren Raum in der OJ-Forschung ein. OJ agierte ab diesem Zeitpunkt nicht mehr als lebender Zeitgenosse, über den man Rezensionen schreibt und in dessen Leben man aktiv eingreifen kann wie dies Steinitzer noch getan hatte, sondern avancierte zu einem passiven Forschungsgegenstand. Madagaskar, von Steinitzer scheinbar als Verbannungsort à la St. Helena, also als Ort ohne Wiederkehr eingesetzt, wurde nun nicht letzte, sondern lediglich eine – wenn auch sehr wichtige (wir wissen nur fast nichts darüber) – Etappe in OJs Vita; also eher vergleichbar mit der Insel Elba, von der Napoleon wiederkehrte und weniger St. Helena. Herbert Rosendorfer dürfte die treibende Kraft gewesen sein, dass die Fiktion OJ wiederbelebt wurde; übrigens ein Paradoxon schlechthin, in einer „toten“ und passiven Gattung wie einem Lexikon zu neuem Leben „erweckt“ zu werden! Ich vermute, dass Rosendorfer durch seine Beschäftigung mit Strauss' Jugendfreund Ludwig Thuille nähere Informationen über die damaligen Verhältnisse des Münchner Kreises eingezogen hat und so auf Steinitzers Erfindung gestoßen ist.²²⁶ Wie auch immer: Das Riemann-Lexikon bringt 1972 im Ergänzungsband OJ wieder ans Tageslicht und damit wird aus einer kurzweiligen Parodie ohne Anspruch auf lange Lebensdauer ein Gegenstand der Wissenschaft. Als Nihilartikel von Egon Voss und Dieter Thoma – wie im Film „Das sterbende Schwein“ kolportiert – dem Herausgeber Carl Dahlhaus untergeschoben, wird

²²⁶ Wie sehr Thuille ihm am Herzen liegt, beweist allein die Tatsache, dass Rosendorfer häufig über ihn schreibt oder ihn zumindest in Texten erwähnt. Thuille erscheint bei ihm als ein unschuldig Verkannter, dessen Fähigkeiten gerade wegen seiner Freundschaft zu Strauss nie richtig gewürdigt worden wären; Strauss' Genialität hätte eben alles in seiner Umgebung überstrahlt. Dass Thuille laut Rosendorfer zumindest in Strauss' frühen Kompositionsjahren diesem ebenbürtig gewesen sei, lässt sich aus dessen „Strauss-Burleske“ herauslesen, in der er Thuille als wahren Komponisten der Strauss'schen „Burleske“ (1885-1886) hinstellt – was natürlich literarische Fiktion ist, aber zugegebenermaßen durchaus so hätte sein können (Rosendorfer 1999, S. 280-287).

OJ gleichsam selbst zu einem „Kuckuckskind“, das in ein fremdes Nest gesetzt wird. Doch da es sich hierbei um einen Lexikoneintrag handelt, reichten die bis dato nur spärlich vorhandenen biographischen Angaben zu OJ nicht aus und mussten um Geburts- und Sterbegrund, Daten zu OJs Werdegang etc. ergänzt werden. Daher stellt abseits der Steinitzer'schen Erfindung dieser Nihilartikel den wichtigsten Beitrag zu OJs Lebensgeschichte dar, von dem im Grunde alle späteren Texte ausgehen.

Da ich nicht weiß, wer sich an dieser Daten(er)findung beteiligt hat, möchte ich niemanden anprangern, jedoch ist in diesem kurzen Eintrag eine ärgerliche Ungenauigkeit unterlaufen, die – wie ich meine – nicht beabsichtigt war: Die sinfonische Dichtung „Im Urwald“ wurde mit der Angabe 1920, *nicht aufgeführt*²²⁷ versehen, was laut Steinitzers Text in Bezug auf das Datum nicht stimmen kann. Dieser konnte nämlich nicht nur detaillierte Angaben zum Mittelsatz „Affenleben“ machen, sondern schrieb explizit im letzten Absatz, dass er die Partitur an Pfitzner geschickt hätte und hoffe, dass sich bald ein deutsches Orchester der Urwald-Dichtung annehme²²⁸ – was für mich impliziert, dass diese schon 1910 vollständig komponiert vorgelegen hat. Seitdem wird eifrig versucht, diesen Fehler zu kaschieren, um die Autorität des für OJ so wichtigen Nihilartikels nicht zu gefährden, u. a. indem 1920 als Fertigstellungsjahr einer zweiten Fassung ausgegeben wird.²²⁹ Ansonsten fügen sich die anderen Daten gut in den zeitlichen Kontext: Das Geburtsjahr wurde mit 29. 10. 1870, der Geburtsort mit München festgelegt; seine Studien begann er bei Rheinberger und setzte sie von 1889 bis 1892 bei Thuille fort – dies alles erscheint realistisch, da beide an der Kgl. Musikschule in München lehrten. Auch darauffolgende Angaben zu Reiseorten und damit verbundener Jahreszahlen erscheinen genauso plausibel wie der Einfluss, den angeblich Peter Lohmanns musiktheoretische Ideen auf ihn ausgeübt hätten. 1907 wird als Jahr seiner Abreise nach Madagaskar fixiert, was Steinitzers Vorgaben ebenfalls gerecht wird, da dieser 1910 lediglich schreibt, dass OJ abgereist sei und er mittlerweile Nachrichten von diesem erhalten habe – inkl. der Partitur „Im Urwald“. Neu hinzu kommt, dass OJ nicht sein Leben in der Ferne beschloss, sondern 1933 – seinem Todesjahr – nach Europa zurückkehrte.

Als Referenz wird neben Steinitzer 1910 noch Rudolf Louis' „Die deutsche Musik der Gegenwart“ (München und Leipzig 1909)²³⁰ angeführt. In dieser Publikation werden zwar

²²⁷ Riemann-Lexikon 1972, S. 578. Gaub ²2003 zufolge ist Voss Urheber des Riemann-U-Boots.

²²⁸ Steinitzer 1910, S. 103.

²²⁹ Gaub ²2003: [...] *um 1907, 2. Fassung 1920* (Sp. 849).

²³⁰ Vielleicht eine Reminiszenz an Thuille, der gemeinsam mit Louis eine Harmonielehre verfasst hatte, die über Jahrzehnte in Gebrauch war und ausschlaggebend dafür war, dass Thuilles Name zumindest als führender Pädagoge nicht in Vergessenheit geriet? (vgl. Edelmann et al. 1993, S. 11 et passim und Trenner 1980, bes. S. 11-12). Da Rosendorfer mitverantwortlich für den Riemann-Artikel war und er immer wieder versucht, Thuille die Aner-

viele damals bekannte zeitgenössische Komponisten erwähnt, OJ jedoch kommt selbstverständlich nicht vor. Genauso in der bei Adler 1908 in Wien verfassten Dissertation von Stanislaus Ludkiewicz „Zwei Beiträge zur Entwicklung der Tonmalerei“.²³¹ Einzig die angegebene Dissertation von einem/einer T. Sakarahnive „L'influence madécasse sur la musique européenne“ (Tananarive 1964) konnte ich nicht auftreiben; ich nehme aber angesichts der anderen Quellen, die sämtlich nachweisbar sind, an, dass diese ebenfalls existiert und keine OJ betreffenden Stellen beinhaltet. Als Grund für die Wiederbelebung dürfte v. a. Spaß am Fortführen einer gelungenen Parodie anzusehen sein, aber auch der Ehrgeiz, einem Herausgeber wie Dahlhaus einen Nihilartikel unterzujubeln. Dahlhaus, der angeblich immer behauptet habe, ihm könne so etwas nicht geschehen, hatte tatsächlich ein wachsames Auge auf sein Redaktionsteam und soll jeden Artikel zum Abzeichnen erhalten haben (Dieter Thoma zeigt im Film von 1990 das typische Dahlhaus-Häckchen, mit dem dieser Artikel abzusegnen pflegte). Des weiteren war er dafür bekannt, dass er zur gesamten Musikgeschichte publizierte und daher sicher in der Lage war, allzu schlecht gemachte U-Boote zu entlarven – umso größer muss der Ansporn gewesen sein, ihn doch hereinzulegen. Ob diese oder doch andere Motive eine Rolle spielten ist aber letztlich bedeutungslos angesichts der Tatsache, dass OJ damit wieder ins Bewusstsein der Musikwelt (wenn auch zunächst nur in das einiger Insider) gerufen wurde. Da ein U-Boot allein ohne entsprechende (Mund)propaganda keine Breitenwirkung erzielen kann (Ausnahmen wie die Steinlaus bestätigen die Regel) war dies aber nur der Grundstein für die zukünftige Wirkungsgeschichte OJs, jedoch noch nicht die eigentliche Sensation, die erst einige Jahre später folgen sollte (siehe 3.c.).

3.b.a. Authentifizierungsstrategien

Hier war es überhaupt nicht notwendig, besondere Techniken zu entwickeln, um OJ authentisch erscheinen zu lassen – die typische Lexikon-Schablone²³² bietet den sichersten Deckmantel für fiktive Komponisten. Schon der Wissenschaftstheoretiker Ludwik Fleck hatte die These aufgestellt, dass Lehrbücher für das Entstehen einer anerkannten wissenschaftlichen „Tatsache“ von großer Bedeutung sind. Gerade der Schritt vom spezialisierten „Zeitschriftenwissen“ zum von allgemeinen Fachleuten überprüften „Lehrbuchwissen“ stelle eine wesentliche Zäsur dar. Hier würde das *subjektive Urteil des Autors in eine bewiesene Tatsache* ver-

kennung zu verschaffen, die dieser seiner Meinung nach längst verdient hätte, läge eine solche Assoziation im Bereich des Möglichen.

²³¹ Im Riemann-Lexikon 1972, S. 578 wurde fälschlich „Entwicklung“ statt „Entwickelung“ geschrieben, vgl. Ludkiewicz 1908, S. 2.

²³² Vgl. zur allgemein üblichen Form von Lexikaartikeln Richter/Hamacher 2009, S. 138.

wandelt, die *von nun an anerkannt und gelehrt*²³³ werde. Dem Benutzer eines Handbuchs, Lehrbuchs oder eben Lexikons wird auch bei einem Nihilartikel suggeriert, dass die darin enthaltenen Informationen denselben Kontrollmechanismen durch Fachleute unterzogen wurden und diesen folglich zu vertrauen sei. Die übliche Abfolge – Name, Geburts- und Sterbedatum, Ausbildung, Wirkungsfelder etc., ein rudimentärer Überblick über das Œuvre sowie Angabe grundlegender bzw. weiterführender Literatur – verstärkt den Eindruck des standardisierten, überprüften Wissens zusätzlich. Indem diese Art der Gliederung so manche Ungereimtheit oder Abstrusität verdeckt, vermag letztlich der fiktive Inhalt über die stereotype Form zu triumphieren.

3.b.b. Fiktivitätssignale

Dieser Riemann-Artikel bewegt sich meiner Ansicht nach sehr knapp an der Grenze zur Fälschung, da sich Hinweise auf die Fiktivität OJs in zu geringem Maße finden. Letztlich kann dessen Nicht-Existenz lediglich durch genaues Nachprüfen der angegebenen Literatur erschlossen werden, was sich als schwer herausstellt, da sich neben gänzlich imaginären Quellenangaben Publikationen wie Louis 1909 finden, die tatsächlich existieren, nur eben keine Stellen enthalten, an denen OJ erwähnt wird. D. h., nicht immer lässt sich die Fiktivität der Quellen auf den ersten Blick erschließen. Auch Steinitzers Text, der übrigens nicht so leicht aufzufinden ist, lässt sich nur dann als Parodie auf Richard Strauss entlarven, wenn man über genauere Kenntnisse von dessen damaligen Lebensumständen verfügt. Selbst die Titel der sinfonischen Dichtungen, so lustig sie für einen Insider auch sein mögen, tragen nicht unbedingt dazu bei, ernstzunehmende Zweifel an OJs Echtheit heraufzubeschwören – es gibt gerade aus dieser Zeit zuviele reale Kompositionen, die ebenfalls kuriose Bezeichnungen tragen. Für meinen Geschmack sind die Fiktivitätssignale etwas zu dezent gesetzt, was vielleicht Dahlhaus' Wachsamkeit geschuldet war, aber eben für ein renommiertes Lexikon eine Gratwanderung zur Fälschung, also bewusster Täuschung, darstellt. Kann man beispielsweise bei Steinitzers „Straußiana und Andres“ aufgrund anderer humoristischer Beiträge in diesem Band eine entsprechende Erwartungshaltung für nicht ganz ernst Gemeintes voraussetzen, ist dies bei einem „ehrwürdigen“ Lexikon nicht der Fall. Bei letzterem sollten die Signale so ausreichend gesetzt sein, dass niemand zu Schaden kommt, der halbwegs wissenschaftlich vorgeht und sich nicht leichtgläubig ins Bockshorn jagen bzw. „jägermeiern“ lässt.

²³³ Fleck 1983 [1936], S. 120. Vgl. ders. 1935, S. 119-133, wo er Hand- und Lehrbuchwissen noch differenzierte.

Exkurs: Weitere Lexikaartikel zu OJ

Nach dem Riemann Musiklexikon haben sich weitere Lexika des Phänomens OJ angenommen und ich möchte anhand dreier U-Boote zeigen, wie selbst eine scheinbar starre Lexikon-Schablone sehr flexibel gehandhabt werden kann. 1981, also sozusagen auf dem Höhepunkt des OJ-Hypes, der auf die unter 3.c. besprochene Voss-Festschrift einsetzte, erschien OJ im Honegger/Massenkeil-Lexikon.²³⁴ Dieser Nihilartikel übernimmt das Meiste von Riemann 1972 und verweist in der Literatur auch auf Steinitzer 1910 und „Gradapa“ 1978. Allerdings hat sich mit der Angabe „um 1900“ als Jahr, indem sich OJ als freischaffender Komponist auf Madagaskar niedergelassen haben soll eine Ungenauigkeit eingeschlichen, die sich eben nur als eine solche erklären lässt, da ja die bekannten OJ-Quellen als Vorlagen dienten. Dass dieser Zeitpunkt der OJschen Reise prinzipiell ein Ding der Unmöglichkeit ist, wissen wir letztendlich von Steinitzer, der OJs Begegnung mit Strauss auf 1901 festlegt und in der Folge zwar keine Jahreszahlen mehr nennt, es aber deutlich aus dem Text hervorgeht, dass OJ noch eine Weile in München verblieben ist. Im Weiteren lassen Honegger/Massenkeil Peter Lohmann gänzlich weg, fügen dafür aber einen neuen Aspekt hinzu: OJs Werke, die Einflüsse von Strauss und madagassischer Musik aufweisen, würden zunehmend das Interesse der musikhistorischen und ethnologischen Forschung erwecken; was als direkte Bezugnahme auf die „wissenschaftliche“ Voss-Festschrift verstanden werden kann. Als Novitäten erscheinen Klavier-Lieder, darunter ein Zyklus mit dem Titel „Canavalia“ auf einen Text E. F. Draeckers sowie die sinfonische Dichtung „Diego Suarez“ von 1926 mit Chor. Bei Edmund Friedemann Draecker (Dräcker) handelt es sich – passenderweise – um einen ebenfalls fiktiven Zeitgenossen, einen deutschen Diplomaten.²³⁵ Als Fiktivitätssignal ist dieser daher zwar gut gewählt, kann jedoch nur jenen auffallen, die in der Welt fiktiver Figuren ausreichend bewandert sind; sonst finden sich auch hier keine stärkeren Hinweise.

In „Komponisten der Gegenwart“ (KdG) beschäftigen sich Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer sehr ausführlich mit OJs Leben und Werk.²³⁶ Da keine Literaturangaben vorhanden sind geht nicht hervor, woher ihre Informationen stammen oder ob sie von den Beiden erfunden wurden. Ich neige zu letzterer Ansicht, da sich erstaunliche Divergenzen zu den herkömmlichen Quellen und insbesondere zur Voss-Festschrift ergeben. Im Prinzip beginnen die Unterschiede bereits mit den Angaben zu OJs Eltern. Heister/Sparrer geben einen bekannten Entomologen namens Ludwig und eine gefeierte Sopranistin namens Leono-

²³⁴ Honegger/Massenkeil 1981, S. 231.

²³⁵ Vgl. Fuld 1999, S. 67-68 und Zankl 2008, S. 240.

²³⁶ Heister/Sparrer ³⁸2009, unpag. Wenn nicht anders angegeben, sind Zitate in diesem Abschnitt daraus entnommen.

re als Eltern an, während Heldt in seinem „Gradapa“-Beitrag²³⁷ von einem Landwirt namens Emil und der Witwe Sigmute Haber, geb. Grayndel, berichtet. Interessant ist auch der Zeitpunkt ihrer Verehelichung: Laut KdG fand diese im Mai 1870 statt (OJ war also entweder eine Frühgeburt oder sozusagen der Grund für die Eheschließung), Heldt nennt den 29. Januar 1870. Abgesehen eines frühen Unterrichts bei einer gewissen „Mathilde von und zu Starenbergh“ folgt das KdG dem Riemann-Artikel, der allerdings großzügig ausgeschmückt wird, so soll OJ u. a. 1898 in Leipzig auf Riemann getroffen sein, *der ihn nicht in sein Seminar aufnahm*. Eine angesprochene Versöhnung mit Thuille könnte darauf hindeuten, dass Heister/Sparrer von OJs ursprünglicher Funktion als Strauss-Parodie wussten und auf dessen zeitweises Zerwürfnis mit Thuille anspielten.²³⁸ Völlig neu und eigenständig ist, dass OJ in München als „frankophiler“ Antipode zu Strauss gegolten hätte und dieser – ganz entgegen der Gewohnheiten des realen Strauss, der seine Kollegen stets zu fördern versuchte – die Aufführung von OJs Hauptwerk „Neuland“ verhindert habe. „Neuland“, eine *musikalische Antwort auf Theodor Herzls programmatische Konzeption vom „Alt-Neuland“*, ist eine Erweiterung, die recht gut zu der Atmosphäre um die Jahrhundertwende passt, denn in Herzls utopischem Roman „Alt-Neuland“ (Leipzig 1902) ging es um die damals aktuelle Judenfrage.

Überhaupt arbeiten Heister/Sparrer viel mit für fiktive Personen typischen Topoi: Z. B. mit dem der visionären Begabung (OJ sei 1907 aus Skepsis gegenüber dem *absehbaren Übergang zu einer „tonartlosen“ Neuen Musik* von Europa weggegangen), jenem des Verlustes von als einzigartig bezeichneten Dokumenten (bei der Überfahrt nach Europa 1933 geht gerade jene Kiste mit den ungedruckten Manuskripten seiner madagassischen Schaffensperiode über Bord) sowie dem Topos des verkannten Genies (OJ sei von der „Mafia der Moderne“ unter Führung Schönbergs aufgrund seiner traditionsverpflichteten Musik unterdrückt worden und aus diesem Grund bis heute unbekannt geblieben). Weiters gibt das KdG an, dass OJ für die madagassische Nationalhymne, die Egon Voss 1973 katalogisiert habe, verantwortlich zeichnet. Neben Erwähnung einiger der bekannten Kompositionen wie „Psychosen“, „Im Urwald“ und „Meerestiefe“ werden auch neue angeführt, die je nach Werk Einflüsse von Lohmann, Debussy und madagassischer Musik mit deutscher Idiomatik vereinen und selbst wieder Wirkung auf die Musikgeschichte gehabt hätten: *Jägermeister beeinflusste nicht zuletzt Messiaen (der das stets verleugnete) und sogar Manfred Trojahn (der das zugibt), und ist in seiner intrikaten Rhythmik ein Vorläufer Ligetis*.

Alles in allem handelt es sich um eine eigenständige Weiterentwicklung der Riemann-Vorlage, die durch einige abstruse Passagen Hinweise auf OJs Fiktivität liefert (u. a. Schilderun-

²³⁷ Heldt ²1980, S. 82-92.

²³⁸ Vgl. Trenner 1980, S. 11 und Rosendorfer 1993, S. 32-33.

gen von Werken wie dem Klavierlieder-Zyklus „Die Geier vom Amselfeld“ oder eine zu auffällige Dichte an Berühmtheiten, mit denen OJ in Kontakt gestanden sein soll) und insgesamt gut zu seinem Charakter passt. Etwa wird die von Steinitzer vorgegebene psychoanalytische Linie fortgesetzt, indem zu „Psychosen“ näher ausgeführt wird, dies sei *eine kritische, auf Max Stirner, Daniel Schreber und Friedrich Nietzsche zurückgreifende Reaktion auf Sigmund Freuds „Traumdeutung“*. Stirner und Nietzsche gehörten tatsächlich zu Strauss’ Lektüre, die Nennung von Schreber stellt hingegen eine adäquate Erweiterung dar. Ich bin weit davon entfernt, mich über Schreber lustig machen zu wollen, doch muss ich gestehen, dass dessen Lebenslauf sich im Kontext eines fiktiven Komponisten wie OJ wie eine gute Erfindung ausnimmt. Daten wie folgende können diese Annahme vielleicht verständlicher machen: Alle erwähnten männlichen Familienmitglieder hießen mit erstem Vornamen „Daniel“ (auch Daniel Paul Schrebers Bruder, Daniel Gustav); sein Urgroßvater beschäftigte sich mit landwirtschaftlichen Problemen, *welche der Entwicklung der Menschheit im Wege standen*²³⁹, wie in seiner „Nachricht von denen Raupen welche im 1751-ten und itzigen Jahre in Thüringschen und angrenzenden sächsische [sic] Gegenden an den Sommerfrüchten große Verwüstungen angerichtet haben“ und übersetzte eine „Abhandlung von dem wahren Sitze des Rotzes“ (!) aus dem französischen; der Vater war ein berühmter Orthopäde, entwarf z. T. sehr abenteuerliche Haltungsapparate für Kinder, war vehementer Vertreter der Turnbewegung als Zeichen des Wiederauflebens gesunden deutschen Volksgeistes und gilt nebenher noch (zu Unrecht) als Erfinder des „Schrebergartens“. Schrebers Biographie liest sich ähnlich kurios: Obwohl er ab seinem 42. Lebensjahr ca. die Hälfte seines restlichen Lebens in psychiatrischen Anstalten zubachte, war er immer wieder als Richter tätig und focht erfolgreich seine Entmündigung an. Seine Krankengeschichte berichtet von Überempfindlichkeit gegen Geräusche, weinerlicher Stimmung, krankhaften Vorstellungen wie dass er an Hirnerweichung litte, er tot und angefault sei und sich in ein „Weib“ verwandle, nebenher hörte er unaufhörlich Stimmen. Anfangs noch absolut in sich gekehrt, wechselte sich dies mit Brüllattacken ab, im Zuge derer er unaufhörlich Schimpfwörter oder „Ha – Ha!“ ausrief. Dies begann sich erst zu bessern, als er zu schreiben begann. Sein Buch „Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken“ wurde schließlich 1903 in Leipzig veröffentlicht; allerdings nur in einer einzigen Auflage, *deren größter Teil von entsetzten Familienmitgliedern aufgekauft und vernichtet wurde*.²⁴⁰ 1911 wurde es dank Freud als Musterlektüre für Paranoia in der Psychoanalyse eingesetzt – der „Fall Schreber“ war berühmt geworden. Diese „Denkwürdigkeiten“ sind in einem sachlich-objektiven Tonfall verfasst, wobei die von Schreber vertretenen Theorien über seine Gottvorstellung, die Strah-

²³⁹ Weber 1973, S. 10.

²⁴⁰ Ebd., S. 12.

len, denen er sich ausgesetzt fühlte und die ihn u. a. dazu befähigt haben sollen das Wetter zu beeinflussen oder das exorbitant häufige Zerspringen von Klaviersaiten in seiner Gegenwart zu bewirken, dem normalen Menschenverstand als blanker Irrsinn erscheinen.²⁴¹ Genau dieser Widerspruch von vermeintlich sinnlosem Inhalt und einer durchaus seriösen Wahrung der (Erzähl)Form (inkl. Fußnoten) könnte ausschlaggebendes Moment dafür gewesen sein, dass Schreber mit OJ in Verbindung gebracht wurde – denn auch bei diesem verhalten sich Inhalt und Form völlig diametral zueinander – sei es bei seinen Werken, sei es bei seiner Biographie.

Ich denke, dieses Beispiel macht deutlich, wie umsichtig Heister/Sparrer bei ihren Erweiterungen der OJschen Vita vorgegangen sind. Alles fügt sich nahtlos in OJs Lebens- und Werkgeschichte sowie in damalige Zeitumstände ein und es ist gerade deshalb doppelt schade, dass die Texte des „Gradapa“ nicht berücksichtigt wurden. Da dies nicht geschehen ist, ist dieser Beitrag zwar eine ansprechende alternative Interpretation von OJs Leben und Schaffen, hat aber kaum Aussicht auf weitreichende Rezeption. Einerseits sind die Unterschiede zu den bislang anerkannten OJ-Fakten zu groß und andererseits kommt ein einzelner Text nicht gegen das von der Voss-Festschrift ausgehende Netzwerk an, dass sich durch Zusammenschluss mehrerer Beteiligter über Jahre und Genre-Grenzen hinweg fest etabliert hat. Warum also doch hin und wieder versucht wird, die gängigen Daten über OJ zu ignorieren und völlig neue zu erfinden, lässt sich nicht sagen. Vielleicht fanden Heister/Sparrer es aber auch einfach nur spannend, den Namen OJs mit von ihnen Erfundenem in Verbindung zu bringen und diese offene Figur nach individuellem Gutdünken auszugestalten – eben mit OJs Existenz zu experimentieren und eine eigene mögliche Lebensvariante für ihn zu kreieren, sich zu fragen, wann er mit welchen Personen zusammengetroffen sein kann, wo sich Anhaltspunkte für gute Erfindungen bieten etc. Auf jeden Fall erhielten die beiden gerade durch die freie lexikalische Anlage des KdG – v. a. sticht eine durchgängig beibehaltene narrative Erzählform ins Auge – die Möglichkeit, OJ plastischer darzustellen als andere Lexikaautoren, welche an die übliche streng normierte Struktur gebunden sind und denen maximal eine einzige „weiche“ Rubrik (z. B. „Sonstiges“) zur Verfügung steht.

Zuletzt möchte ich auf den MGG-Artikel von Albrecht Gaub eingehen.²⁴² Dieser führt als Literatur alle maßgeblichen Texte zu OJ – angefangen von Steinitzer über die Voss-Festschrift bis hin zu Heister/Sparrer und Fallows’ „Spoof“-Artikel im New Grove – an und orien-

²⁴¹ Vgl. Schreber 1973. Diese kurios anmutenden Angaben sollten nicht vergessen machen, dass Schreber und seine Geschwister ein tragisches Leben geführt haben: Schreber litt unter Wahnvorstellungen und Halluzinationen und verbrachte einen Großteil seines Lebens in psychiatrischen Anstalten; sein Bruder beging Selbstmord; eine Schwester galt als hysterisch. Verantwortlich seien dafür nach Schatzman 1984 v. a. die Erziehungsmethoden des Vaters gewesen, der von schmerzhaften Haltungsapparaten bis hin zu psychologischer Manipulation alle Register seiner patriarchalischen Machtstellung zog, um Disziplin und Gehorsam zu erzwingen.

²⁴² Gaub 2003, Sp. 849-850. Die folgenden Zitate sind daraus entnommen.

tiert sich daran. Allerdings lässt er OJ 1879 auf die Welt kommen, wobei angesichts der sonst richtigen (also im Sinne von für OJ „verbürgten“) Geburtsdaten (29. 10.) die Vermutung naheliegt, dass es sich hierbei um einen simplen Übertragungsfehler handelt.²⁴³ Eine Notenausgabe, die im Selbstverlag herausgegebene „Missa brevissima“ von Klaus Altmann, wird ebenfalls angegeben – Altmann werden wir weiter unten als einen Mitverschwörer der OJschen Sache kennenlernen. Neu ist die Verbindung des von Steinitzer erwähnten Skandals bei der Aufführung seiner sinfonischen Dichtung „Der physiologische Schwachsinn des Weibes“ mit einer darauffolgenden Schaffenskrise, die Anlass für OJs Abfahrt nach Madagaskar gewesen sein soll. In bewusst wissenschaftlicher Objektivität lässt Gaub dabei offen, wann genau diese Reise erfolgt sei: *1904, nach anderen Quellen 1907*. Die Auflistung der Werke zeigt ebenfalls sein verantwortungsvoll-gründliches Vorgehen, u. a. wird vermerkt, dass es sich lediglich um eine „Auswahl“ handelt und im Übrigen OJs Kompositionen *überwiegend unveröffentlicht und verschollen* sind und sich nur *[w]enige Hss. in den Bibliotheken von Antananarivo und Antsiranana, Madagaskar* befinden.²⁴⁴ Gegliedert werden die vorhandenen Kompositionen in A. Vokalmusik, B. Bühnenwerke und C. Instrumentalwerke und hier in I. Orchesterwerke und II. Kammermusik. Im Großen und Ganzen nimmt Gaub die in anderen Publikationen erwähnten Musikstücke in sein Verzeichnis auf.

Bei seiner Kommentierung des OJschen Stils betont er, dass OJ „sinfonische Dichtungen“ und nicht „Tondichtungen“ geschaffen habe. Diese Unterscheidung ist insofern bemerkenswert, weil gerade Richard Strauss die Gewohnheit hatte, seine sinfonischen Dichtungen zu meist als Tondichtungen zu bezeichnen.²⁴⁵ Gaub scheint so bewusst eine Trennlinie zu Strauss ziehen zu wollen, obwohl er gleichzeitig darauf hinweist, dass sich OJs sinfonische Dichtungen an Strauss „anlehnen“. Die für OJ typische musikalische Gigantomanie verbindet er gekonnt mit Steinitzers Bonmot über die Abhängigkeit zwischen Affe und Mensch, resp. OJ und Strauss – nennt aber an dieser Stelle auch reale Komponisten, die derartig über die Stränge geschlagen haben. V. a. die von ihm erwähnte Sinfonie „Gloria!“ von Jean Louis Nicodé ist ein gutes Beispiel, und Gaub dürfte damit wirklich eine Vorlage von Steinitzer aufgedeckt haben. Die Sinfonie für Knabenchor, Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orchester und Orgel op. 34 mit dem Titel „Gloria! ein Sturm- und Sonnenlied“ verfügt ähnlich wie OJs Werke über eine riesige Besetzung (u. a. mit sechs Paar Kastagnetten, acht Glocken und zwölf

²⁴³ Dieser Ansicht ist auch Schaarwächter (?) 2008, S. 11, Fußnote 1.

²⁴⁴ Mit Antsiranana hat bereits Altmann 2002, S. 4 eine interessante Hinzufügung zu OJs Biographie gemacht: diese Stadt hieß bis 1975 nach dem portugiesischen Entdecker Diégo Suarez – der nicht nur in der madagassischen Geschichte, sondern auch bei der Titelgebung einer bei Honegger/Massenkeil 1981, S. 321 aufgeführten sinfonischen Dichtung OJs eine Rolle spielte.

²⁴⁵ Vgl. Altenburg ²1998, Sp. 162 und Werbeck ²2006, Sp. 57 und 88 sowie die vollständigen Werktitel der Strauss'schen sinfonischen Dichtungen.

Trillerpfeifen) und enthält *tonmalerische Naturnachahmungen*²⁴⁶. Im Rahmen des 40. Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1904 uraufgeführt, feierte diese Sinfonie einen sensationellen Erfolg. Anzumerken ist außer der bekannten Beziehung Strauss' zum ADMV (er war von 1901 bis 1909 als erster Vorsitzender u. a. für die Organisation der jährlichen Musikfeste zuständig), dass Nicodé und Strauss freundschaftlich verbunden waren und zwischen 1886 und 1904 in Briefkontakt standen.²⁴⁷

Als besonders gelungen empfinde ich den letzten Teil von Gaubs Artikel:

*Gegenüber den regelmäßig (heute meist im Internet) auftretenden Meldungen über wieder bzw. neu entdeckte Werke Jägermeiers ist Skepsis angezeigt, da nur in Ausnahmefällen die Partituren selbst zugänglich gemacht wurden und noch seltener der Nachweis der Echtheit gelang. [...] Die unsichere Quellenlage und eklatante Widersprüche innerhalb der Jägermeier-Literatur mögen David Fallows (2001) dazu gebracht haben, Jägermeiers Existenz zu leugnen. Sollte dies zutreffen, wäre Jägermeier sicherlich der bedeutendste Komponist, der nie gelebt hat.*²⁴⁸

Gaub gibt damit einerseits ein deutliches Signal, das OJ mit Vorsicht zu betrachten ist und man nicht leichtgläubig auf ihn und seine vorgeblichen Werke hereinfallen sollte, andererseits wendet er genau jene Authentifizierungsstrategien an, die bei fiktiven Figuren häufig anzutreffen sind: Ein bewusst gewählter wissenschaftlicher Fachjargon, die Betonung, dass es Zweifel an der Existenz dieser Person gäbe sowie dem Hinweis auf ein oder zwei Details, die tatsächlich falsch in der Literatur angegeben sind – um eben gerade durch diese betont sachliche Arbeitsweise des objektiv erscheinenden Abwägens von wahr und falsch den Rezipienten in Sicherheit zu wiegen und diesem vorzugaukeln, dass er es mit einem ehrlichen und vertrauenswürdigen Autor zu tun habe. Hat der Rezipient einmal den Eindruck, dass er dem Autor vertrauen kann, lässt er selbst haarsträubend abstruse Details ungehindert seine Aufmerksamkeitsschwelle passieren. Da hier aber die Nicht-Existenz von OJ explizit angesprochen wird, kann Gaub kein Vorwurf gemacht werden, falls jemand seine Darstellung von OJs Leben und Wirken für wahr hält. Dank umfassender Literaturangaben und dem ziemlich eindeutigen Schlusssatz hat Gaub ausreichend Fiktivitätssignale gesetzt. Fazit: Dieser, meiner Ansicht nach gelungenste Lexikoneintrag zu OJ, bietet eine schöne Übersicht der bekannten OJ-Fakten sowie der vorhandenen Literatur über ihn, beinhaltet außerdem einige neue, gut

²⁴⁶ Wagner ²2004, Sp. 1048. Vorlage könnten auch die von Strauss geförderten Kompositionen seines Freundes Max Schillings (damals noch ohne „von“) „Meerguß“ und „Seemorgen“ gewesen sein. Vgl. Trenner 2003, S. 132, der Strauss als Dirigent der Erstaufführung dieser sinfonischen Phantasien in München 1896 nennt, wobei der Misserfolg nur einmal mehr Strauss' negative Meinung über die Münchner Konservativität bestätigt haben soll. Eine weitere Aufführung in Strauss' Gegenwart ist für den 10. März 1902 belegt (S. 221).

²⁴⁷ Wagner ²2004, Sp. 1047-1048. Das Uraufführungsjahr wird mit 1904 angegeben, bei Gaub findet sich fälschlich 1905 (Gaub ²2003, Sp. 849). Strauss war bei diesem Konzert am 30. Mai 1904 laut Trenner 2003 zugegen (S. 254).

²⁴⁸ Gaub ²2003, Sp. 849.

durchdachte Details und hält eine wohldosierte Balance zwischen Authentifizierungsstrategien und Fiktivitätssignalen.

3.c. Wissenschaftliche Festschrift: „Gradus ad parnassum“ (1978/1980)²⁴⁹

Soweit die Entstehungsgeschichte dieser Festschrift für mich rekonstruierbar ist, war der Riemann-Artikel von 1972 Auslöser von allerlei Scherzen und Witzeleien in Egon Voss' Umfeld. Dieser war im Redaktionsteam des Riemann-Lexikons tätig gewesen und dürfte die Schilderung, wie dem wachsamen Herausgeber Carl Dahlhaus das OJ-U-Boot untergeschoben wurde, zu einer oft erzählten Anekdote ausgebaut haben – wie im 1990 gedrehten Film „Das sterbende Schwein“ zu sehen.²⁵⁰ Voss' damaliger Freundeskreis setzte sich zum Teil aus dem Mitarbeiterstab der von Dahlhaus begründeten Richard Wagner-Gesamtausgabe zusammen, darunter Martin Geck, Reinhard Strohm, John Deathridge und Isolde Vetter. Abseits von diesen beteiligten sich auch andere Freunde wie Ludwig Finscher, Christoph-Hellmut Mahling oder Sigrid Wiesmann an der Festschrift zu Voss' 40. Geburtstag, die von dem in Bayreuth beschäftigten Dietrich Mack herausgegeben wurde.

In Anbetracht der Beteiligten ist es nicht verwunderlich, dass sich der bisherige Fokus von Strauss auf Wagner verschob. Doch bereits beim frühen OJ waren recht deutliche Wagner-Anspielungen (OJs Pudel, Hinweis auf Wagners sächsischen Dialekt) vorhanden gewesen. Indirektere Verbindungen ließen sich über Strauss' „Feuersnot“ herstellen, bei der schon Neval-Steinitzer 1902 ziemlich unverblümt die Verwandtschaft zu einem OJschen Notenbeispiel kundgetan hatte.²⁵¹ Acht Jahre später wurde die Aussage aus dem Neval-Artikel, in dem er dem OJschen Angriffs- und Kampfmotiv seiner „Gigantomachie“ eine *unleugbare Ähnlichkeit* mit einer Stelle aus Strauss' „Feuersnot“ konzidiert hatte, neu hinzugefügt, dass diese Strauss-Stelle *gleichfalls Zitat* sei. In einer Fußnote nennt Steinitzer dann das Münchner Volkslied „So lang der alte Peter“ als *bezeichnend für die echt vaterländisch bodenständige Art OJs* und somit auch jener von Strauss.²⁵² Die große Bedeutung von „Feuersnot“-Zitaten im Neval-Text wurde sicher durch einige Strauss-Konzerte Anfang 1902 begünstigt, bei welchen Bruchstücke daraus gegeben wurden, da das Münchner Hoftheater eine Aufführung

²⁴⁹ Ich entnehme die folgenden Zitate der zweiten, stark erw. Auflage des „Gradus ad parnassum“ von 1980 (Mack ²1980). Informationen die Festschrift und speziell seinen Artikel betreffend, verdanke ich Prof. Reinhard Strohm. Bei Aussagen, in denen ich mich auf ihn beziehe, berufe ich mich auf unsere E-Mail-Korrespondenz vom 15. und 19. 9. sowie ein Gespräch vom 21. 10. 2011.

²⁵⁰ **Das sterbende Schwein** 2009. Diese „Legende“ wurde seitdem fleißig weitertradiert und hat u. a. Spuren in dem allgemein auf das Phänomen fiktiver Figuren bezogenen Zeitungsartikel von Lepenies 2010, unpag. hinterlassen.

²⁵¹ Neval 1902, S. 55.

²⁵² Steinitzer 1910, S. 86. Vgl. zu der Verwendung von Volksliedern in „Feuersnot“ u. a. Thomas 1964, S. 253 und Borchmeyer/Kohler 1983, S. 312.

(vorwiegend aufgrund des anzüglichen Sujets) verweigert hatte.²⁵³ Dabei stellt dieser Einakter vornehmlich eine *gezielte Verhöhnung des mafiösen Kulturklüngels, der Strauss und Wolzogen in München arg zusetzte*²⁵⁴ dar, von dem im Übrigen Wagner zu seinen Lebzeiten genauso betroffen gewesen war. Während Wagner jedoch zum Zeitpunkt der Komposition von Strauss' „Feuersnot“ bereits neben Mozart als fixe Größe der Opernliteratur etabliert war, musste der gebürtige Münchner Strauss noch bis 1910, Veranstaltung der ersten Strauss-Woche in München, auf offizielle Anerkennung als Komponist warten – welche er international längst genoss.²⁵⁵ Abseits dieser Kritik an der Münchner Konservativität versuchte Strauss sich selbst mit Hilfe seines Librettisten Ernst von Wolzogen als Wagner-Nachfolger zu positionieren: *Ironisch verfremdete Walhall-Klänge glossieren den Ring-Komponisten, Guntram-Zitate seinen Münchner Erben*²⁵⁶ und laut Borchmeyer und Kohler werde damit ständig eine *Balance zwischen Parodie und einem durchaus ernst gemeinten Legitimationsbedürfnis*²⁵⁷ gehalten. Diese musikalischen und textlichen Wagner-Reminiszenzen machen „Feuersnot“ zu einem wichtigen Dreh- und Angelpunkt zwischen München, Wagner, Strauss und OJ und somit den in dieser Festschrift ausgeführten Wagner-Elementen in OJs Leben und Werk. In Strohms Artikel fügt sich dies schön zusammen: Er ist der Einzige, der direkt an Strauss anknüpft, er bringt einen dezidierten München-Schwerpunkt und zudem finden sich zahlreiche Anspielungen auf Wagner und Bayreuth.

Insgesamt sind die Themen der Festschrift äußerst vielfältig und mit Sicherheit hat diese breite Ausrichtung maßgeblich dazu beigetragen, dass die 1980 stark erweiterte Auflage mittlerweile das Standardwerk zu OJ vorstellt. Nicht zuletzt deshalb, weil sich davon ausgehend diverse Bemühungen um OJ ergeben haben. Diese Aktivitäten erscheinen durch die Person Egon Voss – der auch im Film „Das sterbende Schwein“ auftritt – als eine miteinander in Verbindung stehende Einheit, die die Schaffung eines dichten Netzwerkes von Quellen, Informationen und Verweisen begünstigte (u. a. die „Gradapa“-Rezension des Mitwissenden Reinhold Brinkmann 1979²⁵⁸ und die Gründung der oben erwähnten Vereine und Institutionen), die letztlich erst aus dem Konstrukt OJ die fiktive Persönlichkeit gemacht haben, wie wir sie heute kennen.

Die Bandbreite, der behandelten Themen reicht von Biographischem wie OJs Familienealogie, seinem Hobby dem Bergsteigen, Informationen zu seiner vorgeblichen Geliebten

²⁵³ Siehe Seidl 1928a, S. 72-73.

²⁵⁴ Borchmeyer/Kohler 1983, S. 309.

²⁵⁵ Vgl. etwa Kohler 1990, S. 103-109.

²⁵⁶ Borchmeyer/Kohler 1983, S. 312.

²⁵⁷ Ebd., S. 310.

²⁵⁸ Brinkmann 1979, S. 439-440.

(im Gegensatz zu der damals gerade wieder aufbrandenden Diskussion um die Identität der Beethoven'schen unsterblichen Geliebten gibt es hier sogar halbwegs gesichert geltende Dokumente sowie ein Foto zu bewundern!) bis hin zur Analyse seiner Werke. Dass v. a. der Vita OJs so breiter Raum gewährt wird, könnte eventuell damit zusammenhängen, dass nur wenige Jahre vor Herausgabe der Festschrift mit Dahlhaus' Glosse „Wozu noch Biographien?“²⁵⁹ erneut eine Debatte zur Relevanz von Biographien für die Musikwissenschaft in Gang gesetzt worden war und dies 1978 sozusagen brandaktuell war. Ich möchte mich im Weiteren auf die Schilderung des Artikels von Strohm beschränken, da eine Berücksichtigung aller Texte in diesem Rahmen weder möglich noch zielführend wäre. Zudem war Herr Strohm bereit, mir einen kleinen Einblick in die Unmenge der darin enthaltenen Anspielungen zu gewähren. Zu den anderen Beiträgen sei lediglich angemerkt, dass diese bis auf Deathridge²⁶⁰ (er nahm seinen Aufsatztitel „...et invisibilium.. Zu Wagners Begriff des unsichtbaren Theaters“ wörtlich) den Anschein von Wissenschaftlichkeit aufrechterhalten und im Grunde trotz diverser Erweiterungen Wesen und Charakter OJs so belassen, wie Steinitzer diese entworfen und der Riemann-Artikel sie fixiert hatte.

Beispiel: R. Strohm: Otto Jägermeiers symphonische Dichtung „Auf der Alm“²⁶¹

Ausgangspunkt bildet die Entdeckung eines nach seinem Fundort als „Münchener Skizze“ bezeichneten Manuskripts mit der Überschrift „Auf der Alm“, welches anfangs Strauss, nach eingehender Prüfung verschiedener in Frage kommender Komponisten jedoch schließlich OJ zugeschrieben wird. Damit ist das Feld bereitet für die Entwicklung einer These zur Entstehungsgeschichte dieses Werks im Sinne der „alpinen Musikforschung“ – ein Forschungszweig, der auch in den Beiträgen von Finscher und Mack Berücksichtigung findet.²⁶² In Verbindung mit einer *auf einem Speicher* in London (!) aufgefundenen Postkarte, deren Text den (unbekannten) Empfänger an eine Bergbesteigung erinnert, konstruiert Strohm, dass OJ durch konkrete Anlässe sowie unterbewusste Erinnerungen an die Heimat und ans Bergsteigen zur Komposition einer weiteren sinfonischen Dichtung angeregt worden sei – obwohl er 1916 eindeutig postuliert hätte: „*Ich schreibe keine Symphonien mehr.*“ Dieser Ausspruch ist übrigens der Wagner-Literatur entnommen und stellte eine Variation des originalen Wagner'schen Ausspruches „Ich schreibe keine Opern mehr“ dar. Dieses von Otto Daube als pla-

²⁵⁹ Dahlhaus 1975a, S. 82. Dieser Beitrag wird gerne als das auslösende Moment für die sich damals in der Krise befindende Biographik in der Musikwissenschaft genannt – einen guten Überblick dazu bieten u. a. Borchard 2006, S. 47-57, Kremer 2004, S. 11-18 und Unseld 2009, S. 358-365.

²⁶⁰ Deathridge ²1980, S. 46-50.

²⁶¹ Strohm ²1980, S. 10-19. Wenn nicht anders angegeben, sind die folgenden Zitate daraus entnommen (siehe auch Anhang, S. XI-XV).

²⁶² Finscher ²1980, S. 4-9 und Mack ²1980, S. 20-29.

kativer Buchtitel kreierte Pseudo-Zitat scheint Voss besonders verdrossen zu haben, denn in seiner Publikation zu Wagners Instrumentalwerken von 1977 kommt er fast wie ein *perpetuum mobile* immer wieder auf diese Verballhornung zu sprechen.²⁶³

Weitere Anspielungen auf Wagner und Bayreuth ergaben sich einerseits aus der Tatsache, dass Strohm ebenfalls (seit 1970) als Redakteur der Wagner-Gesamtausgabe tätig war, und andererseits aus der Freundschaft zu seinem Kollegen, dem erklärten Wagner-Forscher Egon Voss. So tauchen die Orte Starnbergersee und Chiemsee auf, die in Wagners Vita eine Rolle gespielt haben, *Tonmalereien à la Fafner*, die an Wagners „Ring der Nibelungen“ gemahnen, oder der in Anmerkung sieben erwähnte Otto Strobel, welcher u. a. 1932 bis 1953 Leiter des Wahnfried-, resp. des Richard-Wagner-Archivs war. Spezielle Aufmerksamkeit verdienen die sogenannten *Arminia-Tagebücher* von OJs Großmutter, die jenen von Cosima Wagner in nicht geringem Maße ähneln. Das Auftauchen von Tagebüchern im Kontext OJs springt insofern ins Auge, wenn man bedenkt, dass erst 1976/77 die von Cosima vollständig veröffentlicht wurden²⁶⁴ und zuvor lediglich – auch hier vergleichbar den OJschen *Arminia-Tagebüchern* – die *bekannten, absichtsvoll aus dem Zusammenhang gerissenen Auszüge zugänglich waren*. Bei Strohm findet sich eine Tagebuch-Eintragung zum 22. 10. 1927, in der in Cosimas Sprachduktus berichtet wird, dass OJ seine Partitur unter einem Affenbrodbaum liegen gelassen habe.

Viel expliziter als Strohm hat sich übrigens Hans Joachim Marx an den Cosima-Tagebüchern und Voss orientiert. Professor an der Universität Hamburg von 1973 bis 2001 hat Marx in seinem Beitrag „Der Jägermeier-Nachlaß in Hamburg“²⁶⁵ Hamburg genauso berücksichtigt wie den sinfonischen Ehrgeiz OJs, womit Marx sowohl auf Voss’ Mitwirkung an dem Anmerkungsteil der Cosima-Tagebücher²⁶⁶ sowie dessen Beschäftigung mit Wagners Instrumentalmusik verweist. Ein Vergleich zweier Passagen aus Voss und Marx spricht Bände.

Marx: *Eine Eintragung im Tagebuch von Jenny Machmitt, der Lebensgefährtin Jägermeiers, wie „zu Fuß ins Dorf zurück, herrlicher Vogelruf, auf welchen O. gleich einen Symphoniesatz bauen möchte“ [...], ist natürlich als das zu nehmen, was sie wahrscheinlich ist: als Übertreibung.* Es folgt eine Liste der wichtigsten Tagebucheintragungen von Jenny Machmitt, die von Jägermeiers Absicht, Instrumentalkompositionen zu schreiben, sprechen [...], darunter 29.10. 1930: „O. sagte mir heute, an seinem 60. Geburtstag, daß er am liebsten nur noch Symphonien und Konzerte schreiben möchte, heitere, freundliche, in welchen er sich nicht so hochversteigen würde, denn der musikalischen Kolossalgemälde sei er jetzt überdrüssig“.²⁶⁷

²⁶³ Vgl. Voss 1977, S. 8, 20, 43.

²⁶⁴ Wagner 1976 und 1977. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und – welch’ Zufall! – von dem Voss-Intimus Dietrich Mack.

²⁶⁵ Marx ²1980, S. 74-81.

²⁶⁶ Wagner 1976, S. 1110.

²⁶⁷ Marx ²1980, S. 77-78.

Voss: *Eine Eintragung im Tagebuch Cosimas wie „zu Fuß nach Haus, herrlicher Vogelruf, auf welchen R. gleich einen Symphoniesatz baut“ [...] sollte man als das nehmen, was sie sehr wahrscheinlich ist, nämlich eine Übertreibung; soviel indessen beweist sie: Wagner ging mit dem Gedanken an Symphoniesätze um.*

In der anschließenden Zusammenstellung adäquater Tagebuch-Stellen findet sich jene zum 17.10.1878: *„R. sagte mir gestern, daß er am liebsten Symphonien schreiben würde, heitere, freundliche, in welchen er sich gar nicht hochversteigen würde, er fühle aber förmlich das Bedürfnis dieses Element in ihm sich ausgießen zu lassen“.*²⁶⁸

Damit wissen wir also, dass Strohms in seinen Anspielungen etwas dezenter als Marx zu Werke ging; diese sind dennoch eindeutig genug, um ihre Verwandtschaft mit jenen von Cosima Wagner und Egon Voss dokumentieren zu können.

Abseits von Wagner finden sich – wie in Festschriften üblich – in Strohms Artikel Andeutungen auf (private) Interessen des Widmungsträgers (Fußball, Bergsteigen) sowie etwas allgemeiner zu Schwächen und Auswüchsen wissenschaftlicher Arbeitsweise. Für Strohms war zudem nicht nur die Freundschaft zu Voss ausschlaggebend für seine Beteiligung am „Gradapa“, sondern auch, dass OJ bekanntlich Münchner Wurzeln besitzt – also quasi sein Landsmann ist. Daher darf es nicht verwundern, dass der München-Bezug ebenfalls eine gewichtige Rolle spielt. So wird der in der fiktiven 100-Jahres-Festschrift „München – damals und heute“ (München 1960) beschriebene Autograph naheliegenderweise „Münchner Skizze“ genannt. Im Übrigen handelt es sich bei dieser 100-Jahres-Festschrift um eine Anspielung auf den Fußballverein „TSV 1860 München“ (damals Strohms Favorit); der angeführte Autor Heinz Lucas war von 1975 bis 1978 Trainer des auch „Löwen“ oder „Sechziger“ abgekürzten „Turn- und Sportvereins“. Im Zusammenhang mit der auf der oben erwähnten Postkarte notierten ominösen Nachricht erscheint auch zum ersten Mal der Name „Arminia“ – Hinweis auf „Arminia Bielefeld“, der laut Strohms der Lieblingsverein von Voss war. Hier wird zwar der Aufstieg auf eine Alm bzw. ein *Reinfall im letzten Jahr* angesprochen bzw. Arminia als Name der Großmutter OJs ausgegeben, doch kann man diese Auf- und Abstiegsszenarien durchaus mit der Terminologie in der Fußballwelt vergleichen, wo Vereine jedes Jahr erneut um Verbleib oder Aufstieg in höhere Ligen kämpfen bzw. einen Abstieg in niedrigere fürchten. Gerade 1977 hatten drei Entscheidungsspiele zwischen 1860 München und Arminia Bielefeld stattgefunden, in deren Verlauf die 1860er erstmals seit 1970 wieder in die Bundesliga aufstiegen, sich dort allerdings nur ein Jahr halten konnten.²⁶⁹ In Anmerkung sieben werden der Trainer von Arminia Bielefeld, J. Beljin (1978-1979), sowie die Spielvereinigung Bay-

²⁶⁸ Voss 1977, S. 112-113.

²⁶⁹ Vgl. Mrazek 1996, S. 83-85 und Konetzny 2003, S. 29-31. Der Alm- und Fußballthematik verleiht es einen zusätzlichen Reiz, dass das Fußballstadion von Arminia Bielefeld die längste Zeit auch „Bielefelder Alm“ oder „Alm-Stadion“ genannt wurde – seit dem Verkauf der Namensrechte 2004 heißt es hingegen nur noch schlicht „SchücoArena“. Siehe *Arminia-Bielefeld.de* (24. 11. 2011).

reuth (SpVgg Bayreuth) genannt, wobei letztere nach Strohm's Aussage Wagnerianer stets zum Lachen anregte.

Der Themenkomplex Bergsteigen kann auf verschiedene reale Vorbilder zurückgreifen, denn sowohl Wagner und Strauss als auch Voss und zumindest Finscher teilen sich die Vorliebe dafür.²⁷⁰ Auf Strauss und Voss wird diesbezüglich direkt verwiesen; beispielsweise an jener Stelle, an der erstmals OJs Name fällt: *Vielmehr muß als möglicher Komponist eines Tonstücks mit dem Titel „Auf der Alm“ nun doch der Name desjenigen Meisters genannt werden, der wohl als einziger neben Richard Strauss über die zur Behandlung eines solchen Themas nötige alpine Erfahrung verfügte (ja über größere, da Strauss viel lieber Skat spielte als Berge bestieg, was man, nach einer Bemerkung Pfitzners, seiner Alpensymphonie auch anhöre): Otto Jägermeier.* Voss wird geehrt, indem konstatiert wird, dass ohne ihn *die stürmische Entwicklung der alpinen Musikforschung kaum denkbar wäre.* Und schließlich ist auf der Postkarte ein Mann zu sehen, *der über eine Alm schreitet*, dessen Identität jedoch nicht geklärt werden könne. Ein Wortspiel mit dem Wort „Alm“ ergibt sich durch die Verbindung zu OJs Großmutter Arminia, die im Familienkreise „Alma“ gerufen worden sei und die, wie indirekt aus der Postkarten-Meldung zu entnehmen ist, OJ und seinen Begleiter auch auf die Berge gefolgt zu sein scheint.²⁷¹ Nicht zuletzt wird das Postkarten-Alm-Motiv auch symbolisch gedeutet: *es ist eine leere Alm, die uns in diesem Bild (ist es ein Aufstiegs- oder ein Abstiegsbild?) anähnt, Symbol des Unbewußten.*

Strohm setzt aber auch abseits von „Alpensinfonie“ und Bergsteigen Hinweise auf Strauss, resp. den Steinitzer-Text. Das für Strauss typische Skatspiel findet ebenso Erwähnung wie die Nennung naturalistischer Tonmalereien *im Stile von Richard Strauss.* Dem dank Steinitzer mit OJ assoziierten psychologischen bzw. psychoanalytischen Aspekt wird gleichfalls Rechnung getragen, indem von Psychodrama, Unterbewusstsein und Symbolhaftigkeit die Rede ist. Relativ deutlich verweist Strohm auf die Identität OJs als Parodie von Strauss, indem er gleich zu Beginn anmerkt, dass der Zusammenhang zwischen der Münchner Skizze und Strauss zwar brüchig sei und noch andere in Frage kommende Komponisten auf ihre Autorschaft daran überprüft werden sollten, doch *wir werden sehen, daß die Strauss-Vermutung letztlich*

²⁷⁰ Danuser 2003 schreibt im Vorwort einer Finscher-Aufsatzsammlung, dass in dem OJ-Beitrag *ein bornierter Biographismus ebenso persifliert wird wie eine reflexionslose Philologie. Und in der Tatsache, daß der fiktive Komponist Jägermeier als Bergsteiger vorgestellt wird, dürfte Finscher gar in milder Selbstironie ein autobiographisches Moment versteckt haben.* (S. 11).

²⁷¹ Strohm zufolge sei eine weitere Interpretation ungeplant gewesen: *Nachdem ich die (Bielefelder) Alm und eine Anspielung auf Frau Mahler miteinander verbunden hatte, deren Name in frz. Aussprache vielleicht „Oma“ (Auma) waere, teilte mir Egon mit, dass seine Mutter Alma hiess und von seinen Kindern natuerlich „Oma“ genannt wurde ...* (Zitat aus unserer Korrespondenz vom 15. 09. 2011).

doch nicht weit vom Schuß liegt. Hier wird im Prinzip vorweggenommen, dass der schlussendlich in Betracht gezogene OJ mit Strauss im Großen und Ganzen ident ist.

3.c.a. Authentifizierungsstrategien

Wissenschaftliche Ausdrucksweise sowie Anspielungen auf reale Personen, Ereignisse, Quellen etc. hat Strohms Artikel mit anderen Texten über OJ gemeinsam. Die Quellen betreffend sind meines Wissens nach lediglich die Angaben von Anmerkung zwei zu Voss' „Studien zur Instrumentation Richard Wagners“ gänzlich korrekt. Andere, wie jene zu Anmerkung vier, tragen reale Elemente in sich: Hier stimmt alles bis auf den Titel des Sternfeld'schen Beitrags sowie die Heftnummer, die nicht 23, sondern 24 lauten müsste – selbst der angesprochene Ochs kommt vor, allerdings in anderem Zusammenhang. Daneben gibt es noch völlig frei erfundene Angaben wie eine Festschrift zu Voss' 45. Geburtstag mit dem Titel „Symposium cumpanorum“ oder J. Beljins „Otto Jägermeier oder Otto Strobel? Eine Berichtigung“, herausgegeben von der SpVgg Bayreuth. Reale Personen, die unter ihrem echten Namen auftreten, bewegen sich in merklich falschem Umfeld: Fußballtrainer wie Lucas und Beljin werden plötzlich zu Autoren (musik)wissenschaftlicher Beiträge, die SpVgg Bayreuth zu Herausgebern und der Wagner-Archivar Otto Strobel in Verbindung zu OJ gesetzt. Mit diesen realen, teilweise aus ihrem Kontext gerissenen Elementen wird einerseits Authentizität erzeugt, andererseits mehr oder weniger deutlich die Fiktivität des Textes aufgezeigt. Welche der beiden Möglichkeiten in Kraft tritt, ist von Rezipient zu Rezipient verschieden.

Jene, die nicht allzu aufmerksam sind oder nicht genügend über die hier in Anspielungen auftauchenden Personen und/oder Ereignisse wissen, werden nicht allzu misstrauisch werden. Für andere, denen die Namen zwar irgendwie geläufig sind, diese jedoch nicht richtig zuordnen können, werden sie wohl am glaubwürdigsten erscheinen. Wer aber um die Identität der Genannten weiß oder bei Nachprüfungen feststellt, dass die ihnen im Artikel zugedachte Funktion kaum zu ihnen passt, wird am ehesten Zweifel hegen an der Echtheit des Beschriebenen. Da dieser Artikel gezielt für Egon Voss bzw. dessen engeren Freundeskreis verfasst wurde, ist klar, dass die hier angegebenen Signale von diesen nie fälschlich als Authentifizierungsstrategien interpretiert wurden. Für unbedarfte Leser, die diese Publikation durch Zufall in einer Bibliothek entdecken, sieht die Lage allerdings anders aus. Die Wahrung des wissenschaftlichen Jargons ist im Übrigen erneut ein Zeichen dafür, dass die Form oft mehr zählt als der Inhalt. So gelingt es Strohms, sich wie z. B. in Anmerkung sieben als ein Muster an wissenschaftlicher Redlichkeit zu propagieren, indem er im besten Stile quellenkritischer Kommentare darüber informiert, dass doch bitte zwischen „Orchesterskizze“ und „Kompositions-

entwurf“ genau unterschieden werden müsse etc. Auch optisch wird durch Fußnotensetzung und korrekten Anmerkungsapparat die Illusion eines durch und durch wissenschaftlichen Textes vermittelt, wodurch die Aufmerksamkeitsschwelle nicht eingeweihter Leser beträchtlich herabgesetzt wird.

3.c.b. Fiktivitätssignale

Doch selbst für Unbedarfte, die durch Zufall auf den „Gradapa“ gestoßen sind, dürften genügend Fiktivitätssignale vorhanden sein. Beispielsweise lässt Strohm Heinz Lucas ziemlich ausführliche Vermutungen über die Münchner Skizze anstellen, nur um weiter unten anzumerken: *Und schließlich muß festgehalten werden, daß die Identifizierung von Strauss' Autograph durch Lucas zweifelhaft bleibt, da er offenbar weder Musikwissenschaftler, noch Strausskenner, ja nicht einmal Münchner ist.* Diese Aussage scheint den Ausführungen Lucas' auf den ersten beiden Seiten zu widersprechen, denn dort kann er nicht nur fachmännisch beurteilen, dass der aufgefundene Autograph ein *Particell* ist, sondern auch einen Zusammenhang mit Strauss' „Alpensinfonie“ feststellen sowie dass *die Motivik in keiner Weise mit der veröffentlichten Partitur übereinstimme*; und schlussendlich vermag er darüber zu rasonieren, ob es sich nicht *um einen ganz späten Garmischer Entwurf handeln könnte* – welcher Laie könnte so etwas noch?

Aber auch die Passage, in der plötzlich eine Postkarte in Londoner Privatbesitz auftaucht und diese aufgrund von eigentlichen Nichtigkeiten mit dem in München befindlichen *Particell* in Verbindung gesetzt wird, wirkt sehr an den Haaren herbeigezogen. Bei der Beschreibung der Karte stellte sich nämlich heraus: *Weder der abgebildete Ort noch die Person haben sich bisher identifizieren lassen* – allein die Aufschrift der Rückseite, in der ein Otto angesprochen wird und im Weiteren die Erwähnung einer Arminia, genügen Strohm um einen Bezug zu OJ und dessen Großmutter zu vermuten. Gezeichnet ist die Karte mit den Initialen E. V. (sprich: Egon Voss). *Was die Initialen „E.V.“ bedeuten, ist ebenso ungewiß wie die Identität des Mannes auf der Fotografie in seiner sympathischen Bergsteigertracht der späten 20er Jahre.* Strohm schließt kurz darauf – noch immer über dem Kürzel E. V. grübelnd – gelungen kryptisch: *Man sollte sich über derlei Einzelheiten auch nicht zu sehr den Kopf zerbrechen. Das Geistige schwebt doch hoch über Allem, auch über der Alm.*

3.d. Film – Dokumentation: „Das sterbende Schwein“ (1990)

Dieser Pseudo-Dokumentarfilm von Uschi Madeisky und Klaus Werner wurde 1990 gedreht. Beide waren ab 1974 als Autoren und Regisseure ihrer eigenen Produktionsfirma COLORA-

MA aktiv und haben mit ihren Filmen die unterschiedlichsten Genres (Spielfilm, Serie, Reihe, Dokumentarfilm, Reportage) abgedeckt und zahlreiche Preise erhalten.²⁷² Als sie sich der Sache OJs annahmen, war das für dessen Anhänger gewissermaßen ein Sieg über das Genre Film, welches ja von optischem und akustischem Material abhängig und dass bei fiktiven Figuren, deren Existenz sich lediglich dank schriftlicher Texte behaupten kann, naturgegebenmaßen nicht vorhanden ist. Wie konnte dennoch ein 45minütiger Film zustande kommen?

Material musste zwar bei Bedarf für diesen Film erschaffen werden, doch beschränkte sich dieser Aufwand auf ein Minimum (einige Fotografien, kurz eingeblendete Noten, wenige Takte Musik), weil mit dem wenig Vorhandenen sehr ökonomisch umgegangen wurde. Im Wesentlichen wird der Hauptteil des Films mit Interviews bestritten, bei welchen die Kamera auf den Befragten gerichtet bleibt. Musikbeispiele nehmen einerseits breiten Raum ein, andererseits beläuft sich die tatsächliche Abspieldauer auf wenige Minuten – was bei fiktiven Komponisten ja immer von Vorteil ist –, da sie entweder im Hintergrund von Interviews ablaufen oder sich detaillierte Werkanalysen nur weniger Takte annehmen (können). Die im Film letztlich gespielte Musik stammt im Übrigen entweder gänzlich von anderen Komponisten (z. B. Gerd Kührs „Eso Es“ und ein Stück von Julius Reubke) oder wurde für OJs Zwecke adaptiert, erscheint also verfremdet wie etwa Beethovens „Wut über den verlorenen Groschen“. Als „echte“ OJ-Kompositionen dürften lediglich das Orchesterstück „Das sphärische Schweigen“, wobei hier die Interpreten dazu angehalten sind, völlig lautlos zu agieren – was eine Beurteilung der Musik doch erheblich erschwert und frappierend an Cages 1952 uraufgeführtes 4’33’’ gemahnt – und die Musik zu „Das sterbende Schwein“ und „Die Seejungfrau und das Einhorn“ gelten. Abgesehen davon sind nur folgende drei Szenen nicht auf diese Weise gestaltet: Zu Beginn ein eingeblendetes unscharfes Standbild, das vermutlich Heinz Erhardt zeigt, wozu ein in Erhardt-Manier gehaltenes Gedicht über OJ vorgetragen wird.²⁷³ Kurz darauf wird übergeblendet zur Berliner Philharmonie, vor der eine kleine Gruppe von Menschen liedersingend umherzieht und so auf OJs 120. Geburtstag aufmerksam machen möchte. Die letzte dieser „freien“ Szenen zeigt am Schluss der Dokumentation einen Bahnhof, auf dem sich das Kamerateam mit einem sich mysteriös gebenden Mann trifft, welcher einige der im Film als verschollen oder vernichtet deklarierten Materialien (Fotografien von OJ und dessen Familie sowie Notenmanuskripte) in die Kamera hält und anschließend genauso geheimnisvoll aus deren Blickfeld verschwindet, wie er aufgetaucht ist.

²⁷² *Coloramafilm.de* (01. 07. 2011). Wenn nicht anders angegeben, sind die Zitate im Abschnitt 3.d. einer von mir angefertigten Transkription des Films entnommen.

²⁷³ Aufmerksamen Lesern wird es nicht entgangen sein, dass es sich hierbei um jenes Gedicht handelt, dass ich an den Beginn meiner Arbeit gestellt habe („Noch’n Gedicht...“).

Im Wesentlichen lassen sich zwei Handlungsstränge verfolgen, die beide relativ chronologisch aufgebaut sind: Eine Nachzeichnung von OJs Leben, wobei eine Stimme aus dem Off in Einschüben den jeweils passenden Abschnitt des Riemann-Artikels vorliest sowie Darstellung der bedeutendsten Quellen und Institutionen zu OJ wie der Steinitzer-Text von 1910, das Riemann-U-Boot von 1972 oder das Musikinstitut O. J. Berlin. Die aus dem Riemann-Eintrag übernommenen Fakten werden in Interviews beträchtlich ausgeschmückt, so soll nun ein Streit mit Richard Strauss Auslöser für OJs Abfahrt nach Madagaskar gewesen sein – was aus Steinitzers Schilderung überhaupt nicht hervorgeht und wohl auch nicht geplant war, hier aber eine gute Erklärung für die Reise bietet und gleichzeitig eine stärkere Beziehung zu Strauss zu suggerieren vermag. Abgesehen davon, finden sich in dieser Dokumentation immer wieder Spitzen gegen Auswüchse der musikalischen Aufführungspraxis (Sänger, die sich so tief in ihre Rolle versenken, dass sie sich damit gänzlich zu assoziieren beginnen; absurde Rekonstruktionsversuche nicht-existenter Musik etc.) und der Wissenschaft (speziell zu Hermeneutik und Biographik). Beispielsweise werden in bester hermeneutischer Interpretationsmanier exemplarisch mustergültig die OJ-Stücke „Das sterbende Schwein“²⁷⁴ und „Die Seejungfrau und das Einhorn“ ausgedeutet.

Der Sänger Walter Raffener zeigt dabei auf, dass das Sterben des Schweins mit einem Heldentod vergleichbar sei, was daran liege, *dass das Schwein von der Haut her, von, auch von Innenorganen, vielleicht auch von den Gefühlen her – das wissen wir ja nicht – den Menschen sehr ähnlich ist*. Er finde es großartig, dass OJ schon früh gewusst habe, *dass auf der Bühne es gar nicht so interessant ist, wenn Menschen äh zu Schaden kommen, das rührt uns ja nicht mehr so, das wissen wir ja auch aus Erfahrung, wir sind eben so, dass wenn einem Tier was zuleide geschieht, äh, geht uns das einfach näher. Und deshalb nahm er eben auch das Schwein*. Raffener, mit aufgesetzter Schweinsnasenmaske, spielt dieses Sterben vor: Das ruhigselig vor sich hinfressende Schwein würde auf einmal das „Ave Maria“ singen hören und sich dabei denken: *„Jo, was is nachher des?“ Es versteht noch gar nicht, na, es versteht noch gar nicht, dass das bereits der Ruf in eine andere Welt ist. Net?... ins Jenseits [...] und plötzlich kommt dieses Einknicken, das ist ganz genau komponiert, das ist auch kein Witz – dieses langsame Hinsinken und Hinscheiden*. Besonders beeindruckend wirkt das Ganze nicht nur durch Raffeners eindringliches Schauspiel, im Zuge dessen er keuchend und weinend auf den vor ihm stehenden Tisch zusammensackt, sondern v. a. aufgrund des neben ihm liegenden

²⁷⁴ Vermutlich diene Detlev von Liliencrons (1844-1909) Erzählung „Das sterbende Schwein“ als Vorlage für diese OJ-Komposition. Die Handlung – soweit diese im Film wiedergegeben wird – weist zumindest signifikante Übereinstimmungen mit dieser auf. Vgl. Wiese 1977, S. 279-280. Die im OJOT-Verlag Berlin erhältlichen Noten entsprechen im Übrigen den im Film dargebotenen Ausschnitten, vgl. Jägermeier 1991, unpag.

gebratenen Schweinekopfes, in dem malerisch ein Messer steckt. Nach Raffener kommt der Pianist Martin Bober zu Wort, der betont, dass es sich hierbei nicht – wie von Wissenschaftlern angenommen – um ein Wildschwein, sondern um ein Hausschwein handle. Ein am Ende dieser Komposition zu hörendes Jagdhorn wäre demnach bislang fälschlicherweise als Hinweis auf eine Jagd gedeutet worden, hätte OJ aber vielmehr dazu gedient, sich selbst *eine Unterschrift zu geben*, ähnlich Bachs Improvisationen über ‚B-A-C-H‘.²⁷⁵ In einer weiteren Szene erläutert der Musikredakteur des Bayerischen Rundfunks (BR), Wilfried Hiller, dass sogar folgende Interpretation möglich wäre: *Also gerade diese Musik hat schon etwas Beängstigendes, Bedrückendes, aber vielleicht hat er das gern und hat sich selber als dieses arme Schwein empfunden, weil er nichtmal die Möglichkeit hatte, Notenpapier zu kaufen – es ist alles auf, äh, bereits beschriebenes Notenpapier komponiert.*

Kurios erscheint des Weiteren ein im Film genannter „Nasenton“. Bober demonstriert den entsprechenden Akkord, in dem ein Ton vorkommt, der nur durch Zuhilfenahme der Nasenspitze zu greifen sei.²⁷⁶ Dazu konstruiert er eine Verbindung zu Schubert, indem er behauptet, dass der an sich in der Musikgeschichte einzig dastehende Nasenton außer bei OJ lediglich im zweiten Satz der „Wanderer-Fantasie“ auftauche und somit *nicht nur eine* [selbstverständlich wörtlich zu verstehende, Anm. mj] *Verbeugung vor dem sterbenden Schwein, sondern auch vor dem großen Schubert, den Jägermeier bekanntlich sehr verehrt hat* darstelle. Ob der Nasenton auch als Anspielung auf Richard Strauss gedacht war, sei dahingestellt. Jedenfalls findet sich zu diesem eine passende Anekdote, der zufolge sein erster Klavierlehrer, August Tombo, dem kleinen Strauss mit einem Scherz viel Freude bereitet hätte: *Der Lehrer spielte mit der Linken den Baß, mit der Rechten die hohe Stimme, und die Mittelstimme tippte er mit seiner langen spitzen Nase.*²⁷⁷ Etwas später im Film wird Strauss aber auch explizit einbezogen als Bober behauptet, dass dieser im „Rosenkavalier“ eine Passage aus OJs „Das sterbende Schwein“ nachgeahmt habe. Dabei hätte es sich um einen besonders pikanten Moment gehandelt, in dem OJ das Schwein in höchster Erregung ein letztes Mal urinieren lässt, was bei ihm *seriös und kunstvoll durch abwärts glissandierende Noten* geschildert werde und Strauss bewogen hätte, *schon sieben Jahre später diese Sache abzukupfern und im ‚Rosenka-*

²⁷⁵ Im Kommentar von Jägermeier 1991 wird bezeugt, dass der Titel dieses Stückes sowie die beiden Jagdhorn-Takte am Ende *zu vielfältigen Spekulationen herausgefordert* habe, doch wird die im Film von Bober vertretene These (Hausschwein, tönendes Monogramm des Komponisten) abgelehnt, da OJ sich zum Zeitpunkt der Komposition 1903/04 auf den Liegenschaften der Familie von Thurn und Taxis aufgehalten und dort auch an Jagdgesellschaften teilgenommen haben soll; auch eine bloße Widmung an eine der *klavierspielenden Thurn-und-Taxis-Damen* wird in Erwägung gezogen – eine endgültige Deutung aber schlussendlich offengelassen.

²⁷⁶ Vgl. den Kommentar in Jägermeier 1991: *Die virtuososen [sic] Anforderungen an den Interpreten des Werkes sind häufig unterschätzt worden. Diesbezüglich sei nur auf den berühmten „Nasenakkord“ (Takt 25, 1. Viertel) verwiesen, der einen prägnanten Einsatz des Gesichtserkers erfordert, da hier der Nasenanschlag exakt in das aufwärts gerichtete Arpeggio der beiden Hände eingegliedert werden muß.*

²⁷⁷ Schuh 1976, S. 27. Vgl. auch Witeschnik 1998, S. 12.

valier‘ zum Text ‚Hunderln, so klein und schon zimmerrein‘ einen Witz zu machen und diese auf den Boden pinkeln zu lassen. Wie man sieht, wird bei dieser Werk„analyse“ kein Detail außer Acht gelassen und geradezu beispielhaft gezeigt, dass auch die größten musikalischen Gemeinplätze wie eben glissandierende Abwärtsbewegungen speziellere Bedeutung haben und von Komponisten wie OJ vereinnahmt werden können. Übertreibungen dieser für OJ typischen Art finden sich an zahlreichen weiteren Stellen des Films, wovon ich im Folgenden noch zwei ansprechen möchte, diesmal Biographisches betreffend.

Kommen mögliche Liebesbeziehungen OJs oder seine Nachkommenschaft zur Sprache, kann die Interviewerin ihre Neugier kaum verhüllen. Ihrer Rolle als sensationsgierige Reporterin wird sie damit zwar gerecht, erhält aber nicht immer die gewünschten Informationen. Dass nicht zu sehr auf Details eingegangen wird, ist vermutlich dem Umstand geschuldet, dass dafür eigens Material hätte erzeugt werden müssen. Der intendierte Zweck kommt auch so – oder gerade deswegen – gut zur Geltung. Diese Seite der Biographik wird deutlich angeprangert und aufgezeigt, wie albern jene Biographen wirken, die lieber auf Suche nach Skandalen das Privatleben von Komponisten durchwühlen statt ihre Aufmerksamkeit derem Œuvre zu widmen. Reagiert wird auf diesbezügliche Fragen der Reporterin auf verschiedene Weise; entweder betont ernsthaft, wie der Redakteur des Südwestfunk Paul Fiebig, welcher mit Entrüstung jeden Verdacht, er würde diese Art Biographik betreiben, von sich weist. Darum wehrt er sogleich ab, als der Name Friedel Lohmann bei der Interviewerin Spekulationen über die Art der Beziehung, die diese wohl mit OJ gepflegt haben könnte, auslöst: *Da muss ich Ihnen leider sagen, das hat mich nicht so sehr interessiert. Ich bin – wie Sie wissen – Forscher und nicht Trivialbiograph.* Oder aber es wird geradezu übereifrig Auskunft erteilt. Wilfried Bruchhäuser, das Musikinstitut O. J. Berlin repräsentierend, verkörpert den Typus des eifrigen Amateurforschers mit Hang zu Sensationsmeldungen. Auf die Frage, ob es denn Nachkommen von OJ gäbe, antwortet er deshalb bereitwillig ausführlich:

Oh ja, reichlich. Uneheliche Kinder. Es hat sogar eine uneheliche Tochter hier in Berlin gelebt. Ist leider vor zwei Jahren gestorben. Aber wir werden natürlich auch mit Fälschungen behelligt, u. a. – ich kann Ihnen da was zeigen – solche Zuschriften bekommen wir: von einer angeblichen Geliebten, die von Otto Jägermeier schnöde verlassen worden sein soll [hält Brief in die Kamera, Anm. mj]. Stellen Sie sich das vor – diese plumpe Fälschung! Mit so etwas müssen wir uns rumschlagen. Wir haben noch mehr davon!

OJs Fotophobie wird ebenfalls breite Beachtung geschenkt. Damit wird auf der einen Seite ein weiteres Element seiner Biographie konstruiert, das ihn plastischer hervortreten lässt und auf der anderen Seite ein Angriff gegen eine Form der Biographik forciert, die z. T. aus der Physiognomik auf den Charakter und damit auf das Werk schließen zu können vermeint. Zudem steht zu vermuten, dass das sogenannte „Bilderverbot“ OJs ein gelungenes Manöver

ist, um das Fehlen optischen Materials zu begründen. Diese These wird allerdings durch die letzte Filmszene am Bahnhof erschüttert, in der vordem als verschollen bezeichnete Fotografien doch eingeblendet werden. Nichtsdestotrotz bietet diese Fotophobie den ganzen Film hindurch einen wesentlichen Aspekt von OJs Charakter, der von Egon Voss und Klaus Schultz kommentiert wird. Schultz, ein Fotoalbum zeigend, in dem im hinteren Teil nur noch leere Rahmen zu sehen sind: *Es gibt wenig Material über ihn, er hat selbst sehr viel dazu beigetragen, dass wir kaum Quellen, dass wir kaum Autographen, dass wir kaum Zeugnisse haben.* Seiner Meinung nach habe OJ Fotos von sich entfernt, weil er nicht gewollt habe, dass man sich ein Bild von ihm macht:

Es gibt ja nur wenige Menschen, die ohne Fotografie leben können und ohne Dokumentation ihrer selbst und ihres täglichen Lebens und ihrer, äh, Arbeit, äh, er war ein solcher Mensch. Er hat sich ja an das äußerste Ende der Welt, nach Madagaskar, äh, begeben, er hat die Einsamkeit gesucht, er hat Nicht-Öffentlichkeit gesucht. Er wusste, dass der Tag kommen wird, und die Zeit kommen wird, in der die Musikologen genug über Beethoven, Mozart und Bach geschrieben haben und sich endlich mal vielleicht mit den Komponisten, äh, befassen würden, die am Rande, die nicht im Zentrum, sondern die am Rande ihrer Zeit gearbeitet haben.

Voss sieht dieses Zurücknehmen oder Vernichten auch in Bezug auf OJs Werk und zieht eine Parallele zu Thomas Manns Romanfigur Adrian Leverkühn: *Leverkühn hat am Ende seines Lebens den Eindruck, dass sein Schaffen sinnlos gewesen ist und er möchte es zurücknehmen. Das ist eine Idee, die möglicherweise von Jägermeier stammt, denn er hat sein Werk tatsächlich zurückgenommen. Allerdings nicht indem er es zuerst geschrieben hat, sondern indem er schon während er es schrieb daran dachte, es nicht unter die Menschen zu bringen.*²⁷⁸ Meiner Einschätzung nach, zeigt diese Einstellung aber auch recht deutlich was mit jenen Komponisten geschieht, die sich nicht an die „Spielregeln“ des Kulturbetriebs halten, sich eben als Außenseiter verstehen und so handeln. Sie werden nicht entsprechend rezipiert und wenn sie nicht trotz ihrer Weigerung, sich an den Kunstmarkt anzupassen, auf irgendeine Weise den Sprung in die Öffentlichkeit schaffen, fallen sie der Vergessenheit anheim. Vergleichbar ist dies mit Wissenschaftlern, die die internen Macht- und Hierarchiestrukturen nicht für sich zu nutzen wissen oder sich den akademischen Zwängen bewusst verweigern und dadurch zu einem Schattendasein am Rande der wissenschaftlichen „Elite“ und des allgemeinen Interesses verdammt sind – unabhängig davon, wie qualitativ ihre Arbeit und ihre Forschung auch sein mögen.

²⁷⁸ Der Topos des Nicht-Geschriebenen erfreut sich generell bei fiktiven Gestalten großer Beliebtheit und findet sich u. a. bei Ferdinand Loh und Gottlieb Theodor Pilz. Während Loh nach Komposition seines „Flohwalzers“ seine anderen Werke vernichtete, da sie seiner Meinung nach nicht neben diesem Opus magnum bestehen könnten (Baumann 1996, S. 19-20 und 26), ist es Pilz' eigentlicher Lebenszweck, andere am Schaffen zu hindern und somit quasi als „Dämpfer“ statt als „Schöpfer“ in Erscheinung zu treten (Hildesheimer ²²1997, S. 21 et passim).

3.d.a. Authentifizierungsstrategien

Am Film beteiligten sich durchwegs Personen mit seriösem Ruf wie die Musikwissenschaftler Egon Voss und Dieter Thoma, die Musikredakteure Paul Fiebig und Wilfried Hiller, der wissenschaftliche Leiter des 1982 gegründeten Richard-Strauss-Instituts in München, Stephan Kohler, der damalige Generalintendant in Aachen Klaus Schultz oder die Interpreten Walter Raffeiner und Martin Bober. Gerade bei Vertretern derartiger Berufsstände aus Wissenschaft und Rundfunk, die stark mit Authentizität assoziiert werden, scheint eine Enttäuschung der damit verbundenen Erwartungshaltung besonders schwerwiegend; wie ein Vertrauensbruch. Vergleichbar ist diese Erwartungshaltung eines fachlich fundierten und v. a. der Wahrheit entsprechenden Films mit jenem Pakt, den ein Schriftsteller mit seinem Leser eingeht, sofern es sich nicht um ein deklariert fiktionales Genre (Roman, Science fiction etc.) handelt. Die fast ständige Präsenz dieser an sich vertrauenswürdigen Persönlichkeiten hat hier den Effekt, dass dadurch während des Films auftauchende Zweifel an der Echtheit des Gesagten immer wieder beruhigt und geradezu eingeschläfert werden.

Dabei spielt es mit Sicherheit eine Rolle, dass sich eine Biographie wie jene OJs ohne weiteres real zugetragen haben könnte und es auch denkbar wäre, dass er im Laufe der Zeit vergessen worden wäre. Diese Illusion des Wahrscheinlichen wird wie in den schriftlichen Texten über OJ mittels verschiedener Strategien hervorgerufen. Etwa durch Erwähnung realer Personen, die mit OJ in Verbindung gebracht werden, entweder indem behauptet wird, OJ habe sie persönlich gekannt, wie Strauss, Peter Lohmann oder Thuille, oder er habe das Wirken realer Komponisten beeinflusst, wie jenes von (erneut) Strauss oder Ravel. Eine nicht unwesentliche Bedeutung hat die autoritative Ausstrahlung des Riemann-Artikels, der den ganzen Film hindurch als roter Faden dient, immer wieder gezeigt und stellenweise vorgelesen wird bzw. die Umstände, die zu seiner Entstehung beitrugen, zum Gegenstand der Betrachtungen gemacht werden. Diese Omnipräsenz des Riemann'schen Musiklexikons bezeugt somit gleichsam durch den ihm eigenen Autoritätsanspruch die Wahrheit des hier Gezeigten. Abseits davon nehmen einige vorgespielte Passagen aus Rundfunksendungen eine ähnliche Position ein wie der Artikel; ob diese tatsächlich gesendet oder speziell für den Film nachgestellt wurden, ist in diesem Zusammenhang belanglos, da die daraus resultierende Wirkung für den Rezipienten die gleiche bleibt. Sie stehen stellvertretend für Produkte der realen Welt, noch dazu in an sich vertrauenserweckenden Medien (Lexikon, Rundfunksendung) greifbar und zumindest teilweise nachprüfbar. Die Konzentration auf Details erhöht dabei die Glaubwürdigkeit; anschaulich exemplifiziert an Texten über OJ oder den Analyseszenen, bei welchen wenige Takte bestimmter Werke im Fokus stehen. Damit wird die Illusion erzeugt, eine

OJ-Forschung sowie OJ-Aufführungstradition vor sich zu haben, welche auf diese Weise wiederum die wackelige Existenz OJs untermauern. Überall dort, wo es problematisch oder mühsam gewesen wäre, mehr über OJ preiszugeben, wurde gekonnt abgeblockt.

Geradezu symptomatisch für fiktive Komponisten ist die Bemühung des Topos „verkannter bzw. vergessener Komponist“.²⁷⁹ So können allfällig aufkommende Zweifel an der Echtheit OJs beruhigt werden, indem eine allgemeine Unbekanntheit vorgetäuscht wird, wie sie sich eben für diese Spezies gehört. Zudem kann dadurch die Absenz allzu üppigen Materials über bzw. von OJ argumentiert werden, wovon etwa Egon Voss Gebrauch macht. Er erklärt, dass ein unbekannter Komponist wie Julius Reubke größere Aussicht auf Rezeption habe als OJ, denn jener hatte *das Glück, einen Verleger zu finden und Werke, die im Druck erschienen sind, haben eben die Chance durch diese Vervielfältigung der Nachwelt erhalten zu bleiben. Aber sinfonische Dichtungen von solchem Ausmaß wie sie Otto Jägermeier geschrieben hat mit einem Riesenorchester und mit ungewöhnlichen, ungebräuchlichen Instrumenten, da wollte natürlich kein Verleger heran [...].* Auch sei OJ zu Lebzeiten aufgrund seiner Modernität nicht gerne aufgeführt worden, was zusätzlich zu seinem Vergessen beigetragen hätte. Diese im Film wiedergegebenen Aussagen klingen begründet und auf verlässlichen Quellen beruhend – verstärkt wird dieser seriöse Eindruck durch das Genre „Dokumentation“ und die Tatsache, dass ein renommierter Sender wie 3SAT die Ausstrahlung übernommen hat.

Zu guter Letzt möchte ich anhand eines von Madeisky und Werner auf ihre Homepage gestellten Fotos illustrieren, mit welch' einfachen Mitteln eine optische Quelle zu OJ entstehen kann. Auf der von der COLORAMA-Seite stammenden Abb. 2 sehen wir offensichtlich die gleiche Szene wie auf der einer Strauss-Bildbiographie Kurt Wilhelms entnommenen Abb. 3: Ein Mann links von Richard Strauss, der diesem die Hand reicht – einzig dadurch unterschieden, dass dieser Herr einmal mit Vollbart, einmal bestens rasiert erscheint. Wer dieser ominöse Mann sein soll, wird bei Wilhelm nicht gesagt; durch seine Platzierung neben der Filmbeschreibung auf der COLORAMA-Homepage erhält er jedoch eine bestimmte Bedeutung. Obwohl an keiner Stelle behauptet wird, dass dieser Mann OJ sei, wird genau das dem Rezipienten suggeriert. Die minimale Bearbeitung des Bildes – das (bewusste?) Verringern der Bildschärfe sowie das Hinzufügen des Bartes – wäre überhaupt nicht notwendig gewesen und wird wohl einfach aus Spaß an der Sache vorgenommen worden sein. Einzig das Entstehungsdatum des Originals verwundert ein wenig. Es wurde eine Aufnahme von 1935 ver-

²⁷⁹ Der Terminus „vergessener Komponist“ ist per se ein Paradoxon, wie Dahlhaus 1980 darlegt. *Der zur eingeschliffenen Formel gewordene Satz, daß ein Komponist in Vergessenheit fiel, und die in der Formel versteckte Behauptung, daß es zu Unrecht geschah, fordern die scheinbar unverfängliche, in Wahrheit jedoch vertrackte Frage heraus, von wem er denn eigentlich vergessen wurde und von wem andererseits die Erinnerung an den Namen, zumindest den leeren Namen, dennoch bewahrt worden ist, so daß das Vergessen überhaupt registrierbar blieb.* (S. 441).

wendet statt einer aus Strauss' frühen Jahren, wie es für OJs Bekanntschaft mit ihm (die ja bis 1907 kolportiert wird) realistischer gewesen wäre. War das Heranziehen eines Fotos, das zu einem Zeitpunkt entstand, an dem OJ bereits zwei Jahre tot war, ein absichtliches Fiktivitätssignal? Oder wurde bei der Auswahl bloß darauf geachtet, ein Bild aus Strauss' letzten Lebensjahren zu nehmen, um auch einem mit Strauss' Biographie und Äußeren nicht so vertrauten Publikum eine leichte Identifizierung zu ermöglichen? Auch stelle ich es mir schwierig vor, eine Aufnahme zu finden, auf der ein unbekannter Mann mit Strauss in sichtbarem Kontakt steht und der sich zusätzlich ein wenig von der Kamera abwendet so wie hier. Veröffentlichte Strauss-Fotos zeigen diesen für gewöhnlich mit seiner Familie oder mit prominenten Persönlichkeiten, kaum aber in einer für OJs Zwecke so idealen Situation wie dieser.²⁸⁰



Abb. 2



Abb. 3

3.d.b. Fiktivitätssignale

Fiktivitätssignale gibt es überaus zahlreich. „Das sterbende Schwein“ grenzt sich jedoch von ähnlichen Dokumentationen dieser Machart ab, indem sie diese nicht derart explizit in Szene setzt wie z. B. Woody Allen in „Zelig“. Dies resultiert v. a. daraus, dass andere Ziele verfolgt wurden. So benutzt Allen seinen Zelig im Prinzip nur als Aufhänger zur *Kritik an einem unreflektierten Akzeptieren der von Medien suggerierten Wirklichkeitskriterien*.²⁸¹ Deshalb ist es

²⁸⁰ Die Bildbiographie von Kurt Wilhelm, in der ich dieses Foto entdeckt habe, wurde 1984 erstmals veröffentlicht – was zumindest die Möglichkeit offen lässt, dass es daraus entnommen wurde.

²⁸¹ Stang 1992, S. 247.

für ihn wichtig, dass der Zuseher von Anfang an keinen Zweifel an der Fiktivität seines Protagonisten hegt, um das Hauptaugenmerk auf die Manipulationstechniken des Mediums Film selbst zu lenken. Erreichen kann er dies, indem er Zelig als menschliches Chamäleon gestaltet, das sich je nach seiner Umgebung verwandelt. In „Das sterbende Schwein“ hingegen steht die Figur OJ im Mittelpunkt und der Film bezweckt, diesen möglichst plastisch als historisch reale Person erscheinen zu lassen. Das bedeutet, dass einerseits die Authentifizierungsstrategien verborgen werden, andererseits dies nicht allzu gründlich vorgenommen werden darf, da ja das Vergnügen an OJ darin besteht, nur den Anschein, nicht aber eine vollkommene Illusion einer realen Person zu erzeugen – gerade das Vexierspiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion, dieses Nie-ganz-sicher-sein-Können macht die Faszination daran aus. Doch wie funktionierte die Umsetzung dieser gleichzeitigen Täuschung und Enthüllung im Film?

Für unbedarfte und mit OJs Vorgeschichte nicht vertraute Rezipienten ergeben sich die ersten Verdachtsmomente wohl bei den Musikbeispielen. Besonders das Orchesterstück „Das sphärische Schweigen“ erscheint prädestiniert für Bedenken an der Ernsthaftigkeit des Gezeigten. Die engagierten Interpreten wirken durch ihr lautloses Agieren befremdlich und selbst Bruchhäuser kann diesen Eindruck nicht wirklich entschärfen.²⁸² Für OJ-Anhänger hingegen bietet dessen Beschreibung der Entstehungsumstände dieser Komposition eine wichtige Erhellung der an sich düsteren, weil fast gänzlich informationslosen, madagassischen Schaffensperiode. Laut Bruchhäuser sei OJ 1914 in einem Lager auf Madagaskar interniert worden und habe dort *um die Zeit totzuschlagen* eine Lagerkapelle und einen Lagerchor gegründet.²⁸³ Musikausübung wäre jedoch vom Lagerkommandanten verboten worden, denn dieser war *mit einer elsässischen Frau verheiratet und deshalb konnte er alles, was deutsch sprach, nicht leiden*. OJ hätte ihn aber überlistet, indem er geräuschlose Musik komponiert und zur Ausführung gebracht hätte. Auch andere Tonbeispiele machen einen dubiosen Eindruck, wie eine veränderte Version von Beethovens „Wut über den verlorenen Groschen“. Wieder ist es Bruchhäuser, der dazu Stellung nimmt. Zunächst bejaht er die Frage des Interviewers, ob es sich hierbei um Musik von OJ handle. Erst als dieser etwas konsterniert feststellt: *Das hört sich aber nach Beethoven an!*, nickt Bruchhäuser mit dem Kopf und meint ungerührt: *Das ist es auch* und schildert dann, dass OJ 1889 aus dem zweihändigen Klavierstück Beethovens ein

²⁸² Allerdings liegt die Toleranzgrenze für derartige Abstrusitäten bei heutigen Hörern unverhältnismäßig viel höher als früher. Vgl. Seibt 2000, S. 21-24, der dies anhand Harpe Kerkelings „Hurz“-Beispiel illustriert, bei dem dieser gemeinsam mit einem Pianisten ein unsinniges Stück improvisierte. Trotz der völligen Inhaltsleere von Text und Musik, versuchten die im Saal Anwesenden irgendeinen Sinn in diese hineinzukonstruieren.

²⁸³ Mir drängt sich an dieser Stelle des Films immer eine Assoziation zu Bronislaw Malinowski auf, der ebenfalls durch Ausbruch des Ersten Weltkriegs an einem entlegenen Erdteil (in der Nähe der Trobriand-Inseln) festsaß und bestrebt war, diese Zeit möglichst produktiv zu verbringen. Er hat es daher eigentlich einem Zufall (dem unvorhersehbaren Kriegsbeginn) zu verdanken, dass er heute als „Vater der Feldforschung“ gilt.

vierhändiges mit dem Titel „Die Wut über die verlorenen Sechser“ gemacht hätte und zwar indem er *sozusagen zwei Hälften übereinander gelegt, simultan ablaufen lassen, dadurch zur Hälfte verkürzt* habe. Wem das noch nicht absurd genug ist, wird spätestens bei den Musikanalysen Raffainers eines Besseren belehrt, der durch seine mimische Interpretation des Schweins und des Einhorns (unterstützt von einer jeweils passenden Schweinsnasen- und Einhorn-Maske) zu lächerlich wirkt, um noch ernst genommen zu werden; oder bei dem abenteuerlichen Rekonstruktionsversuch OJscher Musik durch Paul Fiebig. Der folgende Ausschnitt präsentiert meiner Ansicht nach recht gut den Ablauf solcher, für diesen Film typischen Interviews, in dem naiv wirkende Fragen bzw. Kommentare à la „Warum hören wir denn nichts?“ (bei „Das sphärische Schweigen“) oder „Das ist aber nicht Beethoven!“ (bei „Die Wut über die verlorenen Sechser“) von Seiten der Filmemacher den besonderen Charme dieser Dokumentation ausmachen. Hier handelt es sich um eine Szene, in der Fiebig der Reporterin einige Takte seichter Hintergrundmusik in Dauerschleife vorspielt, die mit Umgebungsgeräuschen angereichert wurde:

Fiebig: [...] *das ist eine Aufnahme, die ich realisiert hab' aufgrund dieses kleinen Gedichtes – in Zwergenschrift, könnte man beinahe sagen –, das ich auf der Rückseite eines Zettels gefunden habe. Dieses Gedicht heißt: „Was laut wird, wird leise. Was kommt, geht vorüber. Ein Ziel hat die Reise. Oh lärmt nur, ihr Brüder.“ Und aus diesem Gedicht hab' ich geschlossen, dass das seine Vorstellung war, was sie da so hörten; mit den Geräuschen im Hintergrund, mit dem Kommen und Gehen und all diesen Sachen.*

Interviewerin: *Und daran haben Sie sich streng gehalten?*

Fiebig: *Oh ja, oh ja.*

Neben solchen doch recht auffällig unernsten Demonstrationen von Entgleisungen der Aufführungs- und Interpretationspraxis (spekulative Rekonstruktionsversuche; hermeneutische Ausdeuter, die gänzlich sinnfrei über Schweine, Einhörner, Nasentöne und verzagt klingende Choräle räsonnieren), der Biographik (Anspielungen auf unsterbliche Geliebte oder sich in Noten niederschlagende Seekrankheiten) und der Musikwissenschaft (Bedürfnis, Komponisten in Schubladen stecken zu wollen etc.) finden sich aber auch etwas dezentere Hinweise auf OJs Nicht-Existenz. So ist die Erwähnung des Steinitzer-Textes von 1910 eher ein Signal für Insider denn für Außenstehende, genauso wie die mehrfache Nennung von Strauss. Personen, die mit Strauss' Biographie vertraut sind, wird die Häufigkeit seiner Erwähnung im Zusammenhang mit OJ geradezu verblüffen – v. a. die Tatsache, dass die ihnen nachgesagte Freundschaft sehr eng gewesen sein muss, da der Streit von 1907 ansonsten kaum in OJs Abreise nach Madagaskar gipfeln hätte können. Auch wird Strauss hie und da als Zeitgenosse OJs angeführt bzw. einmal sogar durch Übernahme eines musikalischen Motivs des Plagiats bezichtigt. Diese Anschuldigung des Abkupferns OJscher Musik müssen allerdings auch andere reale Komponisten über sich ergehen lassen, wobei die namentlich Ge-

nannten gnädigerweise längst verstorben sind und daher gegen diese Vorwürfe ohnehin nichts mehr einwenden können wie Alban Berg (Violinkonzert) und Maurice Ravel (Chansons madécasses). In einem Pauschalurteil greift Schultz am Schluss überhaupt die gesamte Komponistenwelt seit OJ an, was selbst hartgesottenen Dokumentationssehern auffällig erscheinen dürfte: *Der eigentliche Skandal liegt, find' ich, darin, dass Jägermeier als Quelle gedient hat, dass sich so viele Komponisten bei ihm bedient haben, dass sie von ihm abgeschrieben haben, dass sie zitiert haben ohne ihn zu nennen und das, glaub' ich, gehört einmal auf die Diskussionsbühne zu diesem Thema. Wer heute komponiert, sollte sich fragen, was er Jägermeier zu verdanken hat. So!*

Die Entscheidung darüber, ob die Angabe divergierender Daten bezüglich des Madagaskaraufenthaltes OJs absichtlich – eben als Fiktivitätssignal – vorgenommen wurde, oder ob es sich hierbei um ein Versehen handelt, muss letztlich jeder für sich fällen. Jedenfalls spielte Wilfried Hiller eine *Aufnahme mit dem Komponisten am Klavier* vor, die 1905 *im Musikzimmer des Meisters in Madagaskar produziert* worden sei; laut Bruchhäuser fuhr OJ aber erst 1907 dorthin. Aufmerksamen Sehern wird es zumindest seltsam vorkommen, dass diese Inkongruenz unkommentiert bleibt. Ein weiterer Topos fiktiver Figuren kommt ebenfalls zur Anwendung, wobei die Anspielungen auf OJs imaginäres Dasein bzw. auf Fälschungen sowohl als Authentifizierungsstrategie wie als Fiktivitätssignal verstanden werden können. Dieser Topos changiert zwischen diesen beiden Polen, da einerseits bewusst das Augenmerk auf die Fiktivität der erfundenen Person gelenkt, andererseits gerade durch das direkte Ansprechen ein Gefühl von Glaubwürdigkeit und eine Form von Vertrauen in die vom Film transportierten Informationen geschaffen wird. Der Erste, der darauf eingeht, ist Bruchhäuser, indem er der Interviewerin einen Brief einer angeblichen Geliebten OJs als Betrug präsentiert (siehe weiter oben), aber noch im Laufe dieses Gesprächs zu *Fälschungen anderer Art* wechselt und Rundfunkanstalten beschuldigt, nicht gerade fein mit OJ umzugehen, denn *mitunter holen sie aus Archiven ziemlich unbekannte Musik und die wird dann Otto Jägermeier untergejubelt*. Er betont, dass sie – also die Mitarbeiter des Musikinstituts O. J. Berlin – natürlich energisch dagegen auftreten würden, *denn wir haben ja dafür zu sorgen, dass die echte Jägermeier-Musik bekannt wird*.

Eine weitere Möglichkeit mit OJs Nicht-Existenz zu spielen ergibt sich in jenem Teil des Films, der sich mit dem legendenumwobenen Zustandekommen des Riemann-Artikels von 1972 beschäftigt und vorwiegend Carl Dahlhaus' Reaktion auf dieses zum Thema hat. Die unmittelbaren Mitarbeiter Dahlhaus', Dieter Thoma und Egon Voss, lassen sich allerdings keine eindeutige Aussage dazu entlocken. Thoma vorsichtig: *Professor Dahlhaus soll – zu mir hat*

er es nie gesagt – soll sich geärgert haben, dass er einen Artikel abgezeichnet hat, den er nicht für so wichtig gehalten hat. „Soll“, will ich bemerken, ich glaube nicht daran... Und Voss will überhaupt nichts mitbekommen haben: *Ich war zwar dabei, als Carl Dahlhaus es erfuhr, aber seltsamerweise habe ich von seiner Reaktion nichts mitbekommen. Ich musste vorlesen und war selbstverständlich auf das Lesen konzentriert und es gab dann sehr viel Gelächter, aber wie gesagt, seine Reaktion kann ich nicht beurteilen.* Gerhartz und Fiebig äußern sich dazu konkreter. Während Gerhartz von einer Verhaltensweise im Stile „betrogener Ehemann, der als Letzter davon erfährt“, spricht, vertritt Fiebig die Meinung: *Bei Jägermeier, fürchte ich, war es ganz einfach so, dass er – nachdem er mal gesagt hat: „Also mir würde so etwas nie passieren“, dass man mir nämlich in ein Lexikon eine Ente reinplatziert – dann wie der Jägermeier-Artikel im Riemann drin war, Angst hatte, dass es eine Ente war, weil Leute gesagt haben: „Den gabs doch gar nicht“ und vermutlich gestorben ist, ohne je erfahren zu haben, dass es Jägermeier tatsächlich doch gegeben hat.*²⁸⁴ Indirekt setzt Fiebig damit den Riemann-Artikel mit einer „Ente“ gleich. Ähnlich gibt Voss ein Fiktivitätssignal, indem er „Doktor Faustus“ nennt und Leverkühns Vorhaben, sein Schaffen zurücknehmen zu wollen mit OJ in Verbindung bringt, wobei OJ sogar als mutmaßlicher Urheber dieser Idee bezeichnet wird. Im Prinzip ist dieser Vergleich mit einer eindeutigen Romanfigur ein Geständnis von OJs Fiktivität. Auch die Aussage eines namentlich nicht genannten Mannes (Rosendorfer?) zu OJ-Kompositionen lässt aufhorchen: [...] *aufzuführen traut sich heutzutage kaum jemand mehr diese sinfonischen Dichtungen, weil jeder Angst hat, er würde sich den Vorwurf zuziehen: „Ach, das sind ja doch bloß Fälschungen!“*

Aber auch abseits vom Inhaltlichen finden sich Auffälligkeiten was die Machart des Films betrifft. Als Motiv für Überblenden oder Großaufnahmen dienen größtenteils die Hände der Akteure, die mit Zigarette, Aschenbecher oder Schreibgeräten beschäftigt sind oder Abspielgeräte, wobei besonders gerne riesige Tonbandanlagen als Ausgangspunkt für den Wechsel von einem Studio ins andere, von einer Szene zur nächsten gewählt wurden. Überhaupt wirken nicht alle Einblendungen völlig ernstgemeint, wie jene, in der die Interviewerin auf einem Stapel Riemann-Lexika sitzend (so quasi bildlich demonstrierend, was von Autoritätsgläubigkeit zu halten ist) gezeigt wird oder längere Einstellungen auf die nackten Füße des Pianisten Martin Bober. Ebenso wenig professionellen Eindruck macht das „Mitlesen“ des Riemann-Artikels beim Vorlesen der Stimme aus dem Off mit einem Bleistift sowie, dass die

²⁸⁴ Die Zurückhaltung der engeren Mitarbeiter in ihren Äußerungen stützt meine Ansicht, dass es sich bei dieser kolportierten Enttäuschung Dahlhaus' um einen „Schmäh“ handelt. Ich kann mir einfach nicht vorstellen, dass jemand, der selbst Mitwisser bzw. Beteiligter an Nihilartikeln war („Baldini“, „Ugolino“) – noch dazu in der gleichen Ausgabe des Riemann-Lexikons –, dann nachhaltig enttäuscht über einen weiteren gewesen sein sollte.

Befragten entweder gänzlich ungenannt bleiben (selbst der Abspann kann nicht restlos klären, welcher Name welcher Person zuzuordnen ist) oder nur vom Sprecher aus dem Off vorgestellt werden. Diejenigen, deren Name auch optisch gezeigt wird, haben offensichtlich selbst dafür Sorge getragen, indem sie mehr oder weniger hübsche Schilder oder transparentähnliche Gebilde in ihren Arbeitsräumlichkeiten platziert haben. Durch deren auffallende Ähnlichkeit mit ersten Zeichenversuchen von Kindern erregen sie nicht gerade einen seriösen Eindruck, zeugen aber von gutem Humor. So gibt etwa ein Mini-Plakat mit aufgemaltem Violinschlüssel Aufschluss über Voss: „Dr. Egon VOSS / WAGNER-FORSCHER“ oder gänzlich in Großbuchstaben gehalten über Gerhartz: „DR. LEO KARL GERHARTZ / MUSIK-CHEF“ mit „hr“-Emblem und ebenfalls einem gezeichneten Violinschlüssel.

Diese dilettantisch wirkende Aufmachung widerspricht zwar der sonstigen Präsentation von OJ-Materialien, die gerade durch ihre scheinbar bravouröse Anwendung der Form über den fiktiven Inhalt hinwegtäuschen will, doch muss hier die Zielgruppe dieser Dokumentation berücksichtigt werden. Auf 3SAT ausgestrahlt, hatte im Grunde jeder Fernsehseher Zugriff darauf. Besonders für jene, die erst beim Vorüberzappen auf ihn aufmerksam wurden und daher womöglich nicht den gesamten Film zu sehen bekamen, mussten eben auch recht auffällige Fiktivitätssignale gesetzt werden, um selbst bei kurzem Zuschalten bemerkt und als solche rezipiert werden zu können.

4. Weitere Texte zu Otto Jägermeier im Überblick

Abschließen möchte ich den OJ-Teil mit einem Überblick über einige jener Texte, auf die ich in meiner Diplomarbeit nicht näher eingehen konnte. Nichtsdestotrotz haben sie Anteil an OJs Präsenz und somit an seiner Existenz und dürfen daher nicht völlig außer Acht gelassen werden. Neben den eingangs in II.2. angeführten Zeitungsberichten und Rezensionen von Aufführungen oder Büchern bilden Romane eine eigene Sparte der OJ-Rezeption. Speziell Herbert Rosendorfer, der uns bereits im Zusammenhang mit dem Riemann-Artikel und dem Film „Das sterbende Schwein“ begegnet ist, lässt OJ in mehreren seiner literarischen Schriften in Erscheinung treten. Dabei wird dessen Fiktivität einmal mehr, einmal weniger offen preisgegeben, manchmal jedoch noch weiter auf die Spitze getrieben. Beispielsweise wird im Roman „Das Messingherz oder Die kurzen Beine der Wahrheit“ ein Bekannter des Hauptprotagonisten Albin Kessel erwähnt. Dieser Jakob Schwalbe hätte im Zuge seiner Tätigkeit für ein renommiertes Musiklexikon neben hundert ernsthaften Artikeln der Redaktion acht Biographien über Musiker untergeschoben, die es nie gegeben habe. Als sein Glanzstück wird der neudeutsche Tondichter Otto Jägermeier genannt, *dessen – selbstverständlich auch erlogenen*

– Briefwechsel mit Richard Strauss er herausgab und von dem er in seinem Konzertzyklus ein (in Wirklichkeit von Schwalbe selbst komponiertes) unglaublich abstruses Tonstück für zwei Personen und Gitarre aufführen ließ.²⁸⁵ In der Erzählung „Ball bei Thod“ spielt der Hausherr Anastasius von Thod einen „Marche nocturne silencieuse“ für Harfe solo *des einstmals weltberühmten, später in Madagaskar bei Motivsuche verschollenen und nun zu Unrecht völlig vergessenen Komponisten Otto Jägermeier*²⁸⁶ und in „Don Ottavio erinnert sich“ widmet Rosendorfer OJ gar ein eigenes Kapitel: „Der Einsiedler auf Madagaskar. Komponist Otto Jägermeier – Eine Fiktion“²⁸⁷, das einige Daten enthält, die in den Pseudo-Dokumentarfilm von 1990 Eingang gefunden haben (etwa die Komposition „Meeresstille und unglückliche Fahrt“ oder die – soweit mir bekannt – erste Erwähnung des Stücks „Das sterbende Schwein“). Außer Rosendorfer hat noch Edelgard Spaude OJ in ihre literarische Welt aufgenommen. Ein Vortrag des vorgeblichen Musikwissenschaftlers Christoph Schönberg über die Brüder Jägermeier (Karl Friedrich und Otto) – den er allerdings nicht zu Ende führen kann, weil er im Laufe dessen verstirbt – bildet in „Der Tod macht die Musik“ den Auftakt zur eigentlichen Kriminalgeschichte. In deren weiteren Verlauf spielen sowohl die Brüder Jägermeier wie eine Jägermeier-Stiftung eine nicht unwesentliche Rolle.²⁸⁸

In der (Musik)Wissenschaft lassen sich im Wesentlichen zwei Gruppen von Texten über OJ unterscheiden: Jene, die den wissenschaftlichen Scherz „OJ“ als solchen fortführen und daher dessen Fiktivität verbergen wollen und jene, die offen auf OJs Fiktivität eingehen. Letztere sind meist allgemeiner Natur und behandeln das Thema fiktive Person oder damit zusammenhängende Bereiche wie Quellenkritik, Fälschung, wissenschaftlicher Witz und dessen Erscheinungsformen (z. B. Nihilartikel) bzw. Sinn und Zweck derartiger Phänomene. Daneben gibt es noch eine „Zwittergruppe“, deren Mitglieder einerseits OJ als imaginäre Figur kennzeichnen, andererseits aber an dessen fiktiver Lebensgeschichte weiterzubasteln scheinen, da sie Details nennen, die in Quellen zu OJ ansonsten (zumindest meines Wissens nach) nicht zu finden sind.

Zur ersten Gruppe zähle ich Paul Fiebigs 1984 entstandenen Artikel „Es hat sich vollendet. Fragmentarisches über Otto Jägermeier, den sinfonischen Poeten“.²⁸⁹ Die scheinbare Wissenschaftlichkeit wird optisch geradezu „einbetoniert“, indem dem dreiseitigen Text über eine ganze Seite an Anmerkungen folgt, die selbst noch dem unaufmerksamsten Leser als Zeichen für die Redlichkeit des Verfassers ins Auge springen muss. Dergestalt hervorgerufenen Ver-

²⁸⁵ Rosendorfer ³1992 [1979], S. 36.

²⁸⁶ Ders. 1980 [1969], S. 15.

²⁸⁷ Ders. 1989, S. 179-196.

²⁸⁸ Spaude 2009.

²⁸⁹ Fiebig 1984.

trauen wird in der Folge schamlos ausgenutzt – wie es sich für einen OJ-Beitrag eben geziemt. Eine Unmenge an Notenbeispielen und Anspielungen auf zentrale Elemente der OJschen Vita (von München über Madagaskar nach Zürich, von Strauss bis Friedel Lohmann), runden diesen gelungenen Text ab und beweisen, wieviel Potential für Erweiterungen den über OJ bekannten Informationen und Daten innewohnt. Mit Dietel und Pâris haben sich erneut lexikographische Nachschlagewerke für OJ erschlossen. Gerhard Dietels „Musikgeschichte in Daten“ enthält eine chronologisch aufgebaute Sammlung von Kompositionen der abendländischen Musikgeschichte vom zweiten Jahrhundert bis 1993. Obwohl er in seiner Einführung dezidiert von *Kuriositäten und Extremfälle[n]* spricht, die er neben den beachteteren Werken berücksichtigen möchte²⁹⁰, gibt er im OJ-Eintrag selbst lediglich einen marginalen Hinweis auf dessen Fiktivität und zwar durch Erwähnung des ebenfalls imaginären Kunsttheoretikers Sir Andrew Marbot.²⁹¹ Alain Pâris berührt in seiner Interpreten gewidmeten Publikation „Klassische Musik im 20. Jahrhundert“ den Komponisten OJ nur peripher, ist für dessen Anhänger aber dennoch von großem Interesse, da hier ein bislang unbekannter Bruder OJs behandelt wird. Zudem würden sich für die OJ-Forschung ungeahnte Folgen ergeben, wenn der Eintrag zu Hans-Heinrich Daniel Jägermeier (1867-1920?) jemals entsprechend rezipiert würde. Pâris wirft OJ nichts weniger vor als Kompositionen seines Bruders gestohlen und als eigene ausgegeben zu haben. Ob es sich hierbei bloß um einen geschickten Schachzug handelt, mittels Anspielung auf OJ von dessen Bekanntheit zu profitieren und so die von Pâris erfundene Figur Hans-Heinrich Daniel Jägermeier in der Musikwelt zu verankern oder ob gar ein hinterhältiger Angriff dahintersteckt, der OJs guten Ruf zerstören soll, ließ sich leider nicht feststellen. Die betreffende Passage dieses U-Boots liest sich recht abenteuerlich und lässt OJ in völlig neuem – um genau zu sein, in einem sehr kriminellen – Licht erscheinen:

*Sein Bruder Otto sucht ihn 1890 in den Niederlanden auf und droht ihm mit der Veröffentlichung seines Briefwechsels mit der jungen Anna von Mildenburg, falls er ihm nicht seine sämtlichen Skizzen und Partituren aushändige. Hans-Heinrich Daniel willigt ein und beginnt in Serbien – er ist mit der Landessprache bestens vertraut – eine neue Existenz. Doch auch dort wird er von seinem Bruder heimgesucht, der erneut verfängliche Briefe vorlegen kann. Er überläßt ihm wiederum sein Œuvre und übersiedelt 1895 nach Madagaskar [sic], wohin ihm Otto 1907 folgt. Seine Spur verliert sich 1915 auf den Seychellen, wohin er sich 1912 entkräftet und erneut seiner Werke beraubt, zurückzieht. Wie hoch der Anteil Hans-Heinrich Daniel Jägermeiers am Schaffen seines Bruders ist, wurde bisher nicht untersucht.*²⁹²

²⁹⁰ Dietel 1994, S. 9.

²⁹¹ Ebd., S. 731: Psychosen (1900) basiert auf Sigmund Freuds Studien über Hysterie und der psychoanalytisch orientierten Ästhetik Sir Andrew Marbots [...]. Zu Marbot siehe Hildesheimer 1981 und 1988, S. 139-168 sowie Jehle 1990, S. 167-204. Fuld 1999, S. 167-169 geht bei seiner Beschreibung Marbots weit über das von Hildesheimer Berichtete hinaus.

²⁹² Pâris² 1997, S. 376.

Doch wir wollen diese dunkle Seite OJs lieber rasch hinter uns lassen und uns anderen Beiträgen zuwenden, wobei ich noch drei zur ersten Gruppe gehörende erwähnen möchte, welche alle aus diesem Jahrtausend stammen. Klaus Altmann behandelt in „Otto Jägermeier – Eine neue Chance für einen Verkannten?“ dessen Beziehung zu dem Paulaner-Pater Josef Adlharter und versucht gleichzeitig OJs Popularität wiederzubeleben, nachdem doch seit einigen Jahren in der Musikwissenschaft eine gewisse Stagnation der OJ-Rezeption eingetreten zu sein scheint.²⁹³ Ein Jahr nach diesem kurzen Plädoyer erschien Erwin Horns Artikel „Bertold Hummel – Förderer verkannter Komponisten“, der sich auf sechs Seiten intensiv mit der Rezeptionsgeschichte OJs in Würzburg auseinandersetzt, für die v. a. der 2002 verstorbene Komponist Bertold Hummel verantwortlich zeichnete.²⁹⁴ Neben obligaten Hinweisen auf die sattem bekannten Quellen, die OJs Existenz legitimieren sollen, kann Horn mit neuen Informationen aufwarten. So bildet er ein in der „Ottomanie“ veröffentlichtes Horoskop ab, das eigens für OJs Geburtsstunde erstellt worden sei und nennt die Jägermeier-Flönette und die ostjakische Harfe als von diesem erfundene Musikinstrumente. Im Zusammenhang mit dem von OJ konstruierten Phonophot, ein Apparat mit dem er akusto-pathetische Untersuchungen zu Wagners musikdramatischem Stil durchführte, wird darauf hingewiesen, dass diese Aufzeichnungen bald nicht mehr entzifferbar sein werden. Mit Bedauern merkt Horn an, dass *die Zahl der Menschen, die die Gabelsberger Kurzschrift noch lesen können, jährlich im selben Maß ab-, wie deren Alter (derzeit 96 Jahre und mehr) zunimmt* und daher *die Chance, Jägermeiers Emanationen über „Wagner“ jemals noch eruieren zu können* rapide schwinde.²⁹⁵ In dieser Würdigung der Hummel'schen Verdienste um OJs Ansehen finden sich noch weitere lesenswerte Details; wir gehen jedoch weiter zum nächsten wissenschaftlichen Beitrag, der uns zu Max Reger führt.

Von der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft herausgegeben, stammt dieser Artikel vermutlich von Jürgen Schaarwächter, der die einführenden Worte dieser Ausgabe beisteuerte und bei der Montage des Titelbildes verantwortlich zeichnete.²⁹⁶ Diese Aufnahme zeigt eine belebte Straße, auf der sich selbst Reger schwer ausmachen lässt; ich habe Abb. 4 deshalb auf das für uns relevante Viertel des Gesamtbildes verkleinert. An das Strauss-Bild (Abb. 2) gemahnend, ist OJ vermutlich jener Mann, der dem Fotograf den Rücken zuwendend, Reger die

²⁹³ Altmann 2002, S. 4. Erwähnt wird dieser Adlharter noch in *Otto Jägermeier, Klang und Nicht-Klang* o. J. als derjenige, der den gleichnamigen musikethnologischen und musikästhetischen Text OJs im Typoskript überliefert haben soll sowie auf der Internetseite der **Otto-Jägermeier-Gesellschaft** (22. 09. 2011) des Deutschen Musikinformationszentrums als Widmungsträger der OJschen „Missa Brevisima. In honorem St. Josephi“, die angeblich von Altmann 1994 herausgegeben und mit einem Vorwort versehen wurde (vgl. Gaub ²2003, Sp. 850).

²⁹⁴ Horn 2003, S. 82-87. Vgl. dazu auch Zankl 2008, S. 190.

²⁹⁵ Ebd., S. 86.

²⁹⁶ Schaarwächter (?) 2008, S. 2.

Hand schüttelt. Auf einem weiteren Bild – als Quelle wird lediglich „privat“ angegeben – ist ein vorgeblich 1901 fotografierter junger Mann zu sehen, der OJ sein soll (Abb. 5).



Abb. 4



Abb. 5

Schaarwächter behandelt die Beziehung zwischen OJ und Reger, die sich 1899 kennengelernt haben sollen; fehlende Korrespondenz der Beiden wird mit ihrer nahen Nachbarschaft in München erklärt. Insgesamt äußerst gelungen, fällt lediglich ein Fehler im Zusammenhang mit Madagaskar negativ auf. OJ will von Königin Ranaivalona im Jahr 1912 empfangen worden sein – was unmöglich ist, da diese bereits 1897 ins algerische Exil gegangen war. Entweder soll dies ein bewusster Hinweis auf die Fiktivität OJs sein oder aber muss auf unzureichende Recherche zurückgeführt werden.²⁹⁷ Der Beginn der Jägermeier-Forschung wird mit 1910 (wie üblich wird Neval 1902 außer Acht gelassen) angesetzt und als *bis heute in den*

²⁹⁷ Ich bin auch nach Lektüre zahlreicher fiktionaler Schriften und trotz des Bewusstseins, dass hier eine imaginäre Figur Protagonist des Geschehens ist und daher auch die sie umgebenden Fakten nicht der Wahrheit entsprechen (müssen), nach wie vor geneigt, solche Divergenzen zur Realität, negativ aufzufassen. Dies führe ich darauf zurück, dass es mir schwerfällt den gewohnten „Pakt“ zwischen Autor und Leser aufzugeben. Vgl. Klein 2009, der aufzeigt, dass Biographien automatisch eine ganz besondere Rezeptionshaltung evozieren (also auch jene fingierten Texte, die als „echte“ Biographien auftreten), im Zuge derer man – *selbst wenn man eine Biographie voller falscher Angaben läse – zunächst nicht annehmen würde, dass der Autor willentlich gegen den Vertrag verstoßen habe, sondern eher unterstellen würde, dass dem Verfasser Fehler unterlaufen seien.* (S. 199).

*Kinderschuhens*²⁹⁸ steckend bezeichnet – v. a. was Regers Rolle für OJ und dessen Musik betrifft. Zudem würden sie die Sekundärquellen außerordentlich widersprechen. Gaubs Schlusssatz zitierend, dass OJ im Falle dessen, dass er doch fiktiv sein sollte, der bedeutendste Komponist wäre, der nie gelebt habe, schließt Schaarwächter: *So scheint es eher unwahrscheinlich, dass wir je Genaueres zu dem Verhältnis zwischen Reger und Jägermeier erfahren werden. Aber wer weiß.*²⁹⁹

Die zweite Gruppe innerhalb der wissenschaftlichen Beiträge wird durch Thomas Schinköth vertreten, der in „Otto Jägermeier, die MGG und die Kunst zu zweifeln“ OJ zunächst wie einen realen Komponisten behandelt. Im Verlauf seiner Darstellung referiert er auch neue Details zu dessen Vita, lüftet aber schließlich doch das Geheimnis um dessen Fiktivität. Dabei ermahnt er sein Publikum, selbst seriösen Nachschlagewerken nicht alles zu glauben, denn auch diese seien nicht vor Fehlern jedweder Art (ungenügende Recherche, Übertragungsfehler, Nihilartikel etc.) gefeit.³⁰⁰ Nicht wissenschaftlicher Natur, aber doch auf das Phänomen fiktiver Personen hinweisend, sind weiters ein Artikel Wolf Lepenies' in der „Welt Online“ sowie ein Rundfunkbeitrag in Bayern 1 vom 15. Juni 2011. Lepenies geht in „Erfundene Biographien: Diese klugen Köpfe hat es nie gegeben“ auf imaginäre Gestalten verschiedener Disziplinen ein und zeigt, dass selbst führende Wissenschaftler auf diese hereinfallen, wenn sie nicht gründlich recherchieren. Näher besprochen werden die Philosophen Jean-Baptiste Botul und Philipp Meier-Leipzig, der Psychologe Ernst August Dölle³⁰¹, der uns schon bekannte Edmund Friedemann Dräcker³⁰² und OJ. Zu dessen Rezeptionsgeschichte schreibt Lepenies:

*Über Jägermeier wurde nicht nur unendlich viel geschrieben, Jägermeier wurde auch oft gespielt. Lange Zeit konnte man in der Sendung „Klassik zum Frühstück“ des früheren Senders Freies Berlin (SFB) immer wieder Stücke von Jägermeier hören. In der Regel handelte es sich dabei um Frühwerke Wilhelm Furtwänglers. Bis Hörer das merkten und die Leitung des SFB weitere Ausstrahlungen von Werken Jägermeiers untersagte.*³⁰³

2010 wurde im Rundfunk allerdings einmal kein solches, einem fiktiven Komponisten untergeschobenes, Werk gespielt, sondern ein Beitrag von Martin Hähnlein, der den Apotheker und Wissenschaftsjournalisten Andreas Ziegler, interviewt hatte. Ziegler berichtet von seinem Hobby, dem Sammeln von Nihilartikeln und schildert eine Begebenheit in einem Berliner Musikantiquariat, in dem er ein Notenheft und eine CD mit OJ-Stücken erstanden hatte:

Ich wollte dann bei dem Betreiber dieser Musikalienhandlung vielleicht noch das ein oder andere an Insider-Informationen herauskriegen, aber der war leider sehr verschlos-

²⁹⁸ Schaarwächter (?) 2008, S. 15.

²⁹⁹ Ebd., S. 15.

³⁰⁰ Schinköth 2006, unpag.

³⁰¹ Zu Dölle siehe auch Hömberg 2000, S. 103-110.

³⁰² Siehe Honegger/Massenkeil 1981, S. 231 und den Exkurs in 3.b.

³⁰³ Lepenies 2010, unpag.

sen und an seinem verschmitzten Grinsen hab' ich erkannt, dass er durchaus im Bilde ist – wollte sich aber offensichtlich die Freude an seinem Scherz bewahren und den nicht entzaubern, indem er zuviel preisgibt.

Diese Sendung schließt mit den Worten:

*Der fiktive Komponist Otto Jägermeier hat inzwischen eine recht große und auch sehr aktive Fangemeinde. Seine Bewunderer haben sogar eine Lobeshymne für ihn aufgenommen. Ganz schön viel Ruhm und Ehre für eine Person, die nie gelebt hat.*³⁰⁴

Als zur Zwittergruppe gehörig muss Reinhold Brinkmann angesehen werden, da er in „Die Musikforscher und die ‚kleine alte Frau vom Lande‘. Drei wahre Geschichten“ von 2007 zwar kritisch die Causa Ugolino de Maltero sowie andere Fälschungsfälle in der Musikwissenschaft beleuchtet, sich bei OJ aber einer eindeutigen Stellungnahme enthält. Zunächst weist er durch Nennung OJs darauf hin, dass es sich auch bei diesem nicht um eine unumstrittene Figur handelt, doch statt nun offen dessen imaginäres Dasein zu enthüllen, hält er sich bedeckt – v. a. was seine eigene 1979 in ernsthaftem Ton verfasste Rezension zur Voss-Festschrift anbelangt³⁰⁵ – und überlässt es dem Leser weitere Schlüsse bzw. Nachforschungen anzustellen: *So lege ich denn Jägermeier und die ganze Jägermeierei Ihnen ans Herz.*³⁰⁶

Genauso verhalten schreibt Heinrich Zankl in „Irrwitziges aus der Wissenschaft“, worin er Kuriositäten in den Natur- und Geisteswissenschaften behandelt und OJ im Abschnitt „Wundersame Musiker“ neben Ugolino de Maltero und Baldini seine Aufmerksamkeit schenkt.³⁰⁷ Ob Zankl seine Informationen aus existierenden Quellen bezogen hat, oder ob er zumindest einen Teil davon selbst erfunden hat, konnte ich nicht feststellen. Sein Text gibt, wie für populärwissenschaftliche Bücher typisch, keine genauen Quellenangaben und weist auch sonst Ungenauigkeiten in seiner Recherche auf, wie z. B. die fälschliche Wiedergabe des Rosendorfer'schen Buchtitels „Don Ottavio erinnert sich“ als „Don Antonio erinnert sich“. Neu erfunden erscheinen mir u. a. die Angaben zu einem angeblich 1979 entstandenen Erinnerungsband eines OJschen Großneffen namens Dr. Karl Otto Jägermeier sowie seine Darstellung der Beziehung Kaiser Wilhelms II. zu OJ, die in verblüffender Weise dessen realer Beziehung zu Strauss ähnelt – womit sich der Kreis wieder schließt und OJ dorthin zurückkehrt, wo er angefangen hat: als Parodie von Richard Strauss.

³⁰⁴ *Nihilartikel* 2011. Die Zitate sind einer von mir angefertigten Transkription entnommen.

³⁰⁵ Brinkmann 1979, S. 439-440.

³⁰⁶ Ders. 2007, S. 55.

³⁰⁷ Zankl 2008, S. 188-190.

III. WIRKLICHKEIT UND FIKTION – FIKTIVE KOMPONISTEN UND IHRE MÖGLICHKEITEN (EIN AUSBLICK)

*Was sich nie und nirgends hat begeben,
das allein veraltet nie!*³⁰⁸

Fiktive Komponisten wie wissenschaftliche Witze im Allgemeinen können in der Wissenschaft verschiedene Funktionen erfüllen. Dabei löst Humor eine Rezeptionshaltung aus, deren wesentlichstes Merkmal als eine Art Distanznahme beschrieben werden kann. Diese setzt gleichsam automatisch einen Prozess des Sich-bewusst-machens/werdens in Gang, welcher sich auf unterschiedliche Aspekte beziehen kann.

In Kapitel I haben wir beispielsweise gesehen, dass wissenschaftliche Witze als Korrektiv wirksam werden können, um sich jener Strukturen bewusst zu werden, die unser Wissenschaftssystem konstituieren und prägen. Hier ermöglichen wissenschaftliche Scherze durch Persiflage, also eines überspitzten Zurschaustellens, quasi eine Sabotage von Autoritätsabhängigkeit, akademischem Dünkel etc. Es kann auch ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, dass die immer stärkere Orientierung an der Wirtschaft nicht unbedingt der Wissenschaft zum Nutzen gereicht. Oft übt eine Handvoll sogenannter „Autoritäten“ eine Machtposition aus, die mit Objektivität und dem Wunsch nach Wissenserwerb nicht mehr viel gemein hat. Stattdessen werden menschliche Schwächen wie Neid, Hass und Konkurrenzdenken gefördert, welche Fälschung und Betrug zur Folge haben. Dies anzuprangern und überhaupt bewusst zu machen ist eine der Aufgaben des wissenschaftlichen Witzes. Mittels Humor und Satire werden solche Missstände offengelegt und dienen zugleich als eine Mahnung zur Vorsicht, sich nicht ebenfalls von Politik und Wirtschaft vereinnahmen zu lassen sowie als Aufforderung, sich gegen ein System zu positionieren, das sich in starren Hierarchiestrukturen und Überbürokratisierung zu verlieren beginnt. Steht in dieser Form der Distanznahme ein korruptes, überreglementiertes Ordnungsprinzip, welches ein freies und ohne Druck auszuübendes Forschen immer weiter desavouiert zur Disposition, können sich wissenschaftliche Witze auch auf inhaltliche Aspekte der Wissenschaft beziehen.

In Kapitel II habe ich anhand eines fiktiven Komponisten – also einer speziellen Ausprägung des wissenschaftlichen Witzes – versucht darzustellen, wie eine solche Distanznahme in puncto wissenschaftlicher Arbeitsweise und dem Infragestellen von Methoden funktionieren kann. Otto Jägermeier wurde in seiner Anfangszeit primär zur Thematisierung außerwissenschaftlicher Inhalte wie aktuelle Zeitumstände (Frauenbewegung, Psychoanalyse) oder Aus-

³⁰⁸ Aus Schillers Gedicht „An die Freunde“ (1802).

wüchse der Musikpraxis (Programmmusik, Tonmalerei, Riesenorchester) herangezogen, doch änderte sich diese Schwerpunktsetzung in dem Augenblick, in dem OJ Eingang in die Wissenschaft fand. Seitdem wird er von Wissenschaftlern als wissenschaftlicher Scherz gehegt und gepflegt, und die durch ihn angesprochenen Problematiken sind nun vorwiegend wissenschaftsinterne. Für wissenschaftliche Witze werden als Ausgangspunkt zumeist eigene Forschungsinteressen gewählt, da diese dem jeweiligen Wissenschaftler besonders vertraut sind und somit solide Basis für weitere Anspielungen oder Angriffe auf die wissenschaftliche Arbeitsweise, philologische und analytische Methoden und eben auch jene Strategien, mit denen Authentizität erzeugt wird, darstellen können. Gerade der schroffe Gegensatz zwischen wissenschaftlicher Form und abstrusem, z. T. sinnentleertem Inhalt³⁰⁹ bietet dabei eine ideale Position, um auf Schwächen und Probleme des Wissenschaftsbetriebs aufmerksam zu machen. Dieses spielerische Umgehen mit Manipulationsmitteln, die in gewisser Weise jeder Wissenschaftler mehr oder weniger bewusst auch in seiner „seriösen“ Forschung anwendet, kann aufzeigen, wie leicht nicht nur andere, sondern auch man selbst bereit ist sich von diesen täuschen zu lassen – und völlig unsinnigen Sachen dann bereitwillig Glauben schenkt, wenn diese nur gut und „wissenschaftlich“ präsentiert werden. Dass jeder anfällig ist für diese Form von Leichtgläubigkeit bzw. nachlassender Aufmerksamkeit in Recherche und Überprüfung (dubioser) Details etc. zeigt allein die Tatsache, dass genügend Wissenschaftler auf derartige Scherze ihrer Kollegen hereinfallen oder sich zumindest eine Zeit lang täuschen lassen.

Als Beispiel für eine der wissenschaftsinternen Problematiken kann im Übrigen der Autorbegriff dienen, der eine gute Angriffsfläche – nicht nur für OJ, sondern überhaupt für fiktive Gestalten – bietet, welche verstärkt seit der Postmoderne aufzutauchen scheinen. Auch in der Musikwissenschaft gestaltet sich die Entwicklung ähnlich (vielleicht etwas zeitverzögert wie für unsere Disziplin typisch). Während in der Nachkriegszeit noch dezent mit Nihilartikeln gearbeitet wurde (z. B. Baldini, Ugolino), begann in den 1970ern sukzessive das Interesse an ihnen zu steigen. Dementsprechend entstanden Figuren wie Dödelstedt, Bicchini, Esrum-Hellerup, Loh, Schmalz und nicht zuletzt OJ entweder in oder nach diesen Jahren bzw. fingen erst da an, ein reges Eigenleben zu entfalten. Da sie hauptsächlich im Bereich der historischen Musikwissenschaft in Erscheinung treten, stützt dies meine These, dass fiktive Figuren eng mit der Diskussion um den Autorbegriff und der Biographik-Bewegung verbunden sind. In der Ethnomusikologie (die Systematische Musikwissenschaft würde ich – was das anbelangt –

³⁰⁹ Sinnentleert ist hier nicht als „keinen Sinn mehr aufweisend“ oder „nichtssagend“ aufzufassen, sondern als „seiner ursprünglichen Bedeutung beraubt“ – also nicht jener Form entsprechend, deren sich der Inhalt zu Täuschungszwecken bedient. Dieser erscheint daher nicht der wissenschaftlichen Wahrheit verpflichtet, sondern spielerisch, imaginär und v. a. auf eigenen und nicht der Wissenschaft angehörenden Regeln fußend.

zu den Naturwissenschaften zählen, hier spielen eher andere Formen des wissenschaftlichen Witzes eine Rolle) hingegen sind meines Wissens nach derartige Phänomene nicht zu verzeichnen, weil diese eine derart völlige Vereinnahmung durch einzelne Komponistenpersönlichkeiten und der daraus resultierenden Macht „bedeutender“ Komponistennamen auf die Werkrezeption nicht kennen; diese Auswüchse zeigt eben primär der europäisch-abendländische Wissenschafts- und Kulturbetrieb in seiner Ausprägung seit dem 19. Jahrhundert auf.

Fiktive Komponisten erscheinen dadurch, dass bei ihnen die Vita der Zentralpunkt der Erforschung bildet, besonders geeignet, die wissenschaftliche Textgattung der Biographie geradezu zu zerpfücken. Indem die Strategien, mit welchen das Leben einer imaginären Person (re)konstruiert wird, aufgezeigt werden, wird ein Bewusstsein dafür geschaffen, wie sehr der Mensch historische Abläufe und damit auch Lebensläufe stets konstruiert, sie manipuliert, verzerrt und letztlich in gewisser Weise neu erfindet. Die Techniken sind dabei die gleichen: Betont kritisches Verhalten des Biographen gegenüber seinem Forschungsgegenstand und seinem Material, Verwendung wissenschaftlichen Fachjargons und entsprechend korrektem Anmerkungsapparat. Genauso spielen weitere Phänomene eine Rolle wie z. B. Respekt vor Gedrucktem sowie vor Autoritäten, scheinbare Glaubwürdigkeit, welche allein durch mehrmaliges Wiederholen eines Sachverhalts, der dadurch den Anschein von Wahrem erhält, hervorgerufen wird etc. Biographien fiktiver Figuren können ausnehmend gut auf diese Problematiken, diese Strategien und Manipulationsmittel hinweisen, weil sie nach Außen hin ident aufgebaut sind wie die realer Personen: Beide bilden einen Lebenslauf ab, d. h. gehen primär chronologisch vor; beide besitzen Material (bei realen Personen ein vorhandenes, bei fiktiven ein erfundenes), welches sie selektiv behandeln; beide heben außergewöhnliche Begebenheiten, Ereignisse oder Begegnungen mit Zeitgenossen im Leben ihres Biographierten hervor und setzen so (manchmal rein willkürlich) Höhe- und Tiefpunkte und Zäsuren, die die biographierte Person vielleicht nie so empfunden hat. Vergleichbar sind weiters bestimmte, in Biographien zutagetretende Topoi, die meist je nach Berufsstand in unterschiedlicher Ausprägung erscheinen³¹⁰ bzw. bei (verkannten) Künstlern stets gleichartig wiederkehrende Legendenbildungen.³¹¹ Letztlich erweisen sich also alle Biographien (seien sie nun über reale oder fiktive Personen) deshalb als so ähnlich, weil sie auf denselben Mustern, Topoi und Strukturen aufbauen (müssen). Biographische Abhandlungen über fiktive Komponisten wie jene OJs können

³¹⁰ Vgl. etwa zu Bildenden Künstlern, das immer noch lesenswerte Büchlein von Kris/Kurz 1995 [1934].

³¹¹ Siehe Roh 1993 [1948].

daher aufgrund der Verwendung oft abstruser Inhalte diese Strukturen und Manipulationsmechanismen offenlegen und uns diese bewusst machen.³¹²

Wissenschaftliche Witze funktionieren dabei natürlich in jenen Bereichen am Besten, in denen sich der jeweilige Rezipient weniger gut auskennt. In eigenen Wissensgebieten hingegen werden solche humoristischen Täuschungen am ehesten als Parodie aufgefasst werden, da diese meist ebenfalls mit konkreten Vorbildern und Anspielungen arbeiten (nur so gelingt ein Offenlegen, Desavouieren und humoristisches Anprangern bestimmter Dinge). In beiden Fällen weisen aber derartige Experimente mit der Wirklichkeit großes Potential auf, den „Konsumenten“ fiktiver Komponisten auf spielerische Art mit Wissen zu versorgen. D. h. nicht nur der Bearbeiter muss in dem bestimmten Zeitabschnitt, in dem der fiktive Komponist gelebt haben soll äußerst bewandert sein, sondern auch der Rezipient. Ist er es nicht, versteht er entweder die Anspielungen gar nicht und er hält den fiktiven Komponisten für eine reale Person oder aber er weiß zwar aus anderen Quellen von dessen Fiktivität, empfindet das Geschilderte aber nicht lustig, weil er die Anspielungen nicht richtig zuordnen kann. Der Hobby-U-Boot-Sammler Andreas Ziegler zog in solchen für ihn nicht eindeutig bestimmbareren Fällen Experten hinzu, die ihm bestätigten, dass es sich um Scherze handelte, denn „[...] *die hätte ich selbst als solche auch bei besten Bemühen nicht als solche enttarnen können.*“³¹³ Doch dies ist kein Grund zum Verzweifeln – es bleibt immer noch die Möglichkeit, durch diese imaginäre Figur mehr über die jeweilige Zeit zu erfahren und sich so das nötige Wissen zu erarbeiten, das für ein adäquates Verständnis des wissenschaftlichen Witzes benötigt wird. Jemand, der sich so wie ich in einem Grenzbereich zwischen Bearbeiter und Rezipient befindet, profitiert sicher am meisten von fiktiven Komponisten, da gerade die Suche nach möglichen Vorlagen und Vorbildern viel Spannendes und Interessantes zutage befördert, was vielleicht nicht unbedingt mit dem jeweiligen fiktiven Komponisten zu tun hat, jedoch trotzdem die damalige Atmosphäre und Zeitumstände erhellen helfen kann. Durch unser Nicht-Wissen über die wahren Vorlagen bieten uns fiktive Komponisten größere Möglichkeiten zur Interpretation und Spekulation, während wir bei realen Werken oder Personen oft an Informationen gebunden sind, die uns darüber zur Verfügung stehen. Eine Suche hingegen, die häufig über Umwege führt, lässt uns einen Zeitabschnitt plastischer erfahren als bloße Vermittlung trockener

³¹² Vgl. den weiter oben erwähnten Film „Zelig“ von Woody Allen, der absichtlich einen eindeutig fiktiven Protagonisten heranzieht, um diese Mechanismen besonders deutlich bewusst zu machen. Bei wissenschaftlichen Witzen wird hingegen stärker versucht den Anschein von Glaubwürdigkeit, der Existenz realer Personen zu erzeugen, um beim Erkennen des wahren Sachverhaltes dem Rezipienten umso größeren Schrecken darüber einzujagen, dass er sich dieser Täuschungsstrategien vielleicht im realen Leben selbst bedient, ohne sich dessen bewusst gewesen zu sein (Stang 1992, S. 247-251).

³¹³ Ziegler im Interview mit Martin Hähnlein (*Nihilartikel* 2011). Das Zitat ist einer von mir angefertigten Transkription entnommen.

Daten. Diese Herangehensweise an historische Fakten ist dabei vergleichbar mit jener spielerischen Art, mit denen etwa Musikkomiker wie Victor Borge, Spike Jones und Peter Schickel, Musikvermittler wie Leonard Bernstein oder Schriftsteller wie Herbert Rosendorfer ihren Hörern und Lesern E-Musik und musikgeschichtliche Informationen näher zu bringen versuchen. Hier wollen die Rezipienten – anders als vielleicht im Geschichtsunterricht – freiwillig mehr lernen; treibender Faktor ist, dass sie die Anspielungen und eingebauten Scherze bei fiktiven Komponisten oder Musikparodien à la P. D. Q. Bach eben nur dann wirklich verstehen, wenn sie sich Wissen über die jeweiligen historischen Zeitumstände und den als Vorbildern herangezogenen Zeitgenossen aneignen. Andererseits sind diesem spielerischen Wissenserwerb gewisse Grenzen gesetzt. So kann ich z. B. zwar viel mit OJ anfangen, weil ich über die Romantik recht gut Bescheid weiß, bei Schmalz hingegen tue ich mir schwerer, weil ich mich zu wenig mit dem 17. Jahrhundert auseinandergesetzt habe. Kann ich mir bei Schmalz die nötigen Informationen noch relativ leicht aneignen, wird mir das bei Esrum-Hellerup aufgrund der sprachlichen Barriere nicht in vollem Maße gelingen. Insgesamt haben wissenschaftliche Witze neben allem Spaß und Vergnügen, den diese machen können, also auch Nutzen für die Wissenschaft und für Einzelpersonen (wie im Übrigen die in Kapitel I erwähnten Fälschungen). Gerade durch Irrwege und Täuschungen kann viel über Vergangenes und über jene Strukturen, durch die Vergangenheit konstruiert wird, gelernt und erfahren werden.

Eine weitere Möglichkeit, fiktive Komponisten einzusetzen kann das Experimentieren mit wissenschaftlichem Material sein. Ein Forscher kann beispielsweise so seine eigenen Thesen ausprobieren oder gar stützen (siehe Riemanns Spiel mit dem Ugolino-Traktat). Das bedeutet im Prinzip nichts anderes, als dass man nun z. B. nicht mehr passende Werke für seine Analysemethoden suchen muss, sondern dass man diese selbst schreibt und meist aus ludischen Motiven einem fiktiven Komponisten unterschiebt. In dem Fall würden die Nutzer fiktiver Komponisten, welche ja ohnehin durch ihre Beteiligung an der Fortschreibung dieser imaginären Gestalt eine aktive Rolle einnehmen, zu Schöpfern eigener Werke werden – also von der Theorie in die Praxis übergehen (was wohl den insgeheimen Traum so manches Musikwissenschaftlers erfüllen würde). Doch abseits all dieser erwähnten Einsatzmöglichkeiten sollen wissenschaftliche Witze v. a. eines: Spaß machen. Mit dieser Einstellung beginnen die Geisteswissenschaften endlich langsam den Vorsprung der Naturwissenschaften in dieser „Disziplin“ aufzuholen, welche bereits kurz nach dem Zweiten Weltkrieg damit begonnen haben, (mittlerweile fest etablierte) Institutionen zu etablieren, mit Hilfe derer sie wissenschaftliche Scherze in ihrer Wissenschaftswelt verankert haben. So wird etwa das „Journal of

Irreproducible Results“ seit 1955 herausgegeben und die Organisation „Improbable Research“ veranstaltet u. a. seit 1991 eine jährliche Verleihung des eigens kreierten Ig-Nobelpreises.³¹⁴ Ob aber nun aus Gründen der Verteidigung vor einer autoritativen Machtstruktur, der Kritik an Missständen der eigenen Fachdisziplin, zur Vermittlung von Wissen, zur Erprobung eigener Theorien und Thesen oder nur aus purem Spaß an Scherzen – eine offene Figur kann zu allem herangezogen werden, wozu man Lust hat und ist demnach eine einzige riesige Projektsfläche für alle erdenklichen Anwendungsmöglichkeiten.

Fiktive Komponisten befinden sich aber nicht zuletzt in der idealen Position, die Verwandtschaft bzw. Relativität von Begriffen wie Fiktion, Wirklichkeit, Konstruktion, Fälschung, Original, Authentizität etc. „plastisch“ darzustellen. Besonders auffällig wird der Umstand, dass die Grenze zwischen Fiktion und Realität eine fließende ist, in dem Augenblick, in dem erfundene Personen (also letztlich reine Konstruktionen) in die Realität hineinragen und Wirkung auf diese ausüben. Als Beispiel für die Kunstgeschichte wie der Literatur kann Aubs fiktiver Maler gelten. Wie Figueras betont, hätte Aub *mit einer erfundenen Figur – denn Campalans hatte es nie gegeben – die Realität ganz manifest verändert*.³¹⁵ Dies geschah u. a. dergestalt, dass einige behaupteten, auf weiteren (nie stattgefundenen) Ausstellungen gewesen zu sein, andere wollten plötzlich Bilder von ihm kaufen, Kunstkritiker meldeten sich zu Wort etc. In der Musik geht es OJ ähnlich – es wird über ihn publiziert, es tauchen immer wieder im OJOT-Verlag Werke von ihm auf, die ihm zugeschrieben und auch über Rundfunk ausgestrahlt werden und er ist insgesamt gefragter und prominenter als so manch’ realer Komponist; sprich: Um populär zu sein, ist es nicht unbedingt notwendig, jemals existiert zu haben.

Dies bewahrheitet sich speziell in der Kunst, in der sich ausgelöst durch die Postmoderne alles zu vermischen und aufzulösen scheint, die Grenzen zwischen Original und Fälschung immer mehr verwischen. Kunstgeschichte, Literatur und verstärkt auch die Musikwissenschaft geraten immer mehr in Zugzwang, gewisse Begriffe zu überdenken.³¹⁶ Leo Dorner hängt seine apokalyptischen Visionen einer völlig nihilistisch eingestellten Musikwelt u. a. an computergenerierter Musik auf, bei der letztlich jeder für sich entscheiden muss, ob er diesen von Computern errechneten Stücken Werkberechtigung zuerkennen will oder nicht. Jeder hat nun für sich zu entscheiden, was für ihn wahr oder falsch, Original oder Fälschung ist, was für ihn Werkberechtigung besitzt oder nicht; nur die individuelle Sichtweise entscheidet über Kategorien, die früher als definitiv und unverrückbar feststehend angesehen wurden. Dorner

³¹⁴ Vgl. die Webseiten *Journal of Irreproducible Results* (17. 01. 2012) und *Improbable Research* (17. 01. 2012) sowie zum Ig-Nobelpreis (Ig = ignoble, also unwürdig, schmachvoll) Knoke 2009, unpag. und Zankl 2008, S. X-XI.

³¹⁵ Figueras 1999, S. 424-425.

³¹⁶ Vgl. u. a. Geier 1999, Geisel 2003 und Römer 2001.

verstehet dabei die zunehmende Symbiose von E- und U-Musik sowie Stilen unterschiedlicher Kulturen genauso wie eine abhanden kommende Authentizität bei Aufführungen (Playback-Verfahren etc.) als Bedrohung für die Freiheit der Musik an und meint, dass man bezüglich der Fähigkeit echt und falsch unterscheiden zu können nun bald die endgültige Nacht erreicht haben werde. Als einzige Lösung sieht er, dass *künftige Eliten der Musik anders als bisher auf die Wesens-Geschichte der Musik als Kunst zurückkommen müssen, soll nicht gänzliche Beliebtheit alle Segmente der Musik und des Musiklebens verschlingen, soll nicht alles Echte falsch und alles Falsche echt werden.*³¹⁷

Nicht nur Dorner steht dieser Tendenz der Auflösung alter Begrifflichkeiten kritisch gegenüber; seit der Postmoderne gibt es kaum eine wissenschaftliche Disziplin, die nicht auf irgendeine Art und Weise deshalb in eine Krise geschlittert wäre. Dahinter steckt meines Erachtens nach aber lediglich die Erkenntnis, nicht mehr länger ignorieren zu können, *daß jede Wirklichkeit im unmittelbarsten Sinne die Konstruktion derer ist, die diese Wirklichkeit zu entdecken und erforschen glauben. Anders ausgedrückt: Das vermeintlich Gefundene ist ein Erfundenes, dessen Erfinder sich des Aktes seiner Erfindung nicht bewußt ist, sondern sie als etwas von ihm Unabhängiges zu entdecken vermeint und zur Grundlage seines „Wissens“ und daher auch seines Handelns macht.*³¹⁸ Schon für die Vorsokratiker war es kein Geheimnis, dass unsere Welt im Prinzip die Welt eines jeden Einzelnen ist, also von jedem aufs Neue und anders konstruiert wird (zumindest abseits gewisser einschränkender Bedingungen, welchen jeder Mensch unterworfen ist). Doch in der Wissenschaft hing man bislang lieber der Vorstellung an, dass es eine einzige Wirklichkeit gibt, die man suchen, finden und erkennen könne – erst in den letzten paar Jahrzehnten begann ein allgemeines Umdenken. Literatur- und Geschichtswissenschaft z. B. sind der Musikwissenschaft dabei weit voraus und haben gelernt, sich mit dieser Tatsache zu arrangieren. Die Kunstwelt selbst scheint sich nicht soviel daraus zu machen, dass herkömmliche Gattungsbezeichnungen, Autor- und Werkbegriffe nun an Bedeutung verlieren – die Musikwissenschaft hinkt hier der Entwicklung hinterher, befasst sich jedoch in den letzten Jahren ebenfalls verstärkt mit dieser Problematik.³¹⁹

³¹⁷ Dorner 2003, S. 117.

³¹⁸ Watzlawick ¹²2000, S. 9-10. Weniger radikal drückt dies Searle 1997 aus. Dieser geht von institutionellen Strukturen wie z. B. Geld, Eigentum, Regierung oder Ehe aus, die *durch Formen menschlicher Übereinkunft* (S. 236) entstanden seien und eine reale Welt bereichern würden, *die von unserem Denken und Sprechen unabhängig ist* (S. 8).

³¹⁹ Literatur- und Geschichtswissenschaft – um nur die beiden zu nennen – haben bereits früh mit der Aufarbeitung dieser Thematik begonnen, wobei die Genres Biographik und Geschichtsschreibung sowie die Begriffe „Autor“ und „Werk“ im Mittelpunkt standen. Heute geht man mit neuen Methoden an diese „alten“ Gattungen und Begrifflichkeiten heran. Vgl. u. a. Jannidis et al. 2003 (Sammlung relevanter Texte zum Autorbegriff), Bödeker 2003, S. 9-63 (zur Biographik) und Herr/Woitas 2006, S. 1-43 (zu Perspektiven in der Musikwissenschaft). Zu dem typischen Hinterherhinken der Musikwissenschaft hinter anderen Disziplinen siehe Angerer 1998, S. 35-43, bes. S. 37.

Ich möchte darauf hinweisen, dass ich den Konstruktivismus nicht als Bedrohung auffasse wie vielleicht jene, für die dieser wohl im Solipsismus gipfelt. Ich hingegen sehe den Sachverhalt, dass jeder selbst verantwortlich ist für die Welt, die er sich „erschafft“ positiv, sozusagen als Einladung, sich die Welt so zu gestalten, wie man darin am Besten zurechtkommt und gleichzeitig sich die Neugierde und Freude zu behalten, an den Welten anderer Mitmenschen teilzunehmen und versuchen, diese zu verstehen.³²⁰ Durch den Umstand, dass es eine unendliche Anzahl verschiedener Sichtweisen und Deutungen nicht nur von der Welt, sondern von allen Dingen gibt, macht es möglich, dass z. B. ein und dasselbe Musikstück auf unterschiedlichste Weise interpretiert werden kann. Für die einen werden vielleicht plötzlich Strukturen sichtbar, die die Komposition auf bestimmte Urmotive oder Urformen zurückzuführen scheinen, für die anderen ist es hingegen weniger eine Reduktion à la Schenker, sondern geht in die andere Richtung: Sie sehen die Komposition vielmehr selbst nur als Gerüst; als Gerüst vielleicht für außermusikalische Inhalte, die bis zum Sehen von Bildern nach der Art Harmut Krones führen können, der in der Beethoven-Sonate op. 90 die Geburt eines Kindes zu vernehmen meint.

Speziell für hermeneutische Musikanalysen wäre dabei die Anwendung der Worte „wahr“ und „falsch“ nicht passend. Im schlimmsten Fall wird eine bestimmte Argumentation, These, Aussage, Behauptung etc. von niemandem als dem Urheber selbst – und manchmal nicht einmal von diesem – geteilt werden, doch sie deshalb eindeutig als falsch zu apostrophieren wäre wohl trotzdem verfehlt; im besten Fall erscheint eine These so plausibel und „stimmig“, dass Viele sich ihr anschließen. Die Interpretationen können dabei weit über das hinausgehen, was der Autor ursprünglich intendiert hatte. Vergleiche Glasersfeld, der meint, eine:

Interpretation kann mit Bezug auf den jeweiligen Text inkonsistent oder unangemessen sein, die Behauptung aber, daß nur eine Interpretation die „richtige“ sein könne, ist in der Sicht der konstruktivistischen Erkenntnistheorie unbegründet.³²¹ Beziehungsweise sei es überhaupt unmöglich die eine, einzig wahre Bedeutung eines Textes feststellen, und schon gar nicht jene, die mit der vom Autor intendierten Bedeutung übereinstimmt. Durch direkte Interaktion lassen sich sicherlich bestimmte Interpretationen als nicht länger haltbar eliminieren. [sic] dadurch wird aber keine der übrig bleibenden mit dem Siegel der Einzigartigkeit oder Korrektheit versehen. Die Viabilität einer Interpretation läßt sich eindeutig nur vom Standpunkt des Interpreten beurteilen.³²²

Unterschieden kann also im Prinzip nur zwischen Betrachtungsweisen und oft nur zwischen verschiedenen Benennungen werden; v. a. weil sich bei der Benennung von Dingen

³²⁰ Trotz des Bewusstseins, dass die Welt eine Vielfalt von Wirklichkeiten darstellt, wird selbstverständlich immer die „Alltagswelt“ als die „Wirklichkeit par excellence“ empfunden (siehe Berger/Luckmann 1997, S. 24).

³²¹ Glasersfeld 1987a, S. 86.

³²² Ebd., S. 96. Vgl. auch Graf/Mutter 2007a, die nicht nur postulieren, dass die Offenheit eines Textes viele Lesarten zulässt, sondern das Suchen sogar wichtiger als das Finden selbst einstufen, denn: *Würde die Forschung ihr Ziel je erreichen, käme sie an ein Ende.* (S. 281).

die Bedeutungen im Laufe der Zeiten stark ändern oder in unterschiedlichen Kulturen sehr unterschiedlich sein können.³²³ Etwa verstehen wir Parodien wie jene von Max Steinitzer über Richard Strauss, die sich auf lokale und zeitlich begrenzte Ereignisse beziehen, aus der zeitlichen und räumlichen Entfernung her nicht mehr bzw. können zumindest nicht mehr alle Anspielungen nachvollziehen. Für Authentizität (um wenigstens am Schluss auf den sträflich vernachlässigten Titel meiner Arbeit zurückzukommen) gilt ebenfalls, dass es diese weder in der Aufführungspraxis noch in der Wissenschaft als solche gibt, sondern im Wesentlichen nur verschiedene Arten, was wir darunter verstehen wollen. Es kann daher lediglich individuelle Sichtweisen und Interpretationen geben, nicht aber „Authentizität“ als etwas unabhängig von unseren Vorstellungen Existierendes. Wichtig bei all diesen Einzelsichtweisen ist aber, dass man sich bewusst wird, dass es Einzelansichten sind und eventuell auch, wie die Konstruktion davon funktioniert und sie vielleicht steuern kann – dies ist besonders in der Wissenschaft eine wünschenswerte Handlungsweise, die wir gerade mit und durch fiktive Komponisten erreichen können; sie können uns bei diesem Akt des Bewusstmachens dieser Vorgänge der menschlichen Psyche auf spielerischem Wege begleiten und helfen.

Im Sinne des radikalen Konstruktivismus in der Ausprägung Ernst von Glasersfelds gesprochen: *Grundlegend ist die These, daß wir die Welt, die wir erleben, unwillkürlich aufbauen, weil wir nicht darauf achten – und dann freilich nicht wissen –, wie wir es tun. Diese Unwissenheit ist alles andere als notwendig. Der radikale Konstruktivismus behauptet, [...] daß wir Operationen, mit denen wir unsere Erlebniswelt zusammenstellen, weitgehend erschließen können, und daß uns dann die Bewußtheit des Operierens [...] helfen kann, es anders und vielleicht besser zu machen.*³²⁴ Sich bewusst zu werden und es besser zu machen bedeutet also nicht, dass man plötzlich völlig andere Vorstellungen und Systeme benötigt, um die Welt zu erklären – was dann ja auch wieder nur Konstruktionen (eben nur andere) wären, die die bisherigen ersetzen –, sondern dass man sich der Mittel, die zu diesen Konstruktionen führen bewusst wird und sich diese nicht selbst zu glauben beginnt, sondern stets wachsam ist und nicht selbst darauf hereinfällt (Selektion von Material, teleologische Sichtweise, Verschriftlichung und damit Respekt vor Gedrucktem, oftmalige Wiederholung von Sachverhalten sowie Autoritätsgläubigkeit sind nur einige Mechanismen, die unsere Weltsicht und unsere „Wahrheit“ konstituieren).³²⁵

³²³ Zur Rolle der Sprache und unterschiedlicher Bedeutungen von Worten siehe Glasersfeld 1987c, S. 281-283, Graf/Mutter 2007b, S. 292-294 sowie Berger/Luckmann 1997, S. 24-25 et passim.

³²⁴ Glasersfeld 12000, S. 17.

³²⁵ Bezüglich Biographik in der Musikwissenschaft wurde eine Zeitlang die Dokumentarbiographie als Heilmittel gegen solche Manipulationsmittel angesehen; heute wird mehr mit Collagen und Montageverfahren gearbeitet. Man ist sich eben auch hier bewusst geworden, wie sehr Narrativität und die oben genannten Techniken die

Meine Diplomarbeit ist demnach auch nur eine Interpretation und letztlich Konstruktion von vielen möglichen und soll weniger einen Schlusstrich unter die Behandlung mit fiktiven Komponisten setzen als vielmehr Anregung sein für künftige, andere und neue Sichtweisen darauf. Dass ich selbst vielleicht schon bald eine andere Meinung zu fiktiven Komponisten habe, zeigt dabei für mich nur den (scheinbaren) Nachteil von Verschriftlichtem, wo eben nur eine der möglichen Deutungen des Einzelnen (für alle Zeiten sozusagen) fixiert wird. Liest man Vorworte zu Neuauflagen von Büchern, die z. T. Jahrzehnte später einen Autor wieder mit seinem (alten) Text konfrontieren, merkt man wohl am deutlichsten, wie sehr sich dieser inzwischen weiterentwickelt hat; was dann etwa so klingen kann wie Thomas Pynchons „Introduction“ zu „Slow Learner“ (1984), eine Sammlung von Geschichten, die er 20 Jahre zuvor verfasst hatte: *You may already know what a blow to the ego it can be to have to read over anything you wrote 20 years ago, even cancelled checks. My first reaction, rereading these stories, was oh my God, accompanied by physical symptoms we shouldn't dwell upon ...*³²⁶

Abschließend möchte ich auf das Eingangszitat hinweisen. Dieser Satz, den Prof. Angerer mir einmal im Zuge unserer Korrespondenz schrieb, spricht im Wesentlichen das aus, was ich mit dieser Arbeit ausdrücken will (was ich allerdings erst im Verlauf derselben bemerkt habe): Für jeden sieht die Welt ein wenig anders aus, für jeden gibt es unterschiedliche Herangehensweisen an Musik und viele unterschiedliche Lesarten davon – was ein Veralten guter Musik unmöglich macht, sondern vielmehr bedeutet, dass man ständig in und an Musik etwas Neues entdecken kann und ein unerschöpfliches Reservoir an Interpretationsmöglichkeiten und Hör- und Sichtweisen vorhanden ist; wenn man nur neugierig genug ist, danach zu suchen. Mittlerweile glaube ich diesen Ausspruch etwas besser zu verstehen als damals – allein dafür hat es sich für mich gelohnt, diese Arbeit zu schreiben... und übrigens: *Wem das letztere nicht klar ist, den kann ich nur bitten, [die ganze Arbeit] von Anfang an noch einmal zu lesen.*³²⁷

Sicht auf den Biographierten beeinflussen (vgl. Brinkmann 1985, S. 150-155, Gregor-Dellin 1985, S. 157-161, Hildesheimer 1988a, S. 123-138, Borchard 2006, S. 47-62 und Klein 2009).

³²⁶ Pynchon, zitiert nach Jackson 1999, S. 115.

³²⁷ Neval 1902, S. 67.

LITERATURVERZEICHNIS

NG	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
UFITA	Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht

(Kurztitel mehrfach zitierter Werke sind durch Fettdruck hervorgehoben.)

- ACKERMANN, Kathrin: *Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur* (Reihe Siegen – Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 111), Heidelberg 1992.
- ADLER, Guido: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 1, Leipzig 1885, S. 5-20.
- ALTENBURG, Detlef: Art. „Symphonische Dichtung“, in: *MGG*, zweite neuha. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 153-168.
- ALTMANN, Klaus: Otto Jägermeier. Eine neue Chance für einen Verkannten?, in: *Dreiklang* 1/2002, S. 4.
- ALTMANN, Wilhelm: *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon. Für Musiker und Freunde der Musik*, begründet von Paul Frank, neu ba. und ergänzt von W. Altmann, 14., stark erw. Aufl., Regensburg 1936.
- ANDEREGG, Johannes: Zum Problem der Alltagsfiktion, in: HENRICH, Dieter / ISER, Wolfgang (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven* (Poetik und Hermeneutik, Bd. 10), München 1983, S. 377-386.
- ANGERER, Manfred: Zukunft muß ermöglicht werden, in: *ÖMZ*, 53. Jg., 10/1998, S. 35-43.
- ANGERER, Manfred: Klangkörper, in: *Amor vincit omnia. Karajan, Monteverdi und die Entwicklung der Neuen Medien. Symposium 1999*, hrsg. vom Herbert von Karajan Centrum, Wien 2000, S. 193-214.
- ANGERER, Manfred: Kleine Einleitung über die späte, aber um so effektvollere Entdeckung der musikalischen Unsterblichkeit, in: STEURER, Richard / VORZELLNER, Markus (Hrsg.), *Mozart (v)erklären – Beiträge zum Mozart-Symposium 10.-12. April 2006*, Gesellschaft für Musik, Wien, Wien 2010, S. 9-18.
- ARNAU, Frank: *Kunst der Fälscher – Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten*, Düsseldorf, Wien ²1969.
- BARKER, Hugh / TAYLOR, Yuval: *Faking it. The Quest for Authenticity in Popular Music*, New York, London 2007.
- BAUMANN, Eric: *Der Komponist Ferdinand Loh und sein opus magnum: Der Flohwalzer*, Zürich, Mainz 1996.
- BEER, Axel: Musik im Krähenwinkel, in: LAUBENTHAL, Annegrit (Hrsg.) unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh, *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u. a. 1995, S. 477-483.
- BEIN, Thomas: „Mit fremden Pegasusen pflügen“. *Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie* (Philologische Studien und Quellen, H. 150), Berlin 1998.
- BÉNABOU, Marcel: *Warum ich keines meiner Bücher geschrieben habe*, Frankfurt am Main 1993.
- BERGER, Peter L. / LUCKMANN, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt am Main 1997 [1966].
- BERNER-MEISTER, Frans: Exotismus in neuem Licht. Eine Otto Jägermeier – Erstaufführung, in: *Musiktexte – Zeitschrift für Neue Musik*, H. 15, Juli 1986, S. 60.
- BESSELER, Heinrich: *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950.
- BESSELER, Heinrich: M. Ugolini de Maltero Thuringi „De cantu fractibili“. Ein scherzhafter Traktat von Hugo Riemann, in: *Acta Musicologica*, Vol. 41, Fasc. 1/2, 1969, S. 107-108.
- BESSELER, Heinrich: *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, zweite, veränderte Aufl.; nach hinterlassenen Revisionen des Verfassers hrsg. und ergänzt von Peter Gülke, Leipzig 1974.

- BIANCOLLI, Amy: *Fritz Kreisler. Love's Sorrow, Love's Joy*, Portland, Oregon 1999.
- BIERBAUM, Otto Julius: *Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings*, München [1959].
- BLAUKOPF, Kurt: *Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks* (Schriftenreihe „Musik und Gesellschaft“, H. 3), Karlsruhe 1968.
- BÖDEKER, Hans Erich: Biographie. Annäherungen an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand, in: ders., *Biographie schreiben* (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18), Göttingen 2003, S. 9-63.
- BORCHARD, Beatrix: Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographie, in: HERR, Corinna / WOITAS, Monika, *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Musik – Kultur – Gender, Bd. 1), Köln 2006, S. 47-62.
- BORCHMEYER, Dieter / KOHLER, Stephan: Nachwort, in: dies., *Wagner-Parodien*, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von dens., Frankfurt am Main 1983, S. 282-315.
- BRAMS, Koen: *Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute*, Frankfurt am Main 2003.
- BRINKMANN, Reinhold: Besprechung von „Gradus ad Parnassum“, in: *Die Musikforschung*, 32. Jg., Kassel, Basel 1979, S. 439-440.
- BRINKMANN, Reinhold: Musikforschung und Musikkritik. Eine Niederschrift von Improvisationen über ein so nicht gegebenes Thema, in: DAHLHAUS, Carl / VOSS, Egon (Hrsg.), *Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium München 1983*, Mainz 1985, S. 150-155.
- BRINKMANN, Reinhold: The Art of Forging Music and Musicians. Of Lighthearted Musicologists, Ambitious Performers, Narrow-Minded Brothers, and Creative Aristocrats, in: RYAN, Judith / THOMAS, Alfred (Hrsg.), *Cultures of Forgery. Making Nations, Making Selves*, New York 2003, S. 111-125.
- BRINKMANN, Reinhold: Die Musikforscher und die „kleine alte Frau vom Lande“. Drei wahre Geschichten, in: *Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat. Martin Warnke zu Ehren – Ein Symposium (2003)*, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers et al., Hamburg 2007, S. 43-55.
- BROAD, William / WADE, Nicholas: *Betrug und Täuschung in der Wissenschaft*, Basel 1984 [1982].
- CALELLA, Michele: *Musikalische Autorschaft: der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, ms. Habil., Zürich 2003.
- CORINO, Karl (Hrsg.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik – Universalgeschichte des Fälschens. 33 Fälle, die die Welt bewegten – Von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996.
- CORTI, Alessandra: *Die gesellschaftliche Konstruktion von Autorschaft*, Wiesbaden 1999.
- DAHLHAUS, Carl: Wozu noch Biographien?, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik*, 1. Jg., H. 2, Mainz 1975a, S. 82.
- DAHLHAUS, Carl: Art. „Ugolinus de Maltero“, in: *Riemann Musik Lexikon*, Ergänzungsband Personenteil L-Z, hrsg. von ders., Mainz 1975b, S. 812.
- DAHLHAUS, Carl: Vergessene Komponisten, in: *Musica*, 34. Jg., H. 5, Kassel 1980, S. 441-444.
- DANUSER, Hermann: Vorwort, in: FINSCHER, Ludwig, *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, hrsg. von H. Danuser, Mainz u. a. 2003, S. 7-11.
- DASCHNER, Hubert: *Humor in der Musik* (Materialien zur Didaktik und Methodik des Musikunterrichts, Bd. 13), Wiesbaden 1986.
- DAS STERBENDE SCHWEIN – hochbegabt – viel kopiert – vom Pech verfolgt: Otto Jägermeier*, Frankfurt am Main 1990. Regie und Drehbuch: Uschi Madeisky, Klaus Werner. Kamera: Thomas Etzold, Marius Ludwig, Helmut Rathke. Darsteller: Dieter Thoma, Egon Voss u. a. Produktion: COLORAMA – Filmproduktion. Dauer: 45 Minuten.

- DEATHRIDGE, John: „et invisibilium.. – Zu Wagners Begriff des unsichtbaren Theaters, in: MACK (Hrsg.), *Gradus ad parnassum*, S. 46-50.
- DEMANDT, Alexander: *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?*, zweite verbesserte Aufl., Göttingen 1986.
- DIETEL, Gerhard: *Musikgeschichte in Daten*, Kassel 1994.
- DIETZSCH, Steffen: Über Pseudonyme, in: SCHMIDT, Detlef (Hrsg.), *Masken, Metamorphosen* (Literaturmagazin Nr. 45), Reinbek bei Hamburg 2000, S. 144-152.
- DI GENNARO, Richard: Art. „Baldini, Guglielmo“, in: *NG*, hrsg. von Stanley Sadie, Vol. 2, London u. a. 1980, S. 64.
- DI TROCCHIO, Federico: *Der große Schwindel. Betrug und Fälschung in der Wissenschaft*, Hamburg 1999.
- DIX, Steffen: *Heteronymie und Neopaganismus bei Fernando Pessoa* (Epistemata – Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie, Bd. 391), Würzburg 2005.
- DOMASCHKE, Gerhard: *Das Recht am Decknamen*, Würzburg-Aumühle 1939.
- DORNER, Leo: Echte Töne, falsche Töne?, in: ETZLSTORFER et al., *echt_falsch*, S. 103-117.
- DOTZLER, Bernhard: „Current Topics on Astronoetics“. Zum Verhältnis von Fälschung und Information, in: REULECKE, Anne-Kathrin (Hrsg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt am Main 2006, S. 68-80.
- DRÜNER, Ulrich: Art. „Ritter, Hermann“, in: *MGG*, zweite neuba. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 206.
- DUDEN – Deutsches Universalwörterbuch [Bedeutungswörterbuch], hrsg. von der Dudenredaktion, sechste, überarb. und erw. Aufl., Mannheim u. a. 2007.
- DUERR, Hans Peter (Hrsg.): *Authentizität und Betrug in der Ethnologie*, Frankfurt am Main 1987.
- DÜRR, Walther: Die gefälschte Schubert-Sinfonie, in: CORINO (Hrsg.), *Gefälscht!*, S. 410-416.
- ECKSTEIN, Evelyn: *Fußnoten: Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft* (*Anmerkungen. Beiträge zur wissenschaftlichen Marginalistik, Bd. 1), Münster 2001.
- ECO, Umberto: Nachahmungen und Fälschungen, in: ders., *Die Grenzen der Interpretation*, München 2004 [1990], S. 217-255.
- EDELMANN, Bernd / ISTELE, E. et al.: **Ludwig Thuille** (Komponisten in Bayern, Bd. 16), Tutzing 1993.
- EDLBACHER, Oskar: *Das Recht des Namens in systematischer Darstellung. Ein Handbuch vor allem für die Praxis*, Wien 1978.
- ETZLSTORFER, Hannes / KATZINGER, Willibald / WINKLER, Wolfgang: **echt_falsch**. Will die Welt betrogen sein?, Wien 2003.
- FALLOWS, David: Art. „Caron, Firminus“, in: *NG*, hrsg. von Stanley Sadie, 2nd edition, Vol. 5, London u. a. 2001a, S. 176-177.
- FALLOWS, David: Art. „Spoof articles“, in: *NG*, hrsg. von Stanley Sadie, 2nd edition, Vol. 24, London u. a. 2001b, S. 220.
- FIEBIG, Paul: Es hat sich vollendet. Fragmentarisches über Otto Jägermeier, den sinfonischen Poeten, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 145. Jg., H. 2, Mainz 1984, S. 14-17.
- FIGUERAS, Mercedes: Wie kann es Wahrheit ohne Lüge geben? – Max Aubs Jusep Torres Campalans, in: AUB, Max, *Jusep Torres Campalans*, Nachwort und biographische Notiz von M. Figueras, München 1999 [1958], S. 419-440.
- FINSCHER, Ludwig: Natur als Inspirationsquelle – Otto Jägermeiers Bergtouren und seine symphonischen Dichtungen, in: MACK (Hrsg.), *Gradus ad parnassum*, S. 4-9.
- FLECK, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Basel 1935.

- FLECK, Ludwik: Das Problem einer Theorie des Erkennens [1936], in: ders., *Erfahrung und Tatsache – Gesammelte Aufsätze*, mit einer Einleitung hrsg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt am Main 1983, S. 84-127.
- FLOTZINGER, Rudolf: *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*, Mainz 2000.
- FLOTZINGER, Rudolf: *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1200* (Varia Musicologica, Bd. 8), Bern 2007.
- FRÖHLICH, Gerhard: Betrug und Täuschung in den Sozial- und Kulturwissenschaften, in: *Wie kommt Wissenschaft zu Wissen?* (Einführung in die Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsforschung, Bd. 4), hrsg. von Theo Hug, Hohengehren 2001, S. 261-273.
- FRÖHLICH, Gerhard: Wie rein ist die Wissenschaft? – Fälschung und Plagiat im rauen Wissenschaftsalltag, in: ETZLSTORFER et al., *echt_falsch*, S. 72-93.
- FUHRMANN, Horst: Die Macht der Fälschung, in: CZESCHLIK, Dieter (Hrsg.), *Irrtümer in der Wissenschaft*, Berlin u. a. 1987, S. 21-28.
- FUHRMANN, Wolfgang: Johann Gottlieb Schmalz. Ein vergessener Komponist des österreichischen Barock, in: *Fünfundfünfzig. A Schmah für'n Theophil Antonicek*, eingesehenkt von Johannes Hubek, Stefan Jena und Michael Weber, Karl-Marx-Stadt 1992, S. 39-46.
- FULD, Werner: *Das Lexikon der Fälschungen. Fälschungen, Lügen und Verschwörungen aus Kunst, Historie, Wissenschaft und Literatur*, Frankfurt am Main 1999.
- GABRIEL, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur* (Problemata, Bd. 51), Stuttgart-Bad Cannstatt 1975.
- GALLAGHER, Sean: Art. „Caron, Firminus“, in: *MGG*, zweite neuba. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 243-247.
- GAMBRINUS, Gambrino [= Pseudonym]: Die Wirkung verschiedenartiger Musik bei gemischtfarbigen Gummibärchen (*ursus latex multicoloratus*). Bericht über eine musikpsychologische Studie aus dem Institut für Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, in: STÖCK et al. (Hrsg.), *Facta Musicologica*, S. 285-300.
- GAUB, Albrecht: Art. „Jägermeier, Otto“, in: *MGG*, zweite neuba. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 849-850.
- GEESTE, Karl D. S.: *Stümpke's Rhinogradentia. Versuch einer Analyse*, Stuttgart 1987.
- GEIER, Manfred: *Fake – Leben in künstlichen Welten. Mythos – Literatur – Wissenschaft*, Hamburg 1999.
- GEISEL, Sieglinde: Sehnsucht nach dem Echten – Im Zeitalter der Fälschungen. NZZ Online, 02. 12. 2003. <http://www.nzz.ch/2003/12/02/fe/article99BG5.html> (01. 05. 2011).
- GENETTE, Gérard: *Fiktion und Diktion*, München 1992.
- GENETTE, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 2001 [1987].
- GLASERSFELD, Ernst von: Über den Begriff der Interpretation, in: ders., **Wissen, Sprache und Wirklichkeit. Arbeiten zum radikalen Konstruktivismus** (Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie, Bd. 24), Braunschweig 1987a, S. 86-96.
- GLASERSFELD, Ernst von: Der Begriff der Äquilibration in einer konstruktivistischen Erkenntnistheorie, in: ders., *Wissen, Sprache und Wirklichkeit*, 1987b, S. 186-197.
- GLASERSFELD, Ernst von: Lernen als konstruktive Tätigkeit, in: ders., *Wissen, Sprache und Wirklichkeit*, 1987c, S. 275-292.
- GLASERSFELD, Ernst von: Einführung in den radikalen Konstruktivismus, in: WATZLAWICK (Hrsg.), *Die erfundene Wirklichkeit*, S. 16-38.
- GOODMAN, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main ²1998 [1968].
- GOTTLIEB, Jane: [untitled] Review, in: *Notes*, 2nd Series, Vol. 57, No. 4 (June 2001), S. 1006-1008.
- GRAF, Erich Otto / MUTTER, Karl: Das Suchen ist wichtiger als das Finden – Über das Segeln zwischen den Leitdifferenzen. „Elaborierter Dilettantismus“ als Forschungsstrategie, in: CHOLUIJ, Božena /

- JOERDEN, Jan C. (Hrsg.), *Von der wissenschaftlichen Tatsache zur Wissensproduktion. Ludwik Fleck und seine Bedeutung für die Wissenschaft und Praxis* (Studien zur Ethik in Ostmitteleuropa, Bd. 11), Frankfurt am Main 2007a, S. 259-283.
- GRAF, Erich Otto / MUTTER, Karl: Denken – Handeln – Denken. Vier Perspektiven für das Denken berufspraktischer Kommunikationsfragen, in: CHOLUJ / JOERDEN (Hrsg.), *Von der wissenschaftlichen Tatsache*, 2007b, S. 285-304.
- GRAFTON, Anthony: *Fälscher und Kritiker. Der Betrug in der Wissenschaft*, Frankfurt am Main 1995.
- GRANATO, Riccardo / HØRING, Hardov / RINGAID, E. E. et al.: The New Grove, in: *The Musical Times*, Vol. 122, No. 1656 (Feb., 1981), S. 89-91.
- GREGOR-DELLIN, Martin: Wagners Bild in der Literatur, in: DAHLHAUS, Carl / VOSS, Egon (Hrsg.), *Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium München 1983*, Mainz 1985, S. 157-161.
- GRUBER, Gernot: Klangfarbe – ein Desiderat historischer Musikforschung, in: SCHMIDHOFER, August / JENA, Stefan (Hrsg.), *Klangfarbe – Vergleichend-systematische und musikhistorische Perspektiven* (Vergleichende Musikwissenschaft, Bd. 6), Frankfurt am Main 2011, S. 315-327.
- GURLITT, Wilibald: Art. „Baldini, Guglielmo“, in: *Riemann Musik Lexikon*, Personenteil A-K, zwölfte völlig neuba. Aufl. in drei Bd.en, hrsg. von dems., Mainz 1959, S. 91.
- GURLITT, Wilibald: Art. „Ugolinus de Maltero“, in: *Riemann Musik Lexikon*, Personenteil L-Z, zwölfte völlig neuba. Aufl. in drei Bd.en, hrsg. von dems., Mainz 1961, S. 824.
- HAACK, Helmut: Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschungen an historischen Tondokumenten, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 3), Wien u. a. 2002, S. 223-248.
- HAAS, Max: Art. „Organum“, in: *MGG*, zweite neu ba. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 854-881.
- HALLER, Rudolf: *Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen*, Stuttgart 1986.
- HAMBURGER, Käte: „Marbot – Eine Biographie“, in: *Romanistik integrativ. Festschrift für Wolfgang Pol-lak*, hrsg. von Wolfgang Bandhauer und Robert Tanzmeister (Wiener romanistische Arbeiten, Bd. 13), Wien 1985, S. 195-204.
- HAMBURGER, Käte: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart ⁴1994 [1957].
- HANDLER, Mirko: *Der Schutz von Persönlichkeitsrechten mit besonderer Berücksichtigung des UWG und UrhG* (Juristische Schriftenreihe, Bd. 224), Wien 2008.
- HANSEN, Mathias: *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003.
- HARTMANN, R[obert]: *Madagaskar und die Inseln Seychellen, Aldabra, Komoren und Maskarenen* (Der Weltteil Afrika in Einzeldarstellungen, Bd. 5), Leipzig, Prag 1886.
- HEISTER, Hanns-Werner / SPARRER, Walter-Wolfgang: Art. „Otto Jägermeier“, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von dems., Loseblattsammlung, 38. Nachlieferung, Berlin 2009 (Grundlfg.: München 1992).
- HELDT, Gerhard: JÄGERMEIER – Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert. Eine ikono-biographische Marginalie (Fassung 2. Hand), in: MACK (Hrsg.), *Gradus ad parnassum*, S. 82-92.
- HERR, Corinna / WOITAS, Monika: Methoden, Konzepte, Perspektiven – ein Dialog, in: dies., *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Musik – Kultur – Gender, Bd. 1), Köln 2006, S. 1-43.
- HIGGINS, Charlotte: The book of everything. the guardian, 05. 01. 2001. <http://www.guardian.co.uk/books/2001/jan/05/referenceandlanguages.culture> (01. 07. 2011).
- HILDESHEIMER, Wolfgang: *Marbot – Eine Biographie*, Frankfurt am Main 1981.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: Die Subjektivität des Biographen, in: ders., *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren*, Frankfurt am Main 1988a, S. 123-138.

- HILDESHEIMER, Wolfgang: Arbeitsprotokolle des Verfahrens „Marbot“, in: ders., *Das Ende der Fiktionen*, 1988b, S. 139-150.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: Schopenhauer und Marbot, in: ders., *Das Ende der Fiktionen*, 1988c, S. 151-168.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: 1956 – ein Pilzjahr, in: ders., *Lieblose Legenden*, Frankfurt am Main ²²1997 [1952], S. 21-34.
- HOLD, Trevor: Rejected Reviews or Works that got away: 22. Esrum-Hellerup: An Unknown Composer, 20. 04. 2000. <http://www.mvdaily.com/articles/2000/04/rresrum.htm> (22. 03. 2011).
- HÖMBERG, Walter: Sein oder Nichtsein. Die Wahrheit über Deupel, Dölle, Beck-Dülmen und Pilz, in: ders. / ROLOFF, Eckart Klaus (Hrsg.), *Jahrbuch für Marginalistik* (*fußnote: anmerkungen zum wissenschaftsbetrieb, Bd. 3), Münster 2000, S. 103-110.
- HONEGGER, Marc / MASSENKEIL, Günther: Art. „Jaegermeier, Otto“, in: *Das Große Lexikon der Musik*, hrsg. von dens., Bd. 4, Freiburg im Breisgau u. a. 1981, S. 231.
- HORN, Erwin: Bertold Hummel – Förderer verkannter Komponisten, in: *Hochschulmitteilungen 2002-2003 der Hochschule für Musik Würzburg*, Würzburg 2003, S. 82-87. http://www.bertoldhummel.de/pdf-dateien/hummel_jaegermeier.pdf (26. 06. 2011).
- HORSLEY, Imogene: The Diminutions in Composition and Theory of Composition, in: *Acta Musicologica* 35, H. 2/3 (1963), S. 124-153.
- HÜLLE-KEEDING, Maria: *Richard Strauss und Romain Rolland. Briefwechsel und Tagebuchnotizen* (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 13), Berlin 1994.
- ILLIG, Heribert: Gefälschtes Mittelalter, in: ETZLSTORFER et al., *echt_falsch*, S. 280-293.
- INTERVIEW FRANZ XAVER FRENZEL. Gestaltung: Miriam Stumpfe. Bayern 4 Klassik, 5,08 Minuten, [2009].
- ISER, Wolfgang: Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?, in: HENRICH, Dieter / ISER, W. (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven* (Poetik und Hermeneutik, Bd. 10), München 1983, S. 121-151.
- ISER, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1991.
- JACKSON, Kevin: *Invisible Forms. A Guide to Literary Curiosities*, London 1999.
- JACOBY, Nathalie: *Mögliche Leben. Zur formalen Integration von fiktiven und faktischen Elementen in der Literatur am Beispiel der zeitgenössischen fiktionalen Biographie* (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1851), Bern 2005.
- JANNIDIS, Fotis / LAUER, Gerhard / MARTINEZ, Matias / WINKO, Simone (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. und kommentiert von Jannidis et al., Stuttgart 2003.
- JEHLE, Volker: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Frankfurt am Main 1990.
- JUST, Thomas: Die Summe der einzelnen Teile. Was ist wahr, was ist falsch?, in: ETZLSTORFER et al., *echt_falsch*, S. 94-102.
- KELLER, C[onrad]: *Die Ostafrikanischen Inseln* (Bibliothek der Länderkunde, Bd. 2), Berlin 1898.
- KISS, Reka: *Das transgressive Spiel zwischen Autor und Text. Eine Untersuchung der Texte von Else Lasker-Schüler mit einem Ausblick auf Fernando Pessoa*, Tübingen 2007.
- KLEIN, Christian (Hrsg.): **Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien**, Stuttgart 2009.
- KLEIN, Christian: Analyse biographischer Erzählungen, in: ders., *Handbuch Biographie*, S. 199.
- KNOKE, Mareike: Jux-Forschung: Das Sexualleben der Gummibären, Spiegel Online, 09. 04. 2009. <http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/0,1518,618218,00.html> (13. 08. 2011).
- KOHLER, Stephan: Richard Strauss in München, in: EVERDING, August (Hrsg.), *Weltstadt der Musik: Leuchtendes München. Eine Hommage an die Musik und das Musiktheater*, Wien 1990, S. 103-111.
- KONETZNY, Elke: *Zielgruppenspezifische Kommunikation des TSV 1860 München*, Dipl.arb., Wien 2003.
- KORD, Susanne: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900* (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 41), Stuttgart, Weimar 1996.

- KRAUSE, Ernst: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*, Leipzig ⁵1975 [1955].
- KREMER, Joachim: ‚Leben und Werk‘ als biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur ‚Berufsbiographie‘, zu den ‚Komponisten von Amts wegen‘ und dem Begriff ‚Kleinmeister‘, in: ders. / HOBOHM, Wolf / RUF, Wolfgang (Hrsg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002* (Telemann-Konferenzberichte, Bd. 14), Hildesheim u. a. 2004, S. 11-39.
- KRIS, Ernst / KURZ, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1995 [1934].
- LANDWEHR, Jürgen: *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*, München 1975.
- LAYTON, Robert: Art. „Esrum-Hellerup, Dag Henrik“, in: NG, hrsg. von Stanley Sadie, Vol. 6, London u. a. 1980, S. 252.
- LEIBOWITZ, René: *Un Traité Inconnu de la Technique de la Variation (XIV^{me} Siècle)*, traduit et commenté par René Leibowitz, 1950.
- LEPENIES, Wolf: Diese klugen Köpfe hat es nie gegeben, Welt-Online, 16. 02. 2010. <http://www.welt.de/kultur/article6350807/Diese-klugen-Koepfe-hat-es-nie-gegeben.html> (27. 01. 2011).
- LEROUX, Janice A.: Two Shots That Changed My Life: An Interview with Peter Schickele, in: *Music Educators Journal*, Vol. 70, No. 3 (Nov., 1983), S. 48-51.
- LINDMAYR-BRANDL, Andrea: Die Fiktion des Autors in der Alten Musik, in: ÖMZ, 58. Jg., 7/2003, S. 6-14.
- LISSA, Zofia: Über das Komische in der Musik, in: dies., *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin 1969, S. 91-137.
- LOCHNER, Louis P.: *Fritz Kreisler*, Wien 1957.
- LOUIS, Rudolf: *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München, Leipzig 1909.
- LUDKIEWICZ, Stanislaus: *Zwei Beiträge zur Entwicklung der Tonmalerei*, Diss., Wien 1908.
- LÜTZELER, Paul M.: Fiktion in der Geschichte – Geschichte in der Fiktion, in: *Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Tübingen 1989, S. 11-21.
- LYDON, Thomas: Hieronymus who?, in: *Barlines*, 06. 10. 2009. <http://barlinesblog.blogspot.com/2009/10/dianne-root-has-been-appointed-editor.html> (27. 06. 2011).
- [MACK, Dietrich (Hrsg.)]: *Gradus ad parnassum. Egon Voss zum vierzigsten Geburtstag*, Rofan 1978.
- MACK, Dietrich (Hrsg.): ***Gradus ad parnassum***, zweite, stark erw. Aufl., Rofan 1980.
- MACK, Dietrich: Uns're Alpenhütt'. Ein frühes Fragment zu einem Berg- und Tongemälde von Otto Jägermeier, in: ders. (Hrsg.), *Gradus ad parnassum*, S. 20-29.
- MARX, Hans Joachim: Der Jägermeier-Nachlaß in Hamburg, in: MACK (Hrsg.), *Gradus ad parnassum*, S. 74-81.
- METZNER, Jochen: Der Vergessenheit entrissen. Konzert der „Otto Jägermeier Society Berlin e. V.“, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 12329 vom 15. 04. 1986, S. 5.
- MEYER, Gabriele E.: Die Münchner Philharmoniker, in: EVERDING, August (Hrsg.), *Weltstadt der Musik: Leuchtendes München. Eine Hommage an die Musik und das Musiktheater*, Wien 1990, S. 165-171.
- MORAWETZ, Barbara: *Wolfgang Hildesheimers Mozart und Marbot als Biographien*, Dipl.arb., Wien 2002.
- MOSER, Hans Joachim: Art. „Kullak“, in: *Musik Lexikon* von dems., Leipzig 1935, S. 431.
- MRAZEK, Karlheinz: *Fußball – die größten Mannschaften. Deutschland, Österreich, Schweiz* (Top 20), München 1996.
- MÜLLER, Ulrich: Der Autor – Produkt und Problem der Überlieferung. Wunsch- und Angstträume eines Mediävisten anlässlich des mittelalterlichen Liedermachers Neidhart, in: INGOLD, Felix Philipp / WUNDERLICH, Werner (Hrsg.), *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, St. Gallen 1995, S. 33-53.

- NEVAL, K. R. [= Max Steinitzer]: O. Jägermeiers neueste sinfonische Dichtungen und sein Verhältnis zu Richard Strauss, in: *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung*, 3. Jg., Nr. 5 (31. 01. 1902) und Nr. 6 (07. 02. 1902), S. 55 und 66-67.
- NEVAL, K. R. [= Max Steinitzer]: Max Kalbeck über Richard Strauss. Von Einem der nichts, aber auch gar nichts davon versteht, in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, 6. Jg., Nr. 2 (21. 01. 1905), S. 31-32.
- NICKEL-BACON, Irmgard / GROEBEN, Norbert / SCHREIER, Margrit: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en), in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 32, H. 1-2, München 2000, S. 267-299.
- NIHILARTIKEL: *Erfundene Politiker und Komponisten*. In: Mittags in Franken. Gestaltung: Martin Hähnlein. Bayern 1, 3,47 Minuten, 15. 06. 2011. <http://www.br.de/radio/bayern1/sendungen/mittags-in-franken/nihil-artikel-ziegler100.html> (07. 07. 2011).
- NÜNNING, Ansgar: Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion, in: KLEIN (Hrsg.), *Handbuch Biographie*, S. 21-27.
- OTTO JÄGERMEIER, *KLANG UND NICHT-KLANG* [ca. 1930], in: *Codex Flores – Onlinemagazin für alle Bereiche der klassischen Musik*, o. J. http://www.codexflores.ch/quellen_ind2.php?id=28 (01. 07. 2011).
- PAAS, Hugo: *Das Pseudonym*, Köln 1935.
- PAPPENHEIM, Haupt Graf zu: *Madagascar. Studien, Schilderungen und Erlebnisse von Haupt Graf zu Pappenheim*, Berlin 1906.
- PÂRIS, Alain: *Klassische Musik im 20. Jahrhundert. Instrumentalisten, Sänger, Dirigenten, Orchester, Chöre*, zweite erw., völlig überarb. Aufl., München 1997.
- PESSOA, Fernando: *Dokumente zur Person und ausgewählte Briefe*, aus dem Portugiesischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Georg Rudolf Lind, Frankfurt am Main 1992.
- PFEIFFER, Ida: *Reise nach Madagascar. Nebst einer Biographie der Verfasserin nach ihren eigenen Aufzeichnungen*, posthum, Wien 1861.
- PISKATY, Kurt: Ist das Pygmäenwerk von Henri Trilles eine zuverlässige Quelle?, in: *Anthropos* 52.1957, S. 33-48.
- PUBLIG, Maria: *Richard Strauss. Bürger – Künstler – Rebell. Eine historische Annäherung*, Graz u. a. 1999.
- PUSNOW, Manford C. [= Pseudonym]: Art. „Bicchini, Giovanni Francesco“, in: *MGG*, zweite neuba. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 1589-1590.
- RAEITHEL, Gert: Der Hoax und seine Beziehung zum Unbewußten, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 40. Jg., H. 443-454, Stuttgart 1986, S. 301-313.
- RASCHAUER, Bernhard: *Namensrecht* (Forschungen aus Staat und Recht, Bd. 45), Wien 1978.
- RÁTH-VÉGH, István: *Die Komödie des Buches*, Budapest 1964.
- RAVAS, Tammy: *Peter Schickele. A Bio-Bibliography* (Bio-bibliographies in music, No. 92), Westport 2004.
- RAVAS, Tammy: „The Initial Plunge“, „The Soused Period“, and „Contrition“?: Moving Towards a Style of Peter Schickele's Funny Music in His P. D. Q. Bach Works, in: *Notes*, 2nd Series, Vol. 62, No. 2 (Dec., 2005), S. 322-353.
- REHBINDER, Manfred: Zum Urheberrechtsschutz für fiktive Figuren, insbesondere für die Träger von Film- und Fernsehserien, in: *Beiträge zum Film- und Medienrecht. Festschrift für Wolf Schwarz zum 70. Geburtstag*, hrsg. von dems. (Schriftenreihe der UFITA, Bd. 77), Baden-Baden 1988, S. 163-182.
- REHM, Walther: Jean Pauls vergnügtes Notenleben oder Notenmacher und Notenleser, in: ders., *Späte Studien*, Bern 1964, S. 7-96.
- RICHTER, Myriam / HAMACHER, Bernd: Biographische Kleinformen, in: KLEIN (Hrsg.), *Handbuch Biographie*, S. 137-142.
- RIEDEL, Hermann: *Originalmusik und Musikbearbeitung. Eine Einführung in das Urheberrecht der Musik* (Schriftenreihe der UFITA, H. 36), Berlin 1971.
- RIEMANN, Hugo: De cantu fractibili, in: ders., *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Bd. III, Leipzig [1901], S. 185-195.

- RIEMANN, Hugo: Art. „Kullak, Franz“, in: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, achte, vollständig umgearb. Aufl., Berlin und Leipzig 1916, S. 597-598.
- RIEMANN-LEXIKON: Art. „Jägermeier, Otto“, in: *Riemann Musik Lexikon*, Ergänzungsband Personenteil A-K, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1972, S. 578.
- RIEß, Peter / FISCH, Stefan / STROHSCHNEIDER, Peter: **Prolegomena** zu einer Theorie der Fußnote (*fußnote: anmerkungen zum wissenschaftsbetrieb, Bd. 1), Münster, Hamburg 1995.
- RIEß, Peter: Vorstudien zu einer Theorie der Fußnote, in: ders. et al., *Prolegomena*, S. 1-28.
- RIETHMÜLLER, Albrecht: Fiktion in der Musikgeschichte. *Diex servasse* von Josephus („bekannt... um 1320“), in: *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hartmut Klein und Fabian Kolb (Spektrum der Musik, Bd. 9), Laaber 2010, S. 345-362.
- RITTER, Hermann: *Die Geschichte der Viola alta und die Grundsätze ihres Baues*, zweite, vermehrte und verbesserte Aufl., Leipzig 1877.
- RODIEK, Christoph: *Jusep Torres Campalans* und die Authentizität des Fiktiven. Zur Textsorte ‚Biographie über eine als real ausgegebene imaginäre Person‘, in: *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft. Festschrift für Jürgen von Stackelberg*, hrsg. von Wilhelm Graeber, Dieter Steland und Wilfried Floeck, Frankfurt am Main, Wien u. a. 1996, S. 257-266.
- RODIEK, Christoph: *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur* (Analecta Romanica, H. 57), Frankfurt am Main 1997.
- ROH, Franz: *Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens*, Köln 1993 [1948].
- RÖLLER, Ute: „Mein Leben ist ein Roman ...“. *Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer Musikerbiographien* (Epistemata – Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 608), Würzburg 2007.
- RÖMER, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001.
- ROOT, Deane L.: Art. „Schickele, (Johann) Peter“, in: *NG*, hrsg. von Stanley Sadie, 2nd edition, Vol. 22, London u. a. 2001, S. 494-495.
- ROSENDORFER, Herbert: *Strauss, Thuille und „Taillefer“ oder Wenn einer so laut singt, daß der Turm wackelt*, o. O. u. o. J. http://www.richardstrauss.at/html/18_pdfs/thuille_deutsch.pdf (06. 10. 2011).
- ROSENDORFER, Herbert: Ball bei Thod [1969], in: ders., *Ball bei Thod. Erzählungen*, München 1980, S. 13-25.
- ROSENDORFER, Herbert: Der Einsiedler auf Madagaskar. Komponist Otto Jägermeier – Eine Fiktion, in: ders., *Don Ottavio erinnert sich. Unterhaltungen über die richtige Musik*, hrsg. von Hanspeter Krellmann, Kassel 1989, S. 179-196.
- ROSENDORFER, Herbert: *Das Messingherz oder Die kurzen Beine der Wahrheit (Roman)*, München ³1992 [1979].
- ROSENDORFER, Herbert: Ludwig Thuille – Leben und Werk, in: EDELMANN et al., *Ludwig Thuille*, S. 13-35.
- ROSENDORFER, Herbert: Eine Strauss-Burleske, in: KRELLMANN, Hanspeter (Hrsg.), *Wer war Richard Strauss? – Neunzehn Antworten*, Frankfurt am Main, Leipzig 1999, S. 280-287.
- RUNGE, Anita: Wissenschaftliche Biographik, in: KLEIN (Hrsg.), *Handbuch Biographie*, S. 113-121.
- SARTORIUS, Jan [= Hans Schneider]: *Die Musikbibliothek des Luxusdampfers Bremen. Eine naval-musikbibliographische Studie*, Tutzing [um 1978].
- SCHAARWÄCHTER, Jürgen: *Richard Strauss und die Sinfonie*, Köln-Rheinkassel 1994.
- SCHAARWÄCHTER, Jürgen (?): Reger und Otto Jägermeier – und ein verschollenes Reger-Werk?, in: *Mitteilungen der Internationalen Max Reger Gesellschaft* 17, Karlsruhe 2008, S. 11-15.
- SCHATZMAN, Morton: *Die Angst vor dem Vater. Langzeitwirkung einer Erziehungsmethode – Eine Analyse am Fall Schreber*, Hamburg 1984.

- SCHICKELE, Peter: You and L. A. Will Love Each Other, in: *Music Educators Journal*, Vol. 53, No. 8 (April 1967), S. 73-75.
- SCHICKELE, Peter: *Die endgültige Biographie des P. D. Q. Bach. Ein Leben gegen die Musik*, Mainz 1998 [1976].
- SCHINKÖTH, Thomas: *Otto Jägermeier, die MGG und die Kunst zu zweifeln*, o. O. 2006, <http://www.thomas-schinkoeth.de/SCHUBLADEN/SEMINARMATERIALIEN/KunstZuZweifeln.pdf> (26. 06. 2011).
- SCHLÖTTERER-TRAIMER, Roswitha: *Richard Strauss. Sein Leben und Werk im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur*, ausgewählt und kommentiert von ders., in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Staatsbibliothek, München (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 20), Mainz u. a. 2009.
- SCHMIDT, Detlef: Editorische Notiz, in: ders. (Hrsg.), *Masken, Metamorphosen* (Literaturmagazin Nr. 45), Reinbek bei Hamburg 2000, S. 7-8.
- SCHMITT SCHEUBEL, Robert: *Chronik einer Fälschung. Studie und Materialien zu Hermann Aberts Illustriertem Musiklexikon*, Berlin 2005.
- SCHNEIDER, Albrecht: *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft* (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 18), Bonn - Bad Godesberg 1976.
- SCHOENEBECK, Mechthild v.: A. B. C. Dödelstedts *Musikalisches Felleisen* von 1791: Das erste Musik-Schulbuch, in: OTT, Thomas / VOGT, Jürgen (Hrsg.): *Unterricht in Musik – Rückblick und aktuelle Aspekte*, Berlin 2008, S. 57-61.
- SCHREBER, Daniel Paul: **Denkwürdigkeiten** eines Nervenkranken, hrsg. und eingeleitet von Samuel M. Weber, Frankfurt am Main u. a. 1973.
- SCHUH, Willi: *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre – Lebenschronik 1864-1898*, Zürich 1976.
- SCHÜTZ, Arthur: *Der Grubenhund*, Wien 1953.
- SCHWARZ, Boris: Art. „Kreisler, Fritz“, in: NG, hrsg. von Stanley Sadie, 2nd edition, Vol. 13, London u. a. 2001, S. 889-891.
- SCHWEIGGERT, Alfons: *Wolpertinger oder Der gehörnte Hase. Eine ernsthafte Untersuchung eines bayerischen Phänomens*, München 1994.
- SEARLE, John R.: *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen*, Reinbek bei Hamburg 1997.
- SEAY, Albert: [untitled] Review, in: *Notes*, 2nd Series, Vol. 31, No. 1 (Sept., 1974), S. 152-153.
- SEIBT, Oliver: Aus dem Rahmen gefallen. Ein Versuch, mit Erving Goffman zu erklären, wann es in der Musik witzig wird, in: *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hartmut Klein und Fabian Kolb (Spektrum der Musik, Bd. 9), Laaber 2010, S. 13-29.
- SEIDL, Arthur: Ein „Intermezzo“: „Enoch Arden“, Überbrettelei und „Feuersnot“ (1902), in: ders., **Straußiana. Aufsätze zur Richard Strauß-Frage aus drei Jahrzehnten** (Deutsche Musikbücherei, Bd. 8), Regensburg 1928a, S. 67-74.
- SEIDL, Arthur: Eine Strauß-Biographie (1911), in: ders., *Straußiana*, 1928b, S. 145-167.
- SEIFERT, Ilka: Der musikalische Spaß. Parodistische Bearbeitungen, in: LEOPOLD, Silke (Hrsg.), *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung* (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 2), Kassel 2000, S. 157-169.
- SEUTTER, Konstanze: *Eigennamen und Recht* (Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 172), Tübingen 1996.
- SIEVERS, Heinrich (Hrsg.): *Scurrilia in musica. Ergetzliches aus allerlei Journalen*, Tutzing 1988.
- SÖHN, Gerhard: *Literaten hinter Masken. Eine Betrachtung über das Pseudonym in der Literatur*, Berlin 1974.
- SPAUDE, Edelgard: *Der Tod macht die Musik*, Kriminalroman, Marchtrenk 2009.
- STANG, Harald: *Einleitung – Fußnote – Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst*, Bielefeld 1992.

- STEIN, Gordon: *Encyclopedia of hoaxes*, Detroit u. a. 1993.
- STEINBERG, Holger: *Als ob ich zu einer steinernen Wand spräche. Der Nervenarzt Paul Julius Möbius – Eine Werkbiografie*, zugl. Habil., Bern 2005.
- STEINITZER, Max: Jägermeieriana. Otto Jägermeier und sein Verhältnis zu Richard Strauß. Eine Münchener Kunststudie, in: ders., *Straußiana und Andres – Ein Büchlein musikalischen Humors meist mit und selten ohne, ernsthaft für und scherzhaft gegen Dr. Richard Strauß*, Stuttgart 1910, S. 84- 103.
- STEINITZER, Max: *Richard Strauss. Biographie von Max Steinitzer*, fünfte bis achte, vollständig umgearb. Aufl., Berlin, Leipzig 1914.
- STENZL, Jürg: Perotinus Magnus. Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn, in: METZGER, Heinz-Klaus / RIEHN, Rainer (Hrsg.), *Perotinus Magnus* (Musik-Konzepte 107), München 2000, S. 19-52.
- STILLE, Michael: *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Bd. 52), Frankfurt am Main 1990.
- STÖCK, Gilbert / STÖCK, Katrin / FÖLLMER, Golo (Hrsg.): ***Facta Musicologica – Musikgeschichten zwischen Vision und Wahrheit. Festschrift für Wolfgang Ruf zum 60. Geburtstag***, Würzburg 2003.
- STORCK, Karl: *Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel von Karl Storck*, Oldenburg 1910.
- STROHM, Reinhard: Otto Jägermeiers symphonische Dichtung „Auf der Alm“, in: MACK (Hrsg.), *Gradus ad parnassum*, S. 10-19.
- STROHM, Reinhard: Geschichte als Text. Von der Unentrinnbarkeit des Überliefers, in: DANUSER, Hermann / PLEBUCH, Tobias (Hrsg.): *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel u. a. 1998, S. 253-262.
- STÜMPKE, Harald (= Gerolf Steiner): *Bau und Leben der Rhinogradentia*, Stuttgart 1961.
- THOMAS, Walter: *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München, Wien 1964.
- TRENNER, Franz (Hrsg.): *Richard Strauss – Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel* (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Bd. 4), Tutzing 1980.
- TRENNER, Franz: *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003.
- UNSELD, Melanie: Musikwissenschaft, in: KLEIN (Hrsg.), *Handbuch Biographie*, S. 358-365.
- VOSS, Egon: Einflüsse Rossinis und Bellinis auf das Werk Wagners, in: *Richard Wagner und seine „Lehrmeister“*. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 6./7. Juni 1997. Egon Voss zum 60. Geburtstag, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr (Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Mainz 1999, S. 95-118.
- WAGNER, Cosima: *Die Tagebücher*, Bd. I: 1869-1877 und Bd. II: 1878-1883, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976 und 1977.
- WAGNER, Undine: Art. „Nicodé, Jean Louis“, in: *MGG*, zweite neuba. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 1047-1048.
- WAHRIG, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*, 7., neu ba. Ausgabe, hrsg. von Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh/München 2001.
- WALTER, Horst: Eulenspiegeleien um Haydn. Der „Notenfund“ von Münster, in: *Haydn-Studien*, Bd. VI, H. 4, München 1994, S. 313-317.
- WALTER, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000.
- WATZLAWICK, Paul (Hrsg.): ***Die erfundene Wirklichkeit***. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? – Beiträge zum Konstruktivismus, hrsg. und kommentiert von dems., Zürich ¹²2000.
- WEBER, Samuel M.: Die Parabel, in: SCHREBER, *Denkwürdigkeiten*, S. 5-58.
- WERBECK, Walter: Art. „Strauss, Richard (Georg)“, in: *MGG*, zweite neuba. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 55-115.

- WESTCOTT, Paul / RICHARDS, Adrian: Dag Henrik Esrum-Hellerup (Denmark, 1803-1891). The Chandos Journal, 2003. <http://www.esrum-hellerup.dk/eh-historier/Chandos.htm> (01. 07. 2011).
- WHITE, Hayden: *Metahistory – Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main 1994.
- WIESE, Benno von (Hrsg.): *Erzählungen, Kriegsnovellen, Kurzgeschichten und Skizzen, Charakteristiken* (Detlev von Liliencron – Werke, Bd. 2), Frankfurt am Main 1977.
- WILHELM, Kurt: *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Berlin 1999.
- WILLI, Christoph: *Schutz fiktiver Figuren – ausgewählte Aspekte zum Rechtsschutz fiktiver Figuren im Hinblick auf ihre Vermarktung*, Diss., Bern 1996.
- WITESCHNIK, Alexander: *Geht all's recht am Schnürl oder Richard Strauss in Geschichten und Anekdoten*, Wien u. a. 1998.
- WORBS, Hans Christoph: *Das Dampfkonzert. Musik und Musikleben des 19. Jahrhunderts in der Karikatur*, Wilhelmshaven u. a. 1982.
- ZAENKER, Karl A.: Wirklichkeit und Fiktion in der spätmittelalterlichen Reiseliteratur, in: *Deutsche Jakobspilger und ihre Berichte* (Jakobus-Studien, Bd. 1), hrsg. von Klaus Herbers, Tübingen 1988.
- ZANKL, Heinrich: *Irrwitziges aus der Wissenschaft. Von Dunkelbirnen und Leuchtkaninchen*, Weinheim 2008.
- ZIMMERMANN, Christian von: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 41 (275)), Berlin 2006.
- ZIPFEL, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft* (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 2), Berlin 2001.

MUSIKALIEN

- JÄGERMEIER, Otto: *Das sterbende Schwein. Rhapsodie für Klavier (und Jagdhorn in der Ferne) 1904*, Klavierpartitur, hrsg. vom Otto-Jägermeier-Forschungsinstitut, Basel (Otto Jägermeier. Sämtliche Werke in Einzelausgaben, Serie F – Solowerke, Nr. 001), Berlin 1991.
- JÄGERMEIER, Otto: *Concertino nach Mozart*, Klavierpartitur und Stimme (Violine) (Bibliothek Otto Jägermeier, Nr. 3), Berlin 2004.

INTERNETRESSOURCEN

Amazon:

http://www.amazon.com/forum/Classical%20Forum/ref=cm_cd_ecf_tft_tp?_encoding=UTF8&cdForum=Fx2O5YQ79OVJBUQ&cdThread=Tx3UIBPMR8YS83G (04. 11. 2011).

Arminia-Bielefeld.de:

<http://www.arminia-bielefeld.de/stadion/historie.html> (24. 11. 2011).

CD-Trackliste:

<http://cdtrracks.com/Otto%20J%20E4germeier%20%281870-1933%29/Erste%20authentische%20Werk-einspielung%2C%20Vol.%20I%3A%20Kammer-%20und%20.../> (22. 09. 2011).

Coloramafilm.de:

<http://www.coloramafilm.de/de/index.htm> (01. 07. 2011).

Esrup-Hellerup:

<http://www.esrum-hellerup.dk/Hjemmeside/Koret.htm> (04. 11. 2011).

Fakebands:

http://www.fakebands.com/wiki/index.php?title=Hilda_Tablet (23. 09. 2011).

Frenzel:

http://www.fx.frenzel.at/frame.htm?/werist/index_werist.htm (04. 11. 2011).

Gummibären-Forschung:
<http://www.gummibaeren-forschung.de> (11. 12. 2011).

Improbable Research:
<http://www.improbable.com/about/> (17. 01. 2012).

Infobitte.de:
<http://www.infobitte.de/free/lex/wpdeLex0/online/j/ja/Jaegermeier-Otto.htm> (01. 07. 2011).

Journal of Irreproducible Results:
<http://www.jir.com/> (17. 01. 2012).

Klassika.info:
<http://www.klassika.info/Komponisten/Jaegermeier-Otto> (11. 03. 2011).

Musikinstitut Otto Jägermeier:
<http://web.archive.org/web/20050309005557/http://www.ojot.kultur-netz.de/mio.htm> (22. 09. 2011).

Otto-Jägermeier-Gesellschaft:
<http://www.miz.org/index.php?seite=details&id=210> (22. 09. 2011).

Schickele:
<http://www.schickele.com/> (03. 11. 2011).

Schickele Mix 2011:
<http://www.schickele.com/mix/> (15. 12. 2011).

Sequenza:
<http://www.sequenza21.com/forum/2008/07/fictional-composers/> (23. 09. 2011).

The Music Sack:
<http://musicsack.com/BibSectionItems.cfm?SectionPK=312000055&BIBSection=.....%20Das%20Problem%20Richard%20Strauss> (29. 09. 2011).

Titori:
<http://web.archive.org/web/20050205095239/http://www.ojot.kultur-netz.de/mio/titori.htm>
 (22. 09. 2011).

Weblexikon.de:
http://www.weblexikon.de/Otto_J%c3%a4germeier.html (07. 07. 2011).

Windworld:
<http://windworld.com/home/about/> (06. 12. 2011).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Otto Jägermeier [Klassiker.info, Stand: 11. 03. 2011]	61
Abb. 2: Otto Jägermeier und Richard Strauss [Coloramafilm.de, Stand: 01. 07. 2011]	104
Abb. 3: Richard Strauss mit einem nicht identifizierten Mann auf dem Dukas-Gedenkkonzert in Vichy, 1935 [Wilhelm 1999, S. 322]	104
Abb. 4: Otto Jägermeier und Max Reger [Schaarwächter (?) 2009, Titelseite]	113
Abb. 5: Otto Jägermeier (?), 1901 [Schaarwächter (?) 2009, S. 11]	113

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen – sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

2. Epoche der Vollendung: Jägermeiers sinfonische Dichtungen „Psychofen“, „Titanenflucht“, „Meeres-tiefe“, sowie Ankündigung seiner folgenden: „Die Erd-beben des Jahres 1901“, „Der physiologische Schwach-sinn des Weibes“ und „Grundzüge der transszendentalen Analytik nach Kant“ (mit eingeschobener Vorlesung durch einen ordentlichen Universitätsprofessor).

Schon mit seinen beiden Orchesterdichtungen „Gigantomachie“ und „In der Tiefe des Meeres“ schien Jägermeier das Endziel der programmatischen Musik erreicht zu haben. Mindestens bleibt für jeden normalen Menschen und Musiker unerfindlich, wie über den hier erreichten Punkt der völligen Einheit von Gefächts- und Tonvorstellung noch hinausgegangen werden könnte, man mag nun über die Berechtigung dieser ganzen Kunstfrucht denken wie man will. In diesen Schöpfungen ist Jägermeiers vornehmste Absicht die Deutlichkeit und Bestimmtheit der orchesterlichen Personifikation, in noch höherem Maße, als seine großen Vorgänger, Berlioz, Liszt und Richard Strauß, sie angestrebt hatten. Zunächst zur „Gigantomachie: Okeanos, Japetos und Kronos, den Olymp stürmend“. Die drei Giganten, der erste vertreten durch Alt- und Tenor-, der zweite durch Tenor- und Bass-Posaune, der dritte, mächtigste, durch die Baßuba, dazu jeder verstärkt durch ein Paar Hörner, sind der Deutlichkeit der Handlung zuliebe auch räumlich getrennt, indem die betreffenden drei Instrumentengruppen in die Mitte und die beiden äußersten Enden des Orchesters verlegt sind. Die angegriffenen Olympier sind durch sechs Trompeten

VII.

Jägermeieriana.

Otto Jägermeier und sein Verhältnis zu Richard Strauß.

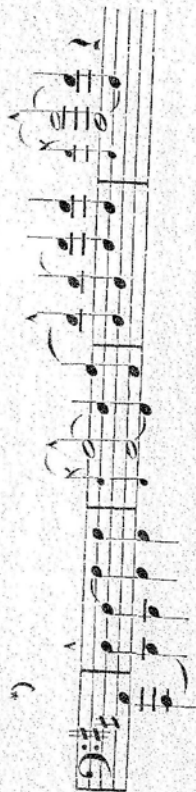
Eine Münchner Kunststudie.

Mit Otto Jägermeier ist eine der originellsten Münchner Musikertypen dahingegangen oder vielmehr dahingefahren, von wo er vorläufig nicht wiederkehrt. Möglicherweise stand das ungeheure lokale Aufsehen, das er zu Anfang dieses Jahrhunderts in den fortschrittlichen Kreisen Münchens erregte, in keinem rechten Verhältnis zu seiner wirklichen Größe und es wäre ihm bei längerem Verweilen gegangen wie Peter Lohmann, der in den achtziger Jahren als berufener Fortsetzer und Vollender des Musikdramas gefeiert wurde und von dem jetzt niemand mehr etwas weiß.

Damals aber ging z. B. der bekannte Dr. Neukuckuck, der in phänomenaler Weise die gesamte Musikgeschichte der letzten zwei Münchner Winter beherrschte, so weit, eine neue Gliederung der Wissenschaft zu konstatieren: 1. Epoche der Vorbereitung: von Apollo und Isis bis zu Strauß und Reger; der junge Jägermeier.

dargestellt, welche sich oben auf der Galerie bei der unterstehenden Orgel befinden. Durch diese Aufstellung wird die Plastik des Vorgangs außerordentlich. Von den drei Giganten ringt sich einer nach dem andern von der Tiefe der Erde (Streicher und tiefe Holzbläser) los, um in kühnem Aufstreben auf den Himmel loszuströmen, bis alle drei sich zu einem besonders heftigen Angriffe vereinen.

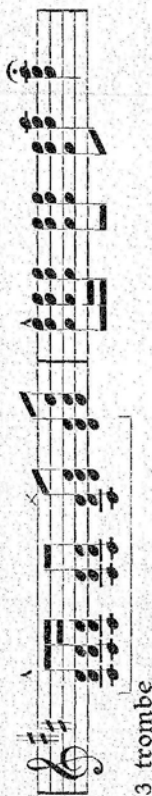
Dieses kraftstrotzende Angriffs- und Kampfmotiv der Tuba und Posaunen hat übrigens eine unleugbare Ähnlichkeit mit einer Stelle aus Richard Strauß' „Feuertot“, die gleichfalls Zitat ist.



Nach dem tödlichen Streich, den jeder zu verschiedener Zeit in einer Quintenfolge nach abwärts von den Trompeten empfangen, stürzt er in einer, den ganzen Umfang der Instrumente umfassenden Ton-

*) Es ist bezeichnend für die echt vaterländisch bodenständige Art Jägermeiers, daß dieses urkräftige Motiv identisch ist mit dem Münchner Volkslied: „So lang der alte Peter, der Petersturm noch steht“, ebenso wie das folgende Notenbeispiel mit dem innig-frohen nationalen Sange: „Schenkt's uns amal was Bayrisch' ei'!“

folge zur Tiefe des Tongebiets, wo er in immer langsamer werdenden Zuckungen (Sechzehntel) liegen bleibt. Naturgemäß dauern diese bei Okeanos, dem Stärksten, durch die Baßtuba Dargestellten, am längsten. Mit der Wendung des Kampfes zu Ungunsten der fürmenden Giganten wenden sich deren Motive nach Moll und bleiben diesem Tongebiet bis zum Schluß treu. Bei dem Todeskampfe des Okeanos will ich ein für die Persönlichkeit Jägermeiers bezeichnendes Intermezzo nicht verschweigen, das zeigt, wie lebhaft wir alle bei der Sache waren. Auf der Probe nämlich äußerte der Jüngste unseres Kreises bei den immer wiederkehrenden röhrenden Lauten der Baßtuba: „Den Altten muß man noch einmal totschlagen!“, worauf Jägermeier mit der ganzen Objektivität des Kindes und Genies entgegnete: „Nur ruhig, mein Lieber, er hat schon seinen Treff von der ersten Trompete, der werd' nimmer“. Den Tod der Giganten epillogisiert ein ergreifender Trauermarsch in D moll, in dessen jede Taktgruppe abschließende leere Quinten der Jubel der siegesfrohen Olympier mit schmetternden verschlungenen Doppelfanfaren hineinklingt, aus dem folgenden Motiv aufgebaut (bei X setzt das zweite



3 trombe

*) Wird nicht mehr = erholt sich nicht wieder.

Trompetenterzett ein). Daß die sämtlichen Schlaginstrumente die Schlacht aufs wirkfamste unterstützen, ist selbstverständlich. Bemerkenswert ist, wie Jägermeister durch Benützung der christlichen Orgel als Instrument des heidnischen Olymp den künstlerisch vorurteilslosen persönlichen Standpunkt seines religiös-mythologischen Denkens zum Ausdruck bringt.

Auf einem einfachen Spaziergang nach der Probe gestand mir Jägermeister, daß er erst beabsichtigt, den Schluß nicht auszuzeichnen, sondern es der Kraft und Ausdauer der Bläser selbst zu überlassen, ob die Giganten oder die Olympier endlich siegen. Er selbst stockte unwillkürlich infolge der Größe des Gedankens, den er da aussprach, und auch ich war seltsam bewegt bei der Vorstellung dieser Geistesart, auf die Souveränität des Tondichters dergestalt zu abdizieren, sie an das Orchester abzugeben. Er hatte anfänglich nur vorgeschrieben, daß sowohl die Kämpfenden selbst als die begleitenden Akkorde der Holzbläser und Figuren der Streicher in D moll bleiben müßten – „damit keine harmonische Verwirrung entsteht“ – wie er mit einem unendlich sanften bescheidenen Lächeln hinzusetzte.

Hatte Jägermeister in seiner „Giganten Schlacht“ antike Einfachheit und Größe in Auswahl und Anwendung der Mittel gezeigt, so läßt dagegen das gleichzeitig erschienene Orchesterstück „In der Tiefe des Meeres“, wie es die hier gestellte Aufgabe mit sich brachte, den unermessenen Reichtum modernster Farbenmischungen bewundern. Mit richtigem idealen Blick für das Medium der Tonkunst hat der Tondichter auf die Darstellung

der eigentlichen Begebenheit, des ewigen brutalen Fressens und Gefressenwerdens der Organismen, verzichtet und stellt sie nur in ihren unendlich wechselvollen Erscheinungen dar, wobei der von ihm herausgegebene Leitfaden durch vortreffliche kleine Abbildungen und Schilderungen das Verständnis unterstützt. Dieses Programm ist mit großer Überflichtlichkeit in Nummern geteilt, die den Inhalt jedes Instrumentalbildes angeben, während die gleichen Nummern an einer am Dirigentenpult angebrachten Tafel durch eine fannreiche Vorrichtung geräuchlos wechseln. Als Beispiel für die Klarheit dieser Tonprache diene Nr. 24: zwei Seeadel (anguillus graziosus Hertwig) spielend; rechts unten ein lauernder grandoculus niger (schwarzer Tiefseetintenfisch)

Hier zeigt sich in höchster musikalischer Schilderkunft, wie das ganze Naturleben im Orchesterkolorit vollständig aufgehen kann.

Die verblüffendste Klangtechnik gibt Jägermeister bei den Polypen, die von dem (eine kleine Terz über dem den Meeresgrund bildenden Baß gelegenen) Grundton der Tuba aus ihre zahlreichen Fangarme in Gestalt von abenteuerlich sich windenden Figuren der Fagotte, Baßklarinette und tiefen Klarinetten im Wasser spielen lassen. In der nur schwach bewegten Flut der gehaltenen Streichnoten schwimmen zierliche Hippocampen (Seepferdchen) und kleinere Fische vorbei, durch zarte Harmoniefolgen der Flöten und Oboen gemalt, die an den unheimlich sich bewegenden Polypenfingern behend vorbeischlüpfen – ein Tonspiel von eigenartigem Reiz und unübertroffener Deutlichkeit.

Auf glücklichste Weise hat Jägermeister hier die Ophikleide wieder eingeführt (es standen zwei noch gut erhaltene Instrumente vom Münchner Nationalmuseum zur Verfügung), jene in Deutschland fast ver-gessenen Baßblechinstrumente mit Klappen, die Mendels-ohn noch im Sommernachtsraum vorschreibt. Durch diese riesengroßen Klappen entweicht nämlich die Luft mit einem durchs ganze Orchester hörbaren raselnden Geräusch, welches später infolge des Erlasches der Klappen durch Ventile bei der Baßtuba vermieden wurde, für derartige malende Zwecke aber unerlässlich ist. Auch den alten Serpent verwendet Jägermeister wieder, auf dem durch den Umstand, daß das Mundstück von Holz und das Instrument mit Leder überzogen ist, Töne und Laute von unvergleichlich gequetscht-dumpfen Klänge zur Charakteristik der Schollen und Rochen möglich sind.

Die Solofreier, Violinen, Bratsche und Celli, lassen in zitternden Vibratos, im zarten Wechelspiel unaufhörlich über die vier Saiten schlüpfender gebrochener Akkorde und eingestreuten durch alle Lagen huschenden Pizzikati die Familie der Hexaktinelliden erscheinen, jener scheinbar fast körperlosen, glasartig durchsichtigen Wesen, die zu den subtilsten Schöpfungen der Tiefseefauna gehören. Ähnlich, doch mit einem unterfühlenden Halt des ganzen Streichkörpers, sind die Glaschwämme (phoronemaphanus) geformt, deren aus zarten Stäbchen bestehendes Kalkgeflecht hier aus allerliebt kontrapunktierten vierstimmigen Achtfiguren besteht. Infolge einer glücklichen Vorstellungungsverbindung hat Jägermeister das Flimmern dieser Tiere im Wasser durch einen besonderen Instrumentationseffekt gegeben: die eigenartig schwebenden Töne abgestimmter Gläser, deren Rand mit dem befeuchteten Finger gerieben wird. Die deutlich wahrnehmbaren Atembewegungen werden durch an- und abschwellige, überaus luftig, gleichsam körperlos klingende Akkorde der Mundharmonika erzielt.

Eine koloristische Leistung ersten Ranges mit schärfter Zeichnung bietet auch der Seeteufel (*melanocetus*) sowie eine Reihe molluskenhafter, durch enggedrängte weiche Akkorde der Klarinetten und Fagotte dargestellter Kephelopoden, deren telekopartige Augen daraufgelegte Terzenpaare der Oboen verdeutlichen. Diese Instrumente bilden in langen Noten auch den Leib verschiedener schlanker Tiefseefische, deren mon-

stros verlängerte, in graziösen Schlingen spielende Flossenfrähen durch die grotesken Kadenzen zweier Flöten abgebildet werden. —

* * *

Jeder wird die Tatsache begreiflich finden, daß Jägermeister in München einen, wenn auch zunächst kleinen Kreis von Verehrern hatte, die in seinem künstlerischen Vorgehen die lange sehnüchzig erwartete Vollendung des modernen Kunstideals erblickten und diese Überzeugung auch gerne in weitere Kreise getragen sehen mochten.

Mit großer Spannung sahen wir Freunde der Begabung zwischen Jägermeister und Richard Strauss entgegen, als Legterer im Dezember 1901, auf seiner mit Dr. Wüllner unternommenen Konzertreise München wieder besuchte. Nach dem Konzert aber trat Strauss aus dem Künstlerzimmer ganz unbefangen auf den im Saale wartenden Jägermeister zu und reichte ihm die Hand mit den ohne jedes Anzeichen von Erregung gesprochenen Worten: „Je, grüß' Dich Gott, Jägermeister“, und unterhielt sich kurze Zeit über Persönliches mit ihm, ohne über ihre beiderseitige Stellung in der Musikgeschichte ein Wort zu verlieren. Dieser vornehme Gleichmut beruhigte uns umsomehr, als vor kurzem ein Münchener Freund Strauss in Berlin besucht und ihm genau über Jägermeisters neueste Werke berichtet hatte; Strauss wußte also, daß seine eigenen finsonischen Dichtungen, bisher die glänzendste Spitze der musikalischen Moderne, in Bezug auf den äußeren

Apparat, der ja für Viele die Hauptfache ist, evidentweise nur mehr die Bedeutung einer Vorstufe haben konnten. Ich meinesteiils konnte damals die Befürchtungen, daß aus dem beiderseitigen Kunstwirken Strauss' und Jägermeisters persönliche Verstimmungen zum Nachteil unferes deutschen Kunstlebens entstehen könnten, nicht teilen. „Im Gegenteil“, schrieb ich, „gewiß wäre Strauss der Erste, der sich neidlos über Jägermeisters Primat freuen wird, sobald seine objektivkünstlerische Überzeugung ihm dies gestattet. Vorläufig ist Strauss der Ansicht, daß Jägermeister zu weit geht. Er hat mir dies mitgeteilt, jedoch streng verboten, davon Gebrauch zu machen, „denn“, sagte er, „man weiß ja schließlich nie, was man selber noch einmal tut.“ Er glaubt, daß zahlreiche Konzertprogramme der nächsten Zukunft also lauten werden: Eine seiner finsonischen Dichtungen, Jägermeisters kurze „Gigantenschlacht“ und etwas längere „Meerestiefe“, zum Schluß eine Sinfonie von Haydn und eines der Konzerte von Bach oder Händel.“

* * *

Das letzte Werk, das Jägermeister in München mit dem Kaimorchester auführte, war eine Sinfonie nach dem epochemachenden Buch von Möbius „Der physiologische Schwachsinn des Weibes“.

Es geschah dies in einem Privatkonzert, weil Herr Hofrat Kaim das Stück nicht an einem seiner eigenen Abende geben wollte. Dr. Kaim hielt sehr viel auf Jägermeister und pflegte immer, wenn auf ihn die Rede

kam, mit seiner gewöhnlichen Mißhung von Scherz und Ernst zu sagen: „Der Mann hat Talent für Drei, aber zu was, das ich halt noch nit aus'macht.“

Der erste einleitende Satz „Der Mann“, der mehr im herkömmlichen Stil oder, wie Strauß im Scherz sagte, „ganz à la Mendelmeier und Beerfohn“ gefaßt war, gefiel ganz gut, obgleich gerade unter uns Freunden einzelne Intransigents bedenkl. die Köpfe schüttelten. Sie meinten, auch unter dem Vorwand, eine normale, kräftige Natur zu schildern, dürfe man nicht so wohllautend mißzieren. Als aber im zweiten Satz die „unberechtigten und unlogischen Schlüsse“ des Weibes durch immer wiederkehrende falsche Harmoniefolgen nach den unmöglichsten und unangenehm überraschendsten Tonarten hin angedeutet waren, kam es am Schluß zu einem lauten Protest des größeren Publikums.

Jägermeister kam wieder heraus, winkte energisch ab und sagte ganz gemütlich: „Ja, ich kann doch nichts dafür“; dann stieg er ruhig wieder zu seinem Pult hinauf, um den ersten Satz „Der Mann“ zu wiederholen, der nun nach der eben durchlebten harmonischen Seekrankheit doppelt gesund und erfreulich wirkte und fröhlichen Beifall fand. Herr Dr. Louis hat sich damals in den „N. N.“ über dieses Gebaren Jägermeiers aufgehalten. Aber Strauß habe ich selten so lachen sehen als bei den verschiedenen Etappen dieser un erwarteten Wendung. Er applaudierte mit und sagte zu Hausegger: „Von dem können wir Beide noch lernen, wie man mit dem Publikum verkehrt.“

* * *

Zur Zeit als Jägermeister auf der Höhe seiner Schöpferkraft und seines Ruhmes stand, saß ich eines Tages mit ihm im Hotel Leberwurst am „Platzl“. Es schlug sechs, in der Nähe des durch die Nachbarschaft des Kgl. Hofbräuhauses geweihten Platzes; Jägermeister hatte von seinem Onkel, der Lithograph ist, einen größeren Posten 36zeiliges Notenpapier bekommen und er klagte nun, er wüßte nicht, was darauf schreiben. „Eine finfonische Dichtung muß es ja sein; aber etwas Neues, nicht die gewöhnlichen Geschichten, keine lammfromme Nibelungen-Instrumentation.“

„Menschchen,“ sagte ich, „blick doch auf die italienischen Bläserkapellen; da wandeln die Bassklarinetten paarweise durch hohe und tiefe Terzen- und Sextengänge, da lassen Saxophone in allen Größen armsdicke Töne spriesen, da schnarrt das Sarrusophon wie das Schwungrad einer Dampfmaschine. Überdies wohnt ein Mann zu Königsgrätz Namens Corverni oder anders, der fertigt Kontrafagotte aus Blech mit einer richtigen Klaviatur, die können chromatische Gänge herunterraffeln wie eine toll gewordene Ophikleide. Alt- und Tenorhörner, wie sie unsere Infanteriekapellen haben, geben Tuttidurchdringende Mittelftimmen von Pferdekraft. Dann ist noch Häckel da in Biebrich, der baut an einer Kontrabassklarinette. Wenn sie fertig ist, kann man noch in der Kontraoktave Liebesgeflüster markieren. Ich will dir gerne den neuesten Katalog von ihm leihen.“

„Rührt mich alles nicht,“ sagte Jägermeister düster; „ich möchte etwas Neues, Überraschendes.“

„Blick doch hin auf die Technik der Streichinstrumente, die ist noch lange nicht nach allen Möglichkeiten erschöpft. Wenn man z. B. mit einem Finger der linken Hand eine Note sehr energisch greift, so klingt der betreffende Ton durch den bloßen Griff, und wenn man ihn ausläßt, klingt die leere Saite wieder, durch das bloße Auslassen; auf diese Weise kann man auf zwei Saiten mit dem zweiten und dritten Finger Arpeggien von ganz unendlicher Schnelligkeit spielen. Von einem einzelnen Instrument ist es zwar kaum zu hören, aber auf ein paar Dutzend Violinen und Cellis klingt es vielleicht. Außerdem hat der Kontrabaß vernachlässigte Flageolettöne auf der E-Saite, wie ein entferntes bestimmtes Poffhorn. Dann ist noch auf allen Instrumenten der Teil der Saiten jenseits des Steges da, der ist bis jetzt überhaupt noch nicht benützt worden. Ich will dir die meinigen gerne leihen. Übrigens warum willst du nicht warten, bis dir von selbst etwas einfällt?“

„Ihr Süddeutschen seid entsetzliche Menschen,“ sagte Jägermeister.

„Ja,“ entgegnete ich fast verwundert, „du wurdest doch selbst in einer echten Münchner Straße, der Hundskugel, geboren. Du bist auch einer von denen, deine Sprache verrät dich!“

Da ich an seinen Mienen eine gewisse Empfindlichkeit bemerkte, daß ich ihn als Genie nicht über provinzielle Eigentümlichkeiten erhaben anah, fügte ich gleich hinzu: „übrigens soll Wagner etwas gelächelt haben.“

„Ziemlich stark sogar,“ sagte Jägermeister erfreut und begütigt. „Jetzt aber im Ernst, rate mir etwas Vernünftiges für mein Notenpapier.“

„Um Sieben spricht im Liebigschen Hörsaal ein Weltreisender, O'Meara, über seine Streifzüge auf der Insel Madagaskar. Es soll ein ganz besonderes Stück Land fein; vielleicht regt die Geschichte deine Phantasie an.“

„Allo gut!“

Das war meine letzte gemütliche Stunde mit Jägermeister.

* * *

Der vorläufige Schluß dieser traurigen, d. h. für uns traurigen Geschichte Jägermeisters ist nicht etwa weit hergeholt, sondern Jägermeister selbst ist weit weggefahren. Es ging ihm, wie es nach den Verfertigungen tiefer Beobachter und Musikkenner Felix Mendelssohn gegangen war; sein Unglück war, daß er Geld hatte. Ohne dieses hätte er ja auch das viele und extra hohe Notenpapier nicht bezahlen können. Leider reichte es noch viel weiter. Zunächst zu den zwei Karten für den Vortrag, denn Jägermeister bat mich sein Gast zu sein.

O mutiger O'Meara, wärst du doch in Afrika bei deinen lebenswürdigen ochenfleischschlemmenden Malgachen geblieben!

Schon beim Nachtrunk im „Deutschen Haus“ wurde mir die Sache unheimlich. Jägermeister gab auf nichts Antwort, ich mußte sogar Bier für ihn bestellen.

Er sagte nur immer einige Sätze aus dem Vortrag träumerisch vor sich hin. — Dem Menschen gefährliche

Tiere finden sich auf dem Lande Madagaskars nicht. Die Insel ist mit einem Waldgürtel von 2400 Kilometer Länge umgeben. Auf den Bäumen treiben zahllose Zwerg-Makis, Äffchen von wunderbarer Niedlichkeit und Behendigkeit, ihr munteres Spiel. In den Städten leben sowohl Eingeborne als Fremde mit einer sogenannten Ramatoa, Mädchen von dunkler oder gemischter Rasse in meistens sehr friedlichem häuslichen Zusammensein, doch ohne daß irgend jemand eine förmliche Eheschließung für erforderlich hält.

Gerade damit hatte O'Meára unbewußt das heimliche Ideal von jedem Mündner getroffen. Von jedem, sonst ist er kein edler. Am nächsten Tage kam ich früh etwas ängstlich zu Jägermeister und zu meinem Entsetzen sprach er schon in der Form sicherster Zukunft von den unendlichen Spaziergängen im Waldgürtel, den Maki-Äffchen — wenn man von jedem Exemplar auch nur ein Motiv in das Notizbuch mit den Notizenlinien abschrieb! — und von den Vorzügen der freien Häuslichkeit.

Das Unheil ging seinen Gang. Jägermeister setzte sich mit Schenkers Reisebureau auf dem Promenadepplatz in Verbindung, und ehe wir's dachten, kam der Tag der Abreise. Die Fahrt von Port Said aus war stürmisch; Jägermeister wurde „hundsmäßig“ seekrank — ich weiß nicht, ob Hunde überhaupt seekrank werden, — so daß er beschloß, unter keiner Bedingung mehr zu Schiff zurückzukehren und diese greulichen Strapazen nochmals zu genießen.

Er verläßt sich darauf, eines Tages würde die Luftschiffahrt weit genug gekommen sein, um ihn zurück-

zubefördern, oder ein Dampfertyp ohne Schlingern und Stampfen erfunden werden.

Im übrigen war er von der Insel sehr enttäuscht. Der Waldgürtel ist da, aber größtenteils lumpig, ohne für einen Europäer passierbare Wege, und was das schlimmste ist, auf Hunderte von Kilometern ohne Wirtshaus, selbst ohne bewohnte Ortschaften, die infolge des französischen Steuereintreibungssystems meist verlassen und verödet sind. Die Maki-Äffchen sind so scheu, daß er bisher noch nie einen in der Freiheit gesehen hat. Und über die Ramatoas schweigt er sich in den Briefen, in denen das Wort „Malefizbande“ häufig wiederkehrt, konsequent aus.

Bald fand er heraus, daß man nirgends als in der auf hohen flachen Hügeln gelegenen Hauptstadt leben kann und hat nun in Tananarivo sein Häuschen, trinkt teures Flaschenbier und quält mit seinem fürchterlichen Französisch den Generalresidenten unverantwortlich.

Er schreibt sinfonische Dichtungen auf Pariser Notenpapier, alle Strauß gewidmet, in immer intimerer Form. Vom „Herrn Doktor Strauß“ ist er jetzt schon bei „meinem unvergeßlich lieben Richard“ angelangt. Aber unsere einzige Hoffnung, ihn persönlich wiederzusehen, beruhte auf Zeppelin, ehe er verstaubt war, oder auf einem unfehlbaren neuen Mittel gegen die Seekrankheit.

„Ein deutscher Sklave, Schmidt geheißen“, mit dem ich die Gigantenschlacht, die Meerestiefe und den Physiologischen Schwachsinns manchmal vierhändig spielte, sagte dabei einmal: Es ist vielleicht ganz gut, wenn er nicht

zurückkommt; am Ende hätte er die Straußsche Richtung ins Extrem getrieben und man hätte über uns gelacht. Es ist überhaupt merkwürdig: In der Natur stammt der Mensch vom Affen ab und in der Kunst der Aff' vom Menschen. Das ist das Verhältnis Jägermeiers zu Strauß.

Ja, frug ich ganz erstaunt, warum wollen Sie denn dann immer Jägermeier mit mir spielen und nie Strauß?

Hm, sagte Schmidt, manchem Musiker machen eben die Affen mehr Vergnügen als die Menschen. Deshalb ist ja auch Jägermeier nach Madagaskar.

Vor diesem p. Schmidt nach all diesem noch besonders zu warnen, ist wohl überflüssig.

Zum Schlusse lasse ich hier meinen auf Wunsch der Redaktion etwas umständlich geratenen Bericht aus der leider nach der ersten Nummer eingegangenen Münchner Zeitschrift „Übermusik“ folgen.

* * *

In seiner sinfonischen Dichtung „Im Urwald“, besonders in deren Mittelsatz: Affenleben, hat Jägermeier mehrere Instrumentationseinfälle, die vielleicht ernstester Beachtung wert sind.

Vor allem hat er die ersten Violinen durch die hohe f-Klarinette verfräckt, die in bezug auf Tonarten weniger präkar als die von Strauß angewandte in es und noch beweglicher ist. (Wagner hat sie in seiner Columbus-Ouvertüre ebenso benützt und kommt seltsamerweise nie wieder darauf zurück.)

Das Holz ist bereichert durch die kleine Oboe in hoch f, in Frankreich Mufette genannt, die mit ihrem

spitzen, äußerst beweglichen kleinen Ton nach am Anfang der dreigestrichenen Oktave burleske Figuren bringt. Als Baß erscheint die tiefe Oktavoboe in C, in Paris Baryton genannt, da der Autor das Heckelphon von Strauß nicht kannte.

Mit großer Wirkung sind die Sopran- und Alt-Saxophone als Träger von Melodien und Mittelfstimmen benützt, die einzigen Holzinstrumente, die einen vollkräftigen, weichen und süßen Schwellton von der Mitte der kleinen bis zum Ende der eingestrichenen Oktave besitzen; das Altinstrument hat in der höheren Waldhornlage Töne von unvergleichlicher Fülle und Kraft. Die einzige Schwierigkeit sie zu behandeln ist die, daß die Applikatur die der Flöte zur Grundlage hat, das Mundstück aber das der Klarinette ist.

Dieses Werk bringt auch die Familie der Flügelhörner zu vermehrter Anwendung, die mit ihrem durch die weitere Bauart bedingten sonoren Klang in der Militärmusik längst die erste Rolle spielen. Im Sinfonieorchester waren sie bisher nur durch die Baßtuba, die kleinere in f oder es und die tiefere in b, vertreten, die hier beide benützt sind. Da die elegante Trompete in b im Begriff steht, ihre vom Komponisten auch von Strauß, manchmal vergeblich vorgeschriebene tiefere Kollegin in f zu verdrängen, so hat Jägermeier ganz recht, wenn er zwei Flügelhörner in b mit ihrer klangvolleren und sicheren Tiefe dafür eintreten läßt.

Die Tenortuba, die im Heldenleben u. a. das Hohlkopfmotiv und die Takte aus dem „Traum durch die Dämmerung“ bläht, verwendet Jägermeier zu dreien

als klanglichen Gegenfah zur Posaunengruppe, letztere übrigens mit Ventilinstrumenten besetzt, da diese ebenso rein stimmen und viele seiner Passagen auf Naturinstrumenten unmöglich sind.

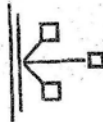
Allerliebste Gegenfähe bringt das Werk in dem Teil „Morgengrauen“ durch Anwendung alter Instrumente: der in Paris und Barmen rekonstruierten Cembali und der Bombarte, Schwegelpfeifen nach dem Muster derer im Münchner Nationalmuseum, eigentlich vergrößerte Flageolets, die sanfte und stille weiche Harmonien ergeben.

Die Lichter sind in diesem Teil durch das Pizzikato der Mandolinen aufgesetzt, die dank den Stahlsaiten auch im Pianissimo einen durchdringend deutlichen Klang geben; in den einfacheren Tonarten haben sie auch drei- und vierstimmige Akkorde zu spielen, die infolge der gleichen Befaltung jeder Violonist leicht ausführen kann.

Hier macht Jägermeister auch viel von den drei- und vierfachen Griffen der Celli mit und ohne Bogen Gebrauch, die der Harmonie eine weiche Fülle geben, während in den höheren und höchsten Lagen die Technik der zwei Solocellisten gar possierlich ausgenützt wird. Ritterbratzen in mehrfacher Belegung, wie sie einige Zeit lang im Münchner Hoforchester gespielt wurden, vervollständigen mit ihrem fatten Klang das Bild der Nachtruhe und des erwachenden Lebens. Zwei Gitarren und Baßgitarre werfen huschende Schatten harmonischer Motive und kappriziöse Arpeggien in den hohen Lagen hinein.

Zu erwähnen ist endlich noch, daß hier der größeren Weichheit wegen in hohen Lagen der B-Tonarten die Terzflöte in es von der Militärmusik herübergewonnen ist, da sich solche Stellen wesentlich leichter auf ihr blafen.

Möge nun bald ein deutsches Orchester sich dieser Urwald-Dichtung annehmen. Ich habe die Partitur an Hans Pfister nach Straßburg geschickt, der aber zurück schrieb: Ich schätze Jägermeister als Mensch sehr hoch und wüßte ihn lieber nahe bei mir, etwa drüben in Kehl, als in Madagaskar. Aber Instrumentaleffekte als Selbstzweck interessieren mich nicht. Und Affen als sinfonischer Vorwurf? Ist's denn nicht genug – (das Weitere sehe ich als Privatmitteilung an).



Otto Jägermeiers symphonische Dichtung "Auf der Alm"

von Reinhard Strohm

Die bibliographische Erfassung der Werke und Skizzen der großen Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts fordert vom heutigen Musikwissenschaftler die Bewältigung einer unüberschaubaren Menge von Sekundärliteratur, die manchmal Themen gewidmet ist, die weitab von Musik zu liegen scheinen. Kein anderer weiß das wohl so gut wie unser Jubilar, und kein anderer hat vielleicht die Suche nach Autographen in Privathand so zäh und systematisch betrieben und damit neue Standards gesetzt, ob es sich nun um die Werke Wagners, Hartmanns oder anderer Münchner und preußischer Komponisten handelt. Im folgenden Beitrag soll an einem kleinen Beispiel gezeigt werden, wie die Aufmerksamkeit für bibliographische Raritäten doch noch zu befriedigenden Ergebnissen führen kann.

In einem sonst ganz und gar nicht musikalischen Zusammenhang berichtet Heinz Lucas in der 100-Jahres-Festschrift "München - damals und heute" (München 1960) über eine merkwürdige musikalische Skizze, die damals im Autographenhandel am Starnbergersee auftaucht, dann aber sofort wieder versunken war. Sie soll aus Münchner Privatbesitz stammen - wir dürfen sie deshalb im folgenden "Münchner Skizze" nennen - und möglicherweise ein Autograph von Richard Strauss darstellen. Die einzigen Worte, die Lucas darauf er kennen konnte, sind eine Überschrift: "Auf der Alm". Leider gibt der Autor kein Faksimile; er meint, bei der auf zwei Systemen notierten Musik handle es sich um ein Particell, wahrscheinlich zur Almszene in Strauss' Alpensymphonie. Freilich stimme die Motivik in keiner Weise mit der veröffentlichten Partitur überein, aber Strauss habe ja "bestimmt seine Meinung auch einmal geändert". Auch erwägt Lucas die

10

Möglichkeit, es könne sich um einen ganz späten Garmischer Entwurf handeln, der mit der Alpensymphonie von 1915 nur indirekt in Zusammenhang stehe, und weist darauf hin, daß Strauss sich noch im Juni 1949 einmal zu einem längeren Gespräch mit dem Vorsitzenden des Garmisch-Partenkirchener Fremdenverkehrsverbandes getroffen habe, bei dem auch ein gewisser Dr. Christian Wellenreiter dabeigewesen sei. Er fährt aber mit der etwas kryptischen Bemerkung fort, er glaube kaum, daß Strauss sich noch im Greisenalter zur Anfertigung von "Medienmusik" entschlossen haben sollte, und folgert, das Zusammentreffen, über dessen Inhalt damals nichts verlautbart wurde, habe nur mit den Feiern zu Strauss' 85. Geburtstag zu tun gehabt. Die "zittrige" Schrift, in der er allerdings eine späte Skizze von Strauss erkennen will, können wir leider heute nicht mehr begutachten.

Es sei nun aber sogleich daran erinnert, daß in amerikanischen musikwissenschaftlichen Dissertationen das Werk von Richard Strauss hartnäckig als "Alm Symphony" zitiert wird, zuletzt von Walt Hiney (1). Dies scheint nun doch einen Zusammenhang der Münchner Skizze mit Strauss' Werk nahezu legen, da sich eben nach Hiney in amerikanischem Privatbesitz eine autographe Partitur der "Alm Symphony" befindet, deren Graphie sehr spät sei und deren Blattzahl erheblich vom ursprünglichen Autograph abweiche. Leider teilt Hiney nicht mit, ob diese Partitur etwa Einfügungen enthält. Sollte Strauss das Werk tatsächlich so spät noch einmal vorgenommen haben, etwa zur Einfügung einer längeren, realistischen Almszene und sogar unter Änderung des eingeführten Titels? Daß Strauss nach der Alpensymphonie jedoch noch ein anderes, themaverwandtes Werk in symphonischer Form geschrieben oder geplant hätte, ist unbedingt zu bezweifeln; bekanntlich erklärte er ja schon 1916: "Ich schreibe keine Symphonien mehr."

11

Wie steht es überhaupt mit der Tonmalerei im angeblichen Strauss-Particell? Lucas ist hier wieder sehr vage, äußert aber immerhin seine Verwunderung, daß er keine "naturalistischen Tonmalereien à la Fafner" habe entdecken können. Hier irrt sich Lucas offensichtlich - er ist Preuße - über den möglichen Inhalt eines solchen Programmvorwurfs (2). Und schließlich muß festgehalten werden, daß die Identifizierung von Strauss' Autograph durch Lucas zweifelhaft bleibt, da er offenbar weder Musikwissenschaftler, noch Strausskenner, ja nicht einmal Münchner ist. Erscheint somit der Zusammenhang der Münchner Skizze mit Richard Strauss brüchig, so spricht alles dafür, daß erst einmal geklärt werden sollte, wer denn außer ihm noch als Komponist eines Werkes mit dem Titel "Auf der Alm" in Frage kommt, und wir werden sehen, daß die Strauss-Vermutung letztlich doch nicht weit vom Schuß liegt.

Daß Joseph Haas sein bekanntes op. 85 im Entwurf zunächst "Christnacht auf der Alm" nennen wollte, wäre nach dem musikalischen Inhalt dieses Werkes gar nicht unglaublich und würde sogar mit der Herkunft der Münchner Skizze gut zusammenpassen, muß aber als bisher unbestätigte mündliche Überlieferung einstweilen mit Reserve betrachtet werden. Abzulehnen ist auch die Möglichkeit, es handle sich um Strawinsky: In einem kürzlich aufgetauchten Brief eines unbekannten Absenders an K. A. Hartmann aus dem Jahre 1929 heißt es angeblich: "der Igor schreibt jetzt auch grad eine Almensymphonie" (3). Irritierend ist hier nur das "auch" - hat der Absender zumindest von einer wirklichen Alm-Symphonie gewußt, sie vielleicht gar selbst komponiert? Die Adressierung an Hartmann sowie der Dialekt lassen an einen Angehörigen der Münchner Schule denken. Interessant ist ferner die von H. Schmidt ausgesprochene Vermutung, bei der Münchner Skizze handle es sich um ein Fragment aus den verschollenen "Volksliedvariationen für großes

Orchester" von Siegfried Ochs - nicht identisch mit seinen Volksliedvariationen im Stile großer Meister für Klavier und auch nicht mit deren geläufiger Orchesterfassung! -, in denen (nach R. Sternfeld) die Melodie "'s kommt ein Vogerl geflogen" "in der Weise dem symphonischen Variationsprozeß unterzogen wird, daß schließlich, unter steter leitmotivischer Präsenz der ersten vier Tongebungen des Themas, andere Volksliedmelodien entstehen", wobei - so Schmidt - unter relativ geringer Änderung des Themas Ochs zum bekannten "Auf der Alm da gibt's koa Sünd'" gelangt sein konnte (4). Nun ist diese brillante Vermutung leider widerlegbar, denn Ochs selbst schreibt in seiner Autobiographie "Geschehenes, Gesehenes" (1922), er habe alle Manuskripte zu diesem Werk (die offenbar Sternfeld in Berlin noch einsehen konnte) vernichtet, "um der Verunglimpfung unserer großen deutschen Meister einmal ein Ende zu setzen". Weniger wichtig ist dabei für uns Ochs' Sinneswandel als eben die Bestätigung, daß es sich auch hier um ein zitierendes und parodistisches Werk gehandelt hat, von dem außerdem keine Manuskripte erhalten sind, was den Zusammenhang mit der Münchner Skizze wiederum ausschließt.

Vielmehr muß als möglicher Komponist eines Tonstücks mit dem Titel "Auf der Alm" nun doch der Name desjenigen Meisters genannt werden, der wohl als einziger neben Richard Strauss über die zur Behandlung eines solchen Themas nötige alpine Erfahrung verfügte (ja über größere, da Strauss viel lieber Skat spielte als Berge bestieg, was man, nach einer Bemerkung Pfitzners, seiner Alpensymphonie auch anhören): Otto Jägermeier.

Unser verehrter Jubilar, ohne den ja die stürmische Entwicklung der alpinen Musikforschung kaum denkbar wäre, hat mit Recht des öfteren auf die Bedeutung alpiner Statistiken als musikwissenschaftliche Quelle hingewiesen (5). Daß es erst durch diesen jungen

Forschungszweig möglich zu werden beginnt, die geistesgeschichtliche Dialektik der symphonischen Dichtung des frühen 20. Jahrhunderts auf eine sichere bio- und orographische Grundlage zu stellen, wird ja an keinem Fall so deutlich wie an dem von Jägermeier, dessen konzentrierteste Werke eben nicht, wie Steinzer noch annahm, sich der spätnaturalistischen Kompositionshaltung einer "Bestandsaufnahme vor Ort" verdanken (hier ist natürlich an "Meerestiefe" von 1902 und "Im Urwald" von 1920 gedacht), sondern als Spenglersches Syndrom nostalgischer Entwurzelungsängste, ja als Infragestellungen körperlicher Zuständigkeit zu verstehen sind, wie denn auch eine hermeneutische Betrachtung des - wohl - Hauptwerkes "Psychosen", die leider immer noch fehlt, zu erweisen geeignet wäre. Mit einem Wort: Wenn denn schon nicht das jugendliche Ringen um die Werkproblematik in den symphonischen Versuchen vor der Jahrhundertwende nach Madagaskar verlegt werden kann, weil sich hier chronologische Bedenken ergeben, so muß doch andererseits gerade bei "Im Urwald" die Umwandlung der thematischen Prozesse selbst in deren Negation, d.h. in die krude Präsenz archetypischer Scheingegenständlichkeiten, als ein geradezu brahmsisches Zivilisationsverständnis gewertet werden, das mit alpinen Grenzsituationen nicht am wenigsten zu tun haben dürfte. Diesem Gedankengang folgend, können wir gar nicht mehr umhin, die Entstehung oder Projektierung eines Jägermeierschen Werkes gerade alpiner Thematik, sollte es anders eines gegeben haben, in das madegassische Spätschaffen einzuordnen. Und in der Tat läßt der biographische Beleg hierfür denn auch nicht auf sich warten.

Die mit Spannung erwartete vollständige Veröffentlichung der Arminia-Tagebücher, von denen bisher ja nur die bekannten, absichtsvoll aus dem Zusammenhang gerissenen Auszüge zugänglich waren (6), wird unter dem 22.10.1927 folgende Eintragung enthalten: "Otto

14

sagt, er habe heute morgen gleich nach dem Aufstehen noch einmal die Orchesterskizze zu 'Auf der Alm' in die Hand genommen, und es betrübe ihn nun doch, daß er die halbfertige Partitur unter dem Affenbrobaum habe liegen lassen, denn nun fehle ihm die Ruhe zur nochmaligen Ausarbeitung ..." (7).

Der nagende Zweifel am eigenen Werk, der in Jägermeier bei einem seiner einsamen Waldspaziergänge so übermächtig wurde, daß er sich des ehrgeizigen Fragments resignierend entledigte, muß uns eines seiner bedeutendsten Spätwerke beraubt haben (8). Im Unterschied etwa zu Mahlers 10. Symphonie darf ja eine Rekonstruktion einer späten Jägermeierschen Partitur schlechthin als technische Unmöglichkeit angesehen werden. Noch haben wir auch die Orchesterskizze nicht; sollte aber das von Lucas so ungenügend beschriebene Münchner Blatt wieder auftauchen, vielleicht am Chiemsee, dann dürfte sich mit größter Wahrscheinlichkeit erweisen, daß es ein Autograph Jägermeiers ist, und zwar wohl ein Teil der sonst ebenfalls verschollenen Kompositionsskizze, die der Komponist schließlich an Münchner Freunde verschenkt haben könnte. Die Forschung kann jedoch auf einen solchen Glücksfall nicht warten.

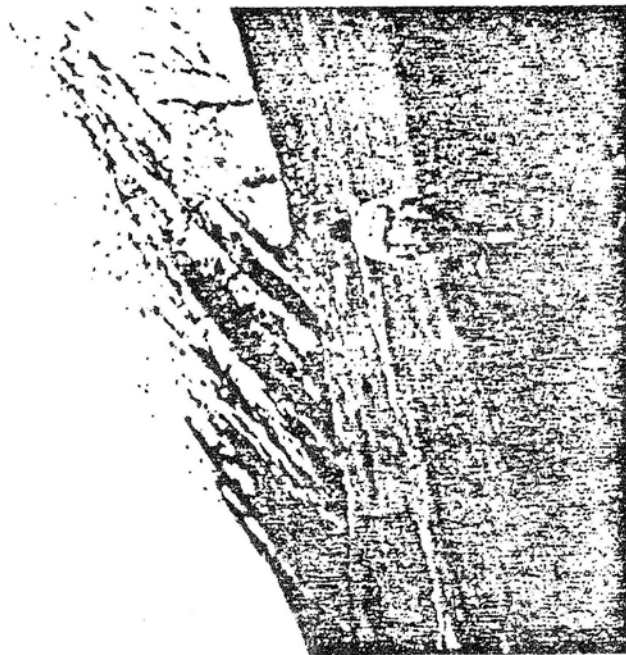
Dafür ist es aber gerade jetzt gelungen, die Annahme, daß eine Jägermeiersche Tondichtung "Auf der Alm" tatsächlich existiert hat, mit der Aufdeckung eines ganz neuen, überraschenden Sachverhalts in Geisteswissenschaft zu verwandeln. Diese Entdeckung kommt nicht von ungefähr gerade recht zur Ehrung unseres Jubilars; hat er doch selbst im Sommer vorigen Jahres prophetisch geäußert, von "Auf der Alm ist noch nicht alles verloren". Es ist in der Tat noch ein anderes Dokument erhalten geblieben.

Es fand sich in Londoner Privatbesitz, auf einem Speicher unter Notizen musikalischen Inhalts von sonst geringem Wert (einige davon aus der Frühzeit

15

der Wagner-Gesamtausgabe stammend), in Form eines unbeschriebenen Briefumschlages, der 19 quadratische Fotografien im Format 9x9 cm enthielt. Die kulturhistorisch wichtigste und hier einzig interessierende Aufnahme zeigt einen Mann, der über eine Alm schreitet (vgl. Abb.). Weder der abgebildete Ort noch die Person haben sich bisher identifizieren lassen - doch weist die Rückseite der Fotografie eine Legende auf, die schlagartig Zusammenhänge ins Licht rückt: "Auf der Alm. Zur Erinnerung! Lieber Otto, ich bin ja so glücklich, daß wir den Aufstieg nun doch geschafft haben. Dramatischer hätte es nicht mehr sein können, nach dem verdammten Reinfall im letzten Jahr kurz vor dem Ziel, und nach all dem, was schon hinter Arminia liegt. Ein Psychodrama! - Du könntest das in Musik setzen!!! Herzlich Dein E.V." (Hervorhebung im Original).

Nun wird endlich klar, wie konkret die Anlässe sein konnten, die bei dem Komponisten jene hochdiffizilen seelischen Vorgänge in Bewegung setzten, die zur Planung seiner symphonischen Auseinandersetzungen mit der Welt führten. Das Bild der fernen Heimat, der Gruß von Freundeshand, die Erwähnung des offenbarmittelten Bergunfalls im Vorjahr, und schließlich die Erwähnung der geliebten Großmutter, die, zwar noch rüstig, sich zur Erholung in Europa aufhält - alle diese Elementewoben das unentrinnbare Netz in Jägersmeiers Unterbewußtsein, in dem nach allem, was auch hinter ihm schon lag, sein symphonischer Ehrgeiz sich doch noch einmal verding. Nun wird auch klar, warum Lucas in der Münchner Skizze naturalistische Tonmalerei im Stile von Richard Strauss vermissen mußte: Nicht um Naturschilderung ging es dem alternen Jägermeister mehr, sondern um das Psychodrama, wie der Freund richtig voraussah: um das Drama des Aufstiegs und des Abstiegs, um Selbstbehauptung, Frustration und endlich den Erfolg - und das im Angesicht der Alm (= Alma!); es ist eine leere Alm, die



uns in diesem Bild (ist es ein Aufstiegs- oder ein Abstiegsbild?) anhängt, Symbol des Unbewußten. Was die Initialen "E.V." bedeuten, ist ebenso ungewiß wie die Identität des Mannes auf der Fotografie in seiner sympathischen Bergsteigertracht der späten 20er Jahre. Der Londoner Besitzer des Dokuments meint schließlich, "e.v." sei doch die deutsche Abkürzung für "eingetragener Verein", was hier natürlich nur der Kuriosität halber erwähnt werden soll. Man sollte sich über derlei Einzelheiten auch nicht zu sehr den Kopf zerbrechen. Das Geistige schwebt doch hoch über Allem, auch über der Alm.

Fußnoten

- 1) Walt E. Hiney, *The Orchestration in the Symphonies and Related Works of Richard Strauss*, Ph.D., 1975, Mashville College of Education, Univ. Microfilms, Ann Arbor.
- 2) Wenn schon auf Wagner, dann müßte vielmehr verwiesen werden auf dessen tonmalersche Verwendung von Hörnern und Glückengeläut in Verbindung mit dem Begriff der Sündelosigkeit und des Religiösen: Vgl. Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg, Bosse 1970, S. 181 Anm. 49, S. 188 und 225
- 3) Nach frdl. Mitteilung von A. MacCredie, der den Brief nur kurz einsehen konnte und sich zu erinnern meint, das Briefpapier sei beschädigt gewesen.
- 4) R. Sternfeld, *Zur Entwicklung der Leitmotivtechnik seit Wagner*, in: *Die Musik* Jg. 2 (1903), H. 23, S. 429 ff. Den von Schmidt genannten Volksliedtext mag Sternfeld gerade nicht präsent gehabt haben.
- 5) Vgl. auch den Beitrag von L. Finscher in diesem Band.
- 6) Vgl. Bielefelder Beiträge zur Kunst- und Literaturgeschichte 97(1951), S. 723 ff., und 98 (1967), S. 519 ff. Arminia Josephine Jägermeier, die Großmutter des Komponisten, die ihn überlebte, hat ihre Erinnerungen in vollständiger Form erst vor nicht allzu langer Zeit der Öffentlichkeit preisgegeben, "um nicht in schwebende Verfahren einzugreifen". Arminia Jägermeier wurde im Familienkreis scherzhaft "Alma" genannt, manchmal auch, in französisierter Aussprache, "Auma". Die Veröffentlichung der Tagebücher im Rahmen der Jägermeier-Gesamtausgabe ist im Manuskript fertig gestellt, in das Verf. dankenswerterweise Einsicht gewährt wurde; mit dem Erscheinen noch vor 1990 ist also zu rechnen.

- 7) Hiermit wird gleichzeitig die abenteuerliche These von Beljin widerlegt, derzufolge Arminia an Jägermeiers Musik gar kein Interesse gehabt habe und sich ihre musikalischen Erinnerungen in Wirklichkeit auf Otto Strobel bezögen: vgl. J. Beljin, *Otto Jägermeier oder Otto Strobel? Eine Berichtigung*, hrsg. von der SpVgg Bayreuth, Jg. 3 (1969) S. 1 ff. Der Autor hatte das hier zum erstenmal vollständig wiedergegebene Zitat eben nur in der Bielefelder Ausgabe gekannt, wo der Titel "Auf der Alm" aus unerfindlichen Gründen weggelassen wurde, die Gattung des Baumes nicht angegeben wird und es außerdem statt "Orchesterskizze" "Kompositionsentwurf" heißt, weshalb also die Identifizierung mit Jägermeier sehr erschwert war, der - zumindest den Arminia-Tagebüchern zufolge - immer eine "Orchesterskizze" anfertigte und auf dieser Namensgebung bestanden haben soll. Wir wissen allerdings nicht, inwieweit hier Arminia Glauben geschenkt werden kann; vgl. dazu John Benedict, *The Nomenclature of Jägermeier's Sketches*, in: *Symposium cumpanorum*, Festschrift E. Voss zum 45. Geburtstag, London 1983, S. 915-1032.
- 8) Mehrere Anfragen beim Kulturministerium in Tannarive haben nur zu einer leider negativen Auskunft geführt, in der bedauert wird, daß wegen "l'identification insuffisante du lieu de la perite" eine Suchexpedition aussichtslos erscheine.

A. Bühnenwerke

- i.Vrb. „Die Seejungfrau und das Einhorn“, Ballett-Oper (1927), Fragment
i.Vrb. „Die Sybariten“, Skizzen zu einem Ballett (1931/32)
i.Vrb. „Les masques diaboliques“, Kinder-Ballett (1932)
..... „Gemischtes Tripel“, Oper (1920-1933), Fragment

B. Oratorische Werke

- 024 „Alors — en bas!“, Funérailles lyriques für Vokal-Soli, Kammerensemble, Fern-Chor u. Fern-Orchester (1913)
i.Vrb. „Diego Suarez“, Chor-Fantasie (1926)
023 „Anabase“, Cantiques à parler nach Marie-René Saint-Leger (1926/27)

C. Orchesterwerke

C_I Sinfonische Musik

- 027 „Psychosen“, Sinfonische Dichtung (1891/1893/1900/1929)
i.Vrb. „Titanenschlacht“, Sinfonische Dichtung (1892); 2. Fassung: „Gigantomachie“ (1901)
i.Vrb. „Unter Wasser“ Sinfonische Dichtung (1892); 2. Fassung: „Meerestiefe“ (1896); 3. Fassung: „In der Tiefe des Meeres“ (1902)
..... „Uns're Alpenhütten“, Sinfonisches Fragment (1899)
011 „Alexander-Hymnus“, Sinfonische Dichtung (1900)
029 „Die Erdbeben des Jahres 1901“, Sinfonische Dichtung (1902/03)
028 „Der physiologische Schwachsinn des Weibes“, Sinfonische Dichtung (in zwei Sätzen: 1906; 3. Satz: 1932)
i.Vrb. „Grundzüge der transzendentalen Analytik nach Kant“, Sinfonische Dichtung für Universitätsprofessor u. Orchester (1906)
..... „Dschungelpoème“, Sinfonische Dichtung (1908), 2. Fassung „Im Urwald“ (1920)
010 „Porcus moribundus“, Sinfonische Dichtung (1911)
012 „La mer orageuse et le voyage calamiteux“, poème symphonique (1916/1919)
019 „Sechs Meditationen“ für Orchester, 1. Serie (1928)
020 „Sechs Meditationen“ für Orchester, 2. Serie (1928)
021 „Die Sybariten“, Ouverture zu dem gleichnamigen Ballett (1931)
013 „Suite tananarivienne“, Hochzeitsständchen in 7 Sätzen (1931)
022 „Sinfonietta in 7 Sätzen“ (1932) für Paul Hindemith zum „Plöner Musiktag 1933“
i.Vrb. „Uns're Alpenhütten“, Ouverture zur unvollendeten Oper „Gemischtes Tripel“ (1933)

C_{II} Konzertante Werke

- 009 „Concertino nostalgile“ für Violine u. Orchester (1919)
015 „Metamorphosen“ über ein Thema von Richard Wagner für Violine u. Orchester (1919)
i.Vrb. Konzert für nichtprofessionellen Triangelspieler u. mäßig erweitertes Salon-Orchester (1910/1918)

C_{III} Vokalwerke mit Orchester

- 007 „Bergwelt“, Lieder-Zyklus nach Friederike Kempner für Sopran u. Orchester (1899/1919)
008 Drei Lieder nach Walburga von Lenzen für (Mezzo-)Sopran u. Orch.
1) „Kleiner Kadett“ (1900/1919)
2) „Nur bei dir“ (1899/1919)
3) „Gute Nacht“ (1899/1919)
i.Vrb. Messe pour 4 voix, instruments à vent et percussion (1913/1921)

D. Werke für kleines Orchester

D_I Werke für CAPPELLA MADAGASCARA

- „Meeresstürme und unglückliche Fahrt“, Sinfonische Dichtung (1909/1911)
i.Vrb. „Les songes d'Alice“, poème symphonique en miniature (1909/1911)
025 „Spärisches Schweigen“, Sinfonischer Traktat für Lager-Chor und Lager-Kapelle (1914)
016 „Marches et bransles nocturnes“ (1914/1915)

D_{II} Werke mit Kammerorchester

- 014 „Kayilamana“, Essay für Streicher (1928)

D_{III} Vokalwerke mit Kammerorchester

- i.Vrb. „Metamorphosen“ für Vokalquartett und Instrumente (um 1930)
..... Vier Lieder aus dem Zyklus „Bergwelt“, (1899) Particell-Fassung
..... „Gute Nacht“ nach Walburga von Lenzen, (1899) Particell-Fassung

E. Kammer- und Volksmusik

E_I Instrumentalwerke

- i.Vrb. „Phrygisches Streichquartett“ über Themen der ottobourischen Liederhandschrift (1890)
i.Vrb. „Quartetti“ f. div. Besetzungen (1905/1907/1918/1930)
..... Septett f. Cl., Fg., Hrn., Viol., V a. u. Cb (1907)
..... „Bransles madécasses“, 37 madegassische Tänze (1908-1924)
i.Vrb. „Rêveries madécasses“ (1912)
005 „À danser“, Tanz-Suite für Klavier-Trio (1926)

E_{II} Vokalwerke

- „Blaue Hymne“ für Männerchor a capp. (um 1890)
i.Vrb. „Wie man mit dem Hammer orgelt“, Aphoristische Marginalien nach Fr. Nietzsche für Sprecher, Vokalistin u. Orgel (1895)
006 „Es gibt ja leider Sachen“, Lieder-Zyklus nach Wilhelm Busch für Bariton, Oboe und Klavier (um 1892)
i. Vrb. „Von Gelsen und Gamben“, 2. Fassung des Lieder-Zyklus „Bergwelt“ nach Friederike Kempner f. Sopran u. Klavier (1907)
..... „Canavalia“, Lieder-Zyklus nach E.F. Draecker (1907)
i.Vrb. 243 madegassische Chansons (1908-1930)

F. Solo-Werke

- Zwölf Choralbearbeitungen für Orgel (um 1890)
..... „Fuga fantastica“ für Orgel (1893)
i.Vrb. 3 x 39 Variationen über die Zaren-Hymne für Orgel (1894)
i.Vrb. „Über den Wassern“, Etude für Viola-sola (um 1905)
001 „Das sterbende Schwein“, Rhapsodie für Klavier (und Jagdhorn in der Ferne) (1905)
i.Vrb. „Espan“, Rhapsodie für Cembalo-solo (1906)
002 „Au sujet de l'éloignement graduel“ („Über die allmähliche Entfernung“), Prélude et sonate à la brève pour le piano (1912)

G. Jugendwerke

- 003 Sonatine für Violine und Klavier (in zwei Sätzen: 1884); 2. Fassung, dreisätzig (1886)
030 Neun Etuden für 2 Violinen u. Begleitung (1886/87)
026 „Gegessene Ehrfurcht“, Metamorphosen über ein Thema von Richard Wagner (1887/88)
i.Vrb. „Alice's Traum“, Nonett (1889)
..... „Meistermännchens Krachparade“ f. Klavier 4-hdg. (um 1889)

H. Bearbeitungen fremder Werke

- 004 „Die Wut über die verlorenen Sechser“, frei nach Beethovens „Die Wut über den verlorenen Groschen“ für Klavier 4-hdg. (1889)
i.Vrb. Felix Mendelssohn Bartholdys Violinkonzert in e-moll in 2 Transkriptionen (1890/1917)
..... Drei Lieder von Richard Strauss für Klavier-Trio gesetzt (1912)
(„Traum durch die Dämmerung“ op. 17,2)
(„Morgen!“ op. 27,4; „Ständchen“ op. 17,2)
017 „Évocation à la pluie“, nach Händels „Wassermusik“ (um 1910)
018 „Le maître des maîtres“ nach J. S. Bach (1911)
031 „Un monde subtil“, 2 Suites pour orchestre nach Klavierstücken von Claude Debussy
1. Suite pour petit orchestre (1909)
1) 2 Arabesques 5) Menuet
2) Rêverie 6) Clair de lune
3) Danse 7) Sarabande
4) Ballade 8) Toccate
032 2. Suite pour grand orchestre (1912)
1) Masques 4) Mouvements
2) Reflets dans l'eau 5) La cathédrale engloutie
37 Hommage à Rameau 6) L'isle joyeuse

I. Werke unter fremdem Namen

- Igor Strawinsky — Sinfonie in Es (1905)
Heitor Villa-Lobos — „Wälder des Amazonas“ (1918)

Wolfgang Fuhrmann

Johann Gottlieb Schmalz

Ein vergessener Komponist des österreichischen Barock

I. „The Schmalz Enigma“

In den Lebensmittellabrechnungen der Wiener Hofoper findet sich zwischen 1658 und 1695 jährlich folgender Posten:

Schmalz 500 fl.¹

Es ist errechnet worden, daß diese Summe, die sich im Laufe der Zeit auf das Doppelte gesteigert hat, ausgereicht hätte, um jährlich über 7000 Liter Schmalz zu erwerben, eine Menge, zu deren Begründung eine Reihe von Hypothesen aufgestellt worden ist; ein simpler Rechenfehler ist jedenfalls über einen solchen Zeitraum und bei der bekannten Sorgfalt der Hoffinanzkammer absolut auszuschließen.²

So vermutete der Züricher Gesangslehrer Franz Wokal, die Unmengen an Schmalz hätten sozusagen zur „Schmierung“ der Sänger-Kehlen gedient.³ Abraham McLuminen ging hingegen von der barocken Lichttechnik aus und nahm an, man habe die Dekorationen mit Schmalz eingegeben, „to create a more fluorescent shining and to enhance the baroque sense for chiaroscuro.“⁴

Diese Hypothesen – von den obszönen und unwissenschaftlichen Vermutungen einiger Populärwissenschaftler ganz abgesehen – können als widerlegt betrachtet werden. Es ist uns gelungen, das „Schmalz Enigma“ zu lösen.

II. Natürlich, eine vergessene Handschrift

Indessen wäre es eines der vielen im Dunkel der Zeiten verhüllten Rätsel geblieben, hätte nicht eine wundersame Fügung – Mischung aus glücklichem Geschick und den Früchten interdisziplinärer Zusammenarbeit – unverhofft zu einer höchst überraschenden Klärung der Angelegenheit geführt – einer Klärung,

¹ Wien, Haus-, Hof- und Staats-Archiv, Fasc.-Nr. 20.851, fol. 168r–203v.

² Auf den Posten wird erstmals – ohne den Versuch einer Erklärung – hingewiesen bei Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing 1985 (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* Bd. 25).

³ Dies wird breit dargestellt in dem Hauptwerk *Fettreiche Ernährung – der Weg zum Belcanto*, Zürich 1987, S. 11–87 des tragisch früh verstorbenen Franz Wokal.

⁴ *The Schmalz Enigma Solved*, in: *Journal of the American Musicological Society* 3 (1889), S. 277–298 (Zitat S. 294).

die, wie jetzt schon vorausgeschickt werden darf, überraschende und leider nicht ganz unerfreuliche Konsequenzen für die österreichische Musikwissenschaft mit sich bringen wird.

Doch der Reihe nach. In dem im Archiv der Jüdischen Gemeinde in Wien aufbewahrten anonymen Manuskript *Kurtz=Weilige Historia der Juden so zu Dietersdorf gewest*, das zweifelsfrei vom Ende des 17. Jahrhunderts stammt⁵, findet sich folgender Passus:

„[...] War aber bey den Juden ein Knab, nomine Jaakob, der war fürderlich ad musicam geneyget und sang und sprangh alle Täg. So wolte ihn der Rebbe zum Cantor machen. Daß aber vernahm der Pfarrer von Dietersdorff und nahm den Knab beyseits und frug ihn, ob er wolle Sänger seyn? Und ließ ihn daselbst tauffen auf den Namen Johann Gottlib Schmalz, denn seyn Vater war Schächter gewest, und ward der Knab tüchtig in den Sing=Fundamenten informiret, fühlte indes eine ganz sonderliche Inclination zu der arti compositionis, und schickte man ihn nach Sct. Stephani zu Wienn als Chorknab, altwo Herr Bertalli, Hof=Capellmeyster Sr. Majestett, sich seynes annam und seyne Fertigkeit zur composition bewunderte, ja von Ihro Majestett selbst haldtvoll bedacht worden. [...]“⁶

Dieses Ereignis ist etwa ins Jahr 1651 zu datieren. Welche Druckmittel der damalige Pfarrer, Hochwürden Gottlieb Heider, auf die jüdische Gemeinde ausgeübt hat, ist nicht bekannt. Fest steht, daß der kleine Jaakob nach seiner Taufe zum Johann für seine ehemaligen Glaubensgenossen als tot galt. Übrigens wurde die Gemeinde im Jahr 1670, wohl als Folgewirkung der kaiserlichen Judenverreibungen in Wien und Niederösterreich, aber möglicherweise auch aus der Tradition der in dieser Gegend mit einer gewissen Regelmäßigkeit stattfindenden Pogrome, aufgelöst.

Schmalz, wie er in der *Historia* geschrieben wird, kam also in den frühen fünfziger Jahren nach Wien, man wird annehmen dürfen, etwa im Alter von acht bis zwölf Jahren. Hier jedoch scheint sich jede Spur zu verlieren. Spekulationen über ein frühes Ende des jungen Konvertanden scheinen gerechtfertigt.

III. Schmalz statt Schmutz

Doch ist es nicht ganz richtig, daß zwischen Leopold I. und Schmalz keinerlei Beziehungen nachzuweisen sind: Ein einziges Mal, in dem vom Kaiser eigenhändig geführten Tagebuch seiner Reise nach Augsburg zur Krönung seines

⁵ Dem bekannten Zeithistoriker Prof. Dr. Erich Weinwurm sei hiermit für den in privater Stunde offenherzig anvertrauten Hinweis auf diese auch sonst für die Geschichte der kleinen kärntnerischen jüdischen Gemeinde höchst aufschlußreichen *Historia* gedankt. (Anm.: Den Herausgebern sind die näheren Umstände und das Lokal dieser interdisziplinären Zusammenkünfte bekannt.) Prof. Weinwurm wird das Manuskript binnen Jahresfrist in der Reihe *Dietersdorfer Historische Beiträge* herausgeben, sodaß sich meine Zitate auf das Notwendigste beschränken können.

⁶ Archiv der Jüdischen Gemeinde Wien, Fasc.-Nr. 307b, fol. 38v–39r.

Sohnes, meinen wir eine Stelle dahingehend deuten zu dürfen. Das liegt auch daran, daß „Namenskürzungen, die in den Briefen das Lesen durch Unbefugte verhindern sollen, [...] hier überflüssig“ waren.⁷ Allerdings war die Stelle („Be-
kanntlich zählt Kaiser Leopolds Handschrift zu den greulichsten Denkmälern der
Schriftkunde“⁸) bislang in der Forschung als „Schmutz“ entziffert worden, was
ihr den Sinn einer kaiserlichen Zuwendung zur Säuberung eines Klosters gab.

Am 15. Oktober 1689, dem Fest der heiligen Theresia von Avila, besuchte der
Kaiser einen Gottesdienst bei den Karmelitern: „So dan ist man in die Heilige
Capellen gangen, alwo daß Ambt und Oratorio aus meiner compositione geun-
gen worden (nb: Schmalzen 50fl). So dan ist man zu fuess nach hauss gangen.“⁹

In unmittelbarer Nähe zu der Erwähnung eines eigenen, leider nicht identifizier-
baren Werkes also findet sich eine Notiz, die unschwer als Notabene zu lesen ist,
an „Schmaltz“ (wohl nach der Rückkehr des Kaisers) die beträchtliche Summe
von 50 Gulden auszahlten.

IV. „In dero Majestätt allerHöchster Huld“

Einen handgreiflichen Beweis für die Identität dieses rätselhaften „Schmaltz“
mit unserem „Schmalz“ bietet schließlich folgendes Faktum:

Im Pfarrarchiv von Dietersdorf¹⁰ findet sich ein bislang von der Musikforschung
nicht registriertes Schreiben, das mit dem 12. Dezember 1684 datiert ist und
im Wortlaut wiedergegeben sei:

„HochWohlgebohrner Herr, Ihm wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu
entbieten, ist mir auch fürderhin ohnmöglich. Doch sey in GOttes Namen ge-
meldt, daß mich zu Wienn höchst convenabel befindet und in dero Majestätt
allerHöchster Huld steh. Erlaube mir auch Ihm ein Present durch den Fuhr-
Mann herzuschikken, und möge die- bewahrt werden zu meynem Gedächtnuß.“

Dero HochWohlgebohren gantz ergebener Diener

Johann Gottlieb Schmalz.¹¹

⁷ Eva Sibylle Widmann, *Studien zu einem Tagebuch Kaiser Leopold I. aus dem Jahre 1689/90*. Dipl.-Arb. am Institut für österreichische Geschichtsforschung, Wien 1977, S. 66.

⁸ Theodor Heigel, zit. nach Alfred Francis Pribram und Moritz Landwehr von Pragenau, *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting 1662–1673*, in: *Fontes Rerum Austriacarum*, Abt. II, Bd. 56, Wien 1903, S. VI.

⁹ ÖNB, Handschriftenabteilung, Cod. 8906, fol. 25r.

¹⁰ Bis zu unserer Archivierung im Frühjahr 1992 auch als „Dachboden“ des Pfarrhauses bekannt.

¹¹ Pfarrarchiv Dietersdorf, Sig.-Nr. 7. Zur näheren Beschreibung des Blattes und des be-
gelegten „Presents“ vgl. Verf., *Katalog des Pfarrarchivs Dietersdorf*, in: *Beiträge zur
Kärntner Landeskunde* 54 (1992), S. 7.

Das zweifelloso autographe Dokument, adressiert an jenen Pfarrer Heider, der
dem Leben Schmalzens eine so bedeutende Wendung gab, weist nicht nur auf
eine enge Beziehung zum Kaiser hin, die gleichwohl dokumentarisch – vom
Reisetagebuch abgesehen! – nicht nachzuweisen ist, sondern auch auf ein Ge-
heimnis, das bewahrt werden muß. Und die sonderbar dringlichen Schlußworte
mit dem biblischen Unterton scheinen – wie sich zeigen wird – auf die Angst
Schmalzens hinzuweisen, als Person im historischen Gedächtnis ausgelöscht zu
werden.

Als Beilage aber – das im Text erwähnte „Present“ findet sich eine Ouverture,
von Schmalzens eigener Hand signiert. Man staune: Es handelt sich um das
Vorspiel zu *Il lutto dell'universo*, dem Oratorium, das Kaiser Leopold I. am
29. März 1668 in Wien zur Aufführung brachte, mit der Signatur – wir betonen
es nochmals – „Johann Gottlieb Schmalz fecit“.

Wie aber ist dieses verblüffende Faktum zu erklären? Rekapitulieren wir noch-
mals die Ereignisse. Schmalz, als getaufter Jude jeglicher Existenzgrundlage be-
raubt, von den Seinen für tot erklärt, von den Christen als Chorknabe benützt,
hätte nach dem Stimmbruch so elend zugrunde gehen können, wie es so vie-
len anderen Musikern und noch fast 100 Jahre nach ihm Joseph Haydn er-
gehen sollte. Von einem Ordenseintritt ist nichts bekannt. Ebenso wenig von
einer Stellung bei Hofe. Dagegen spricht Schmalz etwa zwanzig Jahre später
höchst mysteriös von kaiserlicher Gnade, macht keinerlei Andeutung auf seine
derzeitige Tätigkeit, fügt aber eine Partitur bei mit der beinahe mahnend klin-
genden Forderung, seiner zu gedenken: All diese auffälligen Daten lassen nur
eine Lösung zu.

V. Die Beherrscher der Künste

Es ist bekannt, daß die Habsburger sich von Ferdinand III. bis zu Karl VI. als
Komponisten betätigten, und daß es nicht zu den geringsten Pflichten ihrer
Selbstdarstellung im Rahmen der repräsentativen Öffentlichkeit gehörte, sich
allegorisch mit Apollo, dem Herrscher der Musen, und somit auch der Künste
gleichzusetzen. Die kompositorische Fruchtbarkeit, die Leopold I. an den Tag
legte, wurde bewußt inszeniert und gehörte seit der italienischen Renaissance
zum festen Repertoire der Fürsten. Die Rolle, die die Musik und speziell die
Oper als demonstrative Prunkentfaltung am französischen Königshof innehat-
ten, der zu jener Zeit für alle europäischen Fürstentümer Vorbildfunktion hatte,
ist bekannt, mag sich auch Louis XIV. nicht als Komponist betätigt haben.

Seit den vielfältigen künstlerischen Aktivitäten von Ferdinand III. also gehörte
das musikalische Schöpferum zum „habsburgischen Mythos“. Und mehr denn
je bei Leopold.¹² Sollte es nun möglich sein, daß der Kaiser selbst schöpferisch

¹² Vgl. Ulrike Rainer, *Aspekte der sozialen und politischen Bedeutung der Oper am Hof
Leopolds I.* Phil. Diss., Wien 1987.

vollkommen unbegabt gewesen sei und sich einen Komponisten, einen „*Ghost-writer*“ gesucht habe? Wäre nicht Schmalz, völlig abhängig von der Gnade eines Höheren und zweifellos als Komponist gerade mäßig genug ausgebildet, ideal für diesen Ersatz gewesen? Und könnte die vielbeschriebene Summe in den Lebensmittelrechnungen, von der wir ausgingen, nicht einfach eine unauffällige Art der Abrechnung sein, da Schmalz – sozusagen in inoffizieller Verwaltungstechnik – der Hofoper in irgendeiner Weise zugerechnet werden mußte?

Diese Hypothese, auf völlig mangelhafte Indizien gegründet, war in diesem Stadium unserer Untersuchungen völlig unhaltbar.

VI. Der Adler ist gelandet

Von unerwarteter Seite kamen die Beweise. Im Zusammenhang mit der von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften geplanten *Vita S. Guidonis Adlers* untersuchten wir im an der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten Nachlaß Philipp Spittas einige Briefe Adlers aus den Jahren 1888 bis 1892, in denen der Gelehrte seinem Kollegen und zeitweiligen Mitherausgeber der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* von den Planungen für die Initiation der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* unterrichtete. Diese denkwürdige und monumentale wissenschaftliche Leistung wurde bekanntlich mit einem Sonderband eröffnet, in dem Kompositionen der Kaiser Ferdinand II., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. ediert wurden.¹³

Im Zusammenhang mit diesem Projekt schreibt Adler am 11. Jänner 1891:

„In dieser Angelegenheit ist es mir gelungen, einen erfreulichen Schritt zu tun. Da das Kaiserhaus es bei anerkennenden Worten und einer durchaus geringen, einmaligen Summe bewenden lassen wollte, habe ich mit dem Hinwies auf die Geheimkorrespondenzen (Schmalz, Brantweiner et cetera) einen kühnen Vorstoß unternommen, der auch glücklich sein Ziel erreicht hat. Der Kaiser unternimmt es nun, aus der Staats-Schatulle die Druckkosten zu begleichen und hat auch für weitere Ausgaben einen Betrag von 1000 Gulden zugesichert. Und damit Glück auf! Sie ahnen den Nutzen und Vorteil der Musik-Historie! Ich schreibe in der ruhigen Zuversicht auf ihr weiteres vollständiges Stilleschweigen. Ganz der Ihre Guido Adler.“¹⁴

1. Aus Abschriften der kaiserlichen Geheimkorrespondenzen, die Adler auf nicht geklärten Wegen in die Hände geraten sind, ließ sich zweifelsfrei entnehmen, daß Leopold I. seinen Schmalz, unseren Schmalz, als geheimen

¹³ Vgl. auch Guido Adler, *Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* VIII (1892), S. 252–289.

¹⁴ Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Nachlaß Spitta, Fasz.-Nr. 114, Brief 20, fol. 3r.

Lieferanten der „*kaiserlichen*“ Kompositionen beschäftigt.¹⁵ Schmalz, offiziell ohne fixe Anstellung und bescheiden in der Dachstube eines Hauses am Michaelerplatz lebend, blieb als getaufter Christ von den Judenvertreibungen der Jahre 1669 bis 1671 verschont. Er dürfte zwischen 22. Februar und 15. Mai 1697 gestorben sein, wie der Korrespondenz zu entnehmen ist. Darüber hinaus enthält die Korrespondenz auch den Schlüssel zu dem sogenannten „*Brantweiner-Mysterium*“ und der „*Holzapfel-Frage*“, was hier nur angedeutet werden kann.

2. In Kenntnis dieser Umstände konnte Adler das Kaiserhaus unter Druck setzen, mit der wissenschaftlich korrekten Veröffentlichung der Tatsache, daß sich sämtliche vier habsburgische Generationen mit falschen Federn bzw. Noten geschmückt hatten, das Ansehen der Monarchie zu schädigen. Mit diesem Manöver erwirkte er die Finanzierung der *Denkmäler* (s. u.).

Doch sind wir keineswegs die ersten, die diese Zusammenhänge erschlossen haben, und die Restriktionen der Akademie sind durchaus nicht zufällig: Mit der ihm eigenen bewundernswerten Zusammenschau der Fakten und Sorgfalt im Detail hat der in dieser Festschrift gewürdigte Jubilar bereits Ende der 60er Jahre unseres Jahrhunderts das „*Schmalz-Enigma*“ in einem Appendix zu seiner Studie über Leben und Werk der Brüder Ziani aufgedeckt. Bekanntlich ist diese Studie bis heute Manuskript geblieben, in das uns Theophil Antonicek mit großer Freundlichkeit Einblick gewährt hat.

VII. Das Ende einer Epoche

Nun aber nimmt die Enthüllung ihren schon zu Beginn des zweiten Abschnitts angedeuteten und nicht weniger als tragisch zu nennenden Verlauf:

Wie dem Briefwechsel Adlers mit dem Unterrichtsminister, dem Oberstkämmerer und dem Kaiserhaus sowie auch Adlers Autobiographie zu entnehmen ist, wurde noch im Jänner 1891 zu dem Sonderband mit den „*Kaiser*“-Werken eine Subvention in der Höhe von 1900 Gulden gewährt, ferner ein jährlicher Druckkostenzuschuß von 1000 Gulden, der ab 1894 auf 3000 Gulden erhöht wurde. Ab dem Jahre 1900 erhielt Adler dann endlich ein Ehrenhonorar von 1600 Gulden.¹⁶

Alle diese Zuwendungen jedoch wurden im ursprünglichen Abkommen von 1891 mit folgender Bedingung versehen:

„*Sämtliche jetzt und künftig gewährten Subventionen sind nur dann gültig, wenn für den Druck des ersten Sonderbandes ausschließlich die Kompositionen*

¹⁵ Die originale Geheimkorrespondenz befindet sich im Besitz des Hauses Habsburg und ist nach wie vor nicht zugänglich. Adlers Abschriften zählen zum Bestand des Guido-Adler-Archiv der Akademie der Wissenschaften, die eine Wiedergabe bedauerlicherweise nicht genehmigt.

¹⁶ Guido Adler, *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1935, S. 69 f.

begründet hat – hier schreibe ich, und kann nicht anders. Es ist des Musikwissenschaftlers heilige Pflicht, historische Wahrheiten aufzudecken. Es war meine Pflicht, Johann Gottlieb Schmalz aus der Vergessenheit zu holen und „das Licht der Wahrheit“ leuchten zu lassen, wie es der Akademiker bei seiner Promotion geschworen hat.²⁰

der österreichischen Kaiser zur Erhebung des ruhmreichen Hauses Habsburg zugelassen werden. Widrigenfalls sind von der „Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ sämtliche Auslagen wieder mit Zins und Zinseszins rückzuerstatten.“¹⁷

Eine etwas seltsame formaljuristische Bestimmung, ließe sich meinen. Tatsächlich liegt in diesen Worten die genaue Verpflichtung für jeden mit dem Geheimnis vertrauten, strengstes Stillschweigen zu bewahren. Ansonsten nämlich konnte von der Monarchie – und nun von der Republik Österreich als deren Rechtsnachfolgerin¹⁸ – der Betrag „mit Zins und Zinseszins“ zurückgefordert werden, da ja der oben zitierten Forderung von Adler in vollem Bewußtsein – und zweifellos in der richtigen Überzeugung, für höhere, nämlich wissenschaftliche Ziele zu handeln – nicht Genüge getan wurde. Im Gegenteil: Adler hatte auf das Kaiserhaus Druck ausgeübt, und das Kaiserhaus hatte sich abgesichert.

Klagt nun aber die Republik – und wer hindert sie? – so fordert sie im günstigsten Falle die Subventionen bis zum Ende der Monarchie ein. Als da wären:

1891	eine einmalige Zuwendung von 1900 fl	1900 fl
1890–1893	ein Druckkostenzuschuß von 1000 fl	4000 fl
1894–1917	ein Druckkostenzuschuß von 3000 fl	80000 fl
1900–1917	ein Sondergehalt für Adler von 1600 fl	28800 fl
	Summa:	114700 fl

Bei Umrechnung in die heutige Währung und Berücksichtigung der Inflationsrate sowie der Zinsen und Zinseszinsen ist der fällige Betrag etwa auf 49,351 Milliarden Schilling zu veranschlagen.¹⁹ Eine Summe, deren Rückzahlung die Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich für alle Zeiten in Anspruch nehmen dürfte. Wie gesagt, das günstigste Szenario.

Unschwer läßt sich vorstellen, daß dies nicht nur die sofortige Einstellung der Denkmäler sowie deren Beihefte, der Studien zur Musikwissenschaft bedeutet, sondern auch die Veramschung sämtlicher noch lieferbaren Exemplare, den Verkauf (so Interesse besteht), aller Archiv-Sparten und zur Publikation vorgesehenen Noten-Materialien, sowie die Auflösung der Gesellschaft. Da es sich um eine mit beschränkter Haftung handelt, ist sogar mit dem Einzug des Privatvermögens ihrer Mitglieder zu rechnen.

Kein Wunder, daß Theophil Antonicek seit Jahrzehnten zögert, seine Forschungsergebnisse zu publizieren! Aber so bitter es anmuten mag, ein Jahr vor der Centennarien-Feier der DTÖ die Lebenslüge aufzudecken, die ihr Dasein

¹⁷ Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Fasz.-Nr. 11.420–1514, S. 56. Auf Seite 87 findet sich, neben den üblichen Beglaubigungen, die etwas unsichere Unterschrift Adlers.

¹⁸ Für die staatsrechtliche Begründung dieser Ausführungen danke ich Frau Dr. Susanne Bachmann vom Juridischen Institut der Universität Salzburg, vgl. *Österreichisches Staats- und Verfassungsrecht* §§ 168 ff.

¹⁹ Wir haben Herrn Dr. Reichert vom Österreichischen Statistischen Zentralamt für diese Berechnung zu danken.

²⁰ Vgl. das Zitat des Promotionseids bei Erich Schenk, *Musikwissenschaft als kulturpolitischer Auftrag*, in: Ders., *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*. Graz – Wien – Köln 1967 (*Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge*, Bd. 7), S. 13.

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit wird mit fiktiven Komponisten eine spezielle Ausprägung des wissenschaftlichen Witzes behandelt. Mittels einer Systematik werden fiktive Personen mit Eigenleben (A.a.) von fiktiven Personen ohne Eigenleben (A.b.), Heteronymen (B), Realen Personen mit fiktiven Elementen (C) und Pseudonymen (D) abgegrenzt und so deren wesentlichste Merkmale herausgearbeitet. Anhand des Fallbeispiels Otto Jägermeier wird im Folgenden dargestellt, wie die Technik der Fiktion eingesetzt wird, um einerseits den Anschein einer realen historischen Person zu erzeugen und andererseits gleichzeitig durch Setzen von Fiktivitätssignalen darauf hinzuweisen, dass es sich hierbei um eine erfundene Figur handelt. Abschließend werden nochmals die Motivationen zusammengefasst, die hinter der Erzeugung solcher imaginärer Figuren stehen und aufgezeigt, dass es Authentizität in der Musikwissenschaft nicht geben kann. Fiktive Komponisten können uns daher auf spielerische Art und Weise bewusst machen, dass unsere Vorstellungen von Wissenschaft und von der Welt reine Konstruktionen sind und uns so helfen, diese Tatsache zu akzeptieren und daraus zu lernen.

LEBENS LAUF

geb. 31. Mai 1985 in Wien

Studium der Musikwissenschaft (Universität Wien) seit WS 2003

Teilnahme an Exkursionen im Rahmen meines Musikwissenschaftsstudiums nach Vorarlberg (2006), Madagaskar (2007) und Donaueschingen (2008) sowie an zwei Schallträger-Praktika im Wiener Phonogrammarchiv (2003, 2004) und einem zu Editionstechnik (2004).

Seit Sommer 2006 aktiv in der Uni-Politik, davon 2007-2009 als gewähltes Mitglied der Studienrichtungsvertretung Musikwissenschaft, danach als stv. Kuriensprecherin der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät bis 30. November 2011.

Archivmitarbeiterin im Wiener Konzerthaus auf Werkvertragsbasis (Apr. 2006 bis Dez. 2009)

Lektorat und umfassende Bearbeitung von:

Schubert Wolfgang: *Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – 150 Jahre Amateurorchester im Musikverein* (Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 18), Hamburg 2009.

Bearbeitung, Ergänzung und Herausgabe von:

Gabler, Anton: *Karl Komzák (1850-1905)*, ergänzt und bearbeitet von Monika Jaroš und Johanna Walch, Wien 2010.