



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Geniekult versus Starkult.
Musikerkulte von Barock zu medialem Mainstream.**

Verfasser

Silvester Karl Triebnig, BA

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

ao.Univ.Prof. Dr. Margareta Saary

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, Jänner 2013

Silvester Triebnig



Erstes Präludium aus Johann Sebastian Bachs
Wohltemperiertes Clavier BWV 846



Druckvorlagen für Elvis Presleys Signatur

Inhalt

Vorwort und Dank.....	1
1 Einleitung.....	3
2 Geniekult versus Starkult – ein Überblick.....	7
2.1 Das Genie.....	7
2.2 Der Star.....	15
Exkurs: Frühe „Stars“ der venezianischen Oper.....	16
2.3 Fortsetzung: Der Star.....	17
2.4 Genies und Stars als Formen gesellschaftlicher Prominenz.....	19
2.5 Göttliche Eingebung versus harte Arbeit.....	21
3 Trennung des Komponisten von Kirche und Hof.....	25
3.1 Beispiel: Johann Sebastian Bach.....	25
3.2 Der Geniegedanke in der Aufklärung.....	32
3.3 Die „ernste Musik“.....	37
3.4 Beispiel: Ludwig van Beethoven.....	40
4 Technischer Fortschritt und Emanzipation des Interpreten.....	49
4.1 Etablierung der Kunst.....	49
4.2 Gesellschaftlicher Wandel und die Musik des Bürgertums.....	50
4.3 Technische Industrialisierung und frühe Medialisierung.....	53
4.3.1 Zeitungswesen und Buchdruck.....	55
4.3.2 Finanzierung, Öffentlichkeitsarbeit und neue Verkaufsstrategien.....	57
4.4 Emanzipation des Interpreten und der Interpretation.....	59
4.5 Kritik und Gegenmaßnahmen.....	62
4.6 Beispiel: Franz Liszt (1811-1886).....	62
5 Mediale Industrialisierung und Amerikanisierung des Musikmarktes.....	72
5.1 Audiovisuelle Aufzeichnung und die neue Rolle des Produzenten.....	73
5.2 Beispiel: Motown und die Erfindung der Popmusik.....	77
5.3 Majors, Indies und die scheinbare Unabhängigkeit.....	79
5.4 Neues Marketing und strategische Public Relations.....	80
5.5 Beispiel: Elvis Presley (1935-1977).....	81

6	Entwicklung des Mainstream	85
6.1	Charts und Grammys.....	85
6.2	Beispiel: Clear Channel und die „McDonaldisierung“ des Radios.....	87
6.3	Beispiel: MTV.....	89
6.4	Vermarktung anstatt Musik?	91
7	Heutige Herausforderungen und neue Perspektiven	93
7.1	Starkult 2.0	93
7.2	Musik als Bestandteil der akustischen Umwelt.....	96
8	Fazit.....	99
8.1	Vom Genie zum Star	99
8.2	Tendenzen	102
8.2.1	Erweiterung des Publikums	102
8.2.2	Vom Komponisten zum Interpreten zum DJ	103
8.2.3	Vom Kunstwerk zur Show zur Vermarktung	105
8.3	Ausblick	106
	Literaturverzeichnis	107
	Internetquellen	113
	Abbildungsverzeichnis.....	114
	Anhang.....	115
	Abstract	115
	Lebenslauf des Verfassers.....	117

Vorwort und Dank

Die vorliegende Arbeit ist der Versuch, die Phänomene des Geniekults und des Starkults in der Musik zu untersuchen und gegenüberzustellen. Es gibt zwar bereits eine große Anzahl von Abhandlungen über das Leben einzelner Vertreter musikalischer Prominenz, die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Geschichte von Stars und Genies ist jedoch ein neuer Bereich der Musikwissenschaft. Wie Kurt Blaukopf es beschreibt, wäre statt sich wiederholenden „*Geschichten der Virtuosen*“ eine „*Geschichte der Virtuosen*“ erkenntnisreicher.¹

So soll nun das Thema „Geniekult versus Starkult“ anhand ausgewählter Beispiele Massenphänomene in der Musikwelt untersuchen – die hier besprochenen Aspekte gelten jedoch nur für den Sonderfall² der europäisch-abendländischen Musikgeschichte. Die dafür verwendeten Beschreibungen einzelner Komponisten, Interpreten und Institutionen haben keineswegs den Anspruch, diese in allen Facetten komplett zu analysieren; vielmehr sollen die ausgewählten Aspekte einerseits den für die jeweilige Kultform typischen Lebensabschnitt oder Zeitabschnitt und andererseits die gegenseitige Beeinflussung Künstler-soziales Umfeld-Markt betonen.

Der in dieser Arbeit verwendete historisch-musikwissenschaftlicher Ansatz vereint die für dieses spezielle Thema notwendigen kulturgeschichtlichen, ökonomischen, kommunikationswissenschaftlichen und ästhetischen Fragestellungen³ und untersucht die Entwicklungen von der Barockzeit bis zur Gegenwart. Abschließend sollen aus den betrachteten Geschehnissen und Entwicklungen jene wesentlichen Tendenzen herausgefiltert werden, welche die beiden unterschiedlichen Phänomene des Personenkults „Genie“ und „Star“ gemein haben, unterscheiden oder voneinander trennen.

Ich möchte mich an dieser Stelle aufrichtig bei meiner Betreuerin ao.Univ.Prof. Dr. Margareta Saary für die verlässliche Unterstützung und Beratung zum Thema bedanken. Großer Dank gilt meiner Familie und besonders meiner Freundin Angela, die mit ständiger Bereitschaft zu Diskussion und gelegentlicher Aufmunterung zu meiner Motivation für das Schreiben dieser Arbeit beigetragen hat.

¹ (Borgstedt 2008, S. 15)

² (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 40), spricht hier über die „*Historie générale de la musique*“ (5 Bände, 1869-1876) von François-Joseph Fétis (1784-1871)

³ (Kriese 1994, S. 2)

1 Einleitung

Spricht man heutzutage von „Genies“ und „Stars“, sind meist zwei verschiedene Phänomene gemeint: Stars sind die allgegenwärtig in Musik, Film und Schauspiel wahrgenommenen, prominenten Persönlichkeiten die wir bewundern, deren Aktionen wir interessiert verfolgen und denen wir zujubeln, wenn wir sie in Person erleben können. Genies dagegen sind in heutiger Zeit in den Hintergrund geraten, man verwendet den Ausdruck nur mehr selten in Bezug auf lebende Künstler; öfter verwendet man den Begriff gleichermaßen als „Ausläufer“ seines einstigen Sinns, wenn wir beispielsweise über verschrobene Mathematikgenies sprechen⁴.

Geht man jedoch von der gegenwärtigen Betrachtung weg und blickt in die Historie oder beschäftigt sich mit der Geschichte der Kunst, findet man das „Genie“ immer häufiger und den uns heute so vertrauten „Star“ immer seltener. Man liest und spricht etwa über Genies in der Musik, der Malerei, der Dichtkunst und über „Universalgenies“. In der Betrachtung von Entstehungszeiten großer, bis heute erhaltener musikalischer Kunstwerke sucht man fast vergeblich nach dem „Star“. Womit hängt dies zusammen? Kann man schlicht davon ausgehen, dass Genies der Vergangenheit angehören und durch die Stars abgelöst wurden und werden? Oder soll man davon ausgehen, dass Stars in der Retrospektive nach genügend verstrichener Zeit automatisch zu Genies werden?

In der vorliegenden Arbeit wird versucht den Wandel in diesen beiden Kulturen in der ferneren und näheren Musikgeschichte anhand von vier Musikergrößen zu erörtern und die Ablöse von Begrifflichkeiten und Anschauungen zu untersuchen. Hierfür wurden jeweils zwei zu Lebzeiten berühmte und bis heute verehrte Künstlerpersönlichkeiten ausgewählt, welche typisch für ihre Art von Prominenz sind: für den Genie-Typus Johann Sebastian Bach (1685-1750) und Ludwig van Beethoven (1770-1827) beide besitzen in der heutigen Rezeption starke Ähnlichkeiten obwohl sie zur jeweiligen Zeit so unterschiedlich wahrgenommen wurden. Franz Liszt (1811-1886) und Elvis Presley (1935-1977) vertreten beispielhaft den Star-Typus – sie vermochten zu ihrer Zeit trotz ihrer evidenten Unterschiede ähnliche Phänomene in ihrer jeweiligen Anhängerschaft auszulösen. Die in den Beispielen dieser Arbeit verwendeten

⁴ Ein Beispiel mit marketingtechnischen Hintergründen ist die Bezeichnung des Verkaufspersonals in Apple-Shops als „Genius“, welche implizieren soll, dass dem Kunden auf jedwede Frage eine Antwort gestellt werden kann.

Anekdoten und Beschreibungen (wie auch etwa jene Paganinis mit den Mythen um seine Person oder jene Johann Strauß' mit seiner Tournee durch die USA) haben nicht zum Ziel, ein komplettes Bild der jeweiligen Persönlichkeiten darzustellen; vielmehr sollen jene Lebensabschnitte untersucht werden, die charakteristisch für den Kult um ihre Person sind. So sei etwa auf die späte Phase des Lebens Liszts hingewiesen, die sich wesentlich von seinem in jungen Jahren gelebten Starkult unterscheidet. Die Beschreibungen dieser vier historischen Persönlichkeiten allein können zwar nicht die Gesamtheit der Entwicklungen von Geniekult versus Starkult wiedergeben, da vor, zeitgleich und nach ihnen weitere Geniephänomene und Starphänomene existierten und auch heute noch existieren. Dennoch können anhand ihrer Extreme grundsätzliche Tendenzen von gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen erkennbar gemacht werden. Dafür muss in historische Beschreibungen dieser vier Menschen zurückgegangen und diese mit dem Verlauf der gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung zu jenen Zeiten verglichen werden, da Beschreibungen von unserem heutigen Standpunkt aus oder solche aus späteren Zeiten nicht ausreichen. Die Beobachtungen und Erwartungen der Gegenwart schränken in vielen Fällen einen Großteil der bereits durch Überlieferung reduzierten Aspekte ein, wodurch sich fälschlicherweise einseitige Bilder ergeben können.

Die Beschreibungen „großer“ Komponisten werden immer von nationalen Gegebenheiten und zeitlicher Nähe beeinflusst.⁵ Wie sehr sich beispielsweise allein das Verständnis dafür *welche* Komponisten für die Geschichte bedeutend seien im Laufe der Zeit ändert, veranschaulicht eine Anekdote Alfred Einsteins in dem Buch *Größe in der Musik*. In dieser erzählt er von Münchens *Großen Odeons-Saal*, wo sich innerhalb von 100 Jahren die Aufstellung der Musikerbüsten und somit die Anerkennung der „Größe“ von Musikern mehrfach verändert hat: 1811 (Eröffnung des Saals), stand neben Joseph Haydn Michael Haydn, anstelle Beethovens befand sich Cimarosa und neben Händel stand nicht Bach sondern Graun oder Hasse; um 1890 sind es zehn Köpfe, Bach und Händel, Gluck und Haydn, Mozart und Beethoven, Weber und Schubert, Schumann und Mendelssohn; später kommen noch zwei Büsten hinzu, jene von Wagner und Liszt.⁶

Die vorliegende Arbeit macht nicht halt bei der Untersuchung von vier herausragenden historischen Musikern, sondern vertieft sich darüber hinaus auch in

⁵ (Einstein 1951, S. 12f)

⁶ (Einstein 1951, S. 11f)

Systembetrachtungen. So wird untersucht, welche zentrale Rolle die Entwicklung medialer Technologien für die Entstehung des Starkults spielt. Das junge Phänomen „Mainstream“, erklärbar nur über Massenmedien, ist ebenfalls Gegenstand der Betrachtung. Dazu werden in dieser Arbeit Beispiele von Menschen oder Einrichtungen angeführt, die für das Bilden des Mainstreams und somit für die Grundlage des modernen Starkults wesentlich sind: Berry Gordy und das Label *Motown*, David Geffen und *Asylum Records*, der Radiokonzern *ClearChannel* und der Fernsehsender *MTV*. Abschließend soll auf die neuen Herausforderungen für Stars in der heutigen Zeit durch Verbreitung des Internets und des damit einhergehenden täglichen Musikkonsums aufmerksam gemacht werden, welche zum einen bereits bestehende Systeme kräftigen können, allerdings auch das Erschaffen neuer Methoden und Modelle verlangen.

2 Geniekult versus Starkult – ein Überblick

Die Begriffe „Genie“ und „Star“ sind uns heute wohl bekannt, wobei in Bezug auf Musik das „Genie“ stets als etwas Altertümliches und Traditionsreiches und der „Star“ als etwas Modernes empfunden wird. So lässt sich vermuten, dass sowohl die Begriffe als auch die dahinterstehenden Prinzipien nicht gleich alt sind.

2.1 Das Genie

Es ist wichtig sich vor Augen zu führen, dass die Prinzipien hinter dem Geniekult jenen der späteren Kultform der Stars sehr ähnlich sind. Teilweise wird jedoch bis heute das Genie als „unantastbar“ gesehen (Stars scheinen dem Publikum stets „greifbarer“); Kunst in Abhängigkeit von der Bezahlung mag vielen noch eine schreckliche Vorstellung und Verletzung der künstlerischen Autonomie sein, allerdings ist die Realität oft nüchterner. Peter Bendixen bezeichnet aus der Sicht des Kulturmanagements die Vertreter des Geniekultes als „*Meister der Öffentlichkeitsarbeit*“,⁷ die nicht nur ihre Kunst immer weiter vorantreiben, sondern auch entweder instinktiv oder bewusst zur Dokumentation und zur Pflege ihrer Genialität Öffentlichkeitswirksames, etwa Skandale, inszenieren, extravagante Lebensstile führen, (politische) Provokationen herbeirufen oder andere Auffälligkeiten besitzen.⁸ Es handelt sich oftmals um eine strategische Zusammenarbeit von Künstlern und Förderern, wobei erstere womöglich den Ruhm manchmal mehr zu schätzen pflegen als die daraus resultierenden ökonomischen Vorteile:

„Wen man auf den Sockel der Erhabenheit stellt, dem braucht man keine irdischen Güter mehr zu gewähren, ein ähnlich genialer Einfall wie die Verleihung von Titeln und Orden an Stelle angemessenen Solds.“⁹

Auch wenn es für das erste Erscheinen im gesellschaftlichen Rampenlicht zum Teil reichen kann, soziale Mechanismen für die Stilisierung als Genie zu verwenden bar jeglicher Legitimation durch ein geniales Werk (Bendixen beschreibt hier als Beispiele Richard Wagner und einen amerikanischen Fotografen, der sich von vornherein den

⁷ (Bendixen, Einführung in das Kulturmanagement, 4. Aufl. 2011, S. 17)

⁸ Vgl. (Bendixen, Einführung in das Kulturmanagement, 4. Aufl. 2011, ebenda)

⁹ (Bendixen, Einführung in das Kulturmanagement, 4. Aufl. 2011, ebenda)

Beinahmen *The Famous* gibt), entscheidet letztendlich immer das *Publikum* zwischen Gunst oder Ungunst und somit den Voraussetzungen zum Werden von Genies.¹⁰

„Das Genie ist eine Votivfigur, die ohne die Verehrung durch das Publikum eher lächerlich wirkt, während sie mit ihr ein enormes kulturelles Kapital bedeutet, Kapital, das zwar nicht in barer Münze bewertet werden kann, das aber dank seiner Anziehungskraft in der Lage ist, Bares bei anderen in Bewegung zu bringen. Genie ist ein Zustand oberhalb der Meisterschaft und des Talents. Einem Meister verzeiht das Publikum keinen Fehler, einem Genie gesteht es fast jeden Fehltritt zu, denn das Genie muss so handeln, wie es handelt – meint man. Das Genie erkennt man daran, dass es das Unerwartete, Ungewöhnliche, Unverständliche und manchmal Ungebührliche tut, weil das Geniale in ihm solche Taten aus der Sicht des Publikums unversehens in Weisheiten verwandelt – wie einst der sagenhafte König Midas, dem alles zu Gold wurde, was er berührte, und daran erstickte.“¹¹

Um nicht nur für Kunstwerke, sondern auch für die Öffentlichkeitsarbeit immer wieder neue Ideen und Kombinationen zu finden, lässt sich – wie Carl Dahlhaus beschreibt – der „Witz“ als wesentliches Merkmal des Genies festmachen:

*„Der Sturm und Drang setzte, grob formuliert, der Kombinatorik des Witzes die Intuition des Genies entgegen, und auch die klassische Ästhetik räumte dem Witz nur einen peripheren Platz ein. Dennoch ist er nicht nur bei Haydn, wo der Sachverhalt unverkennbar ist, sondern auch bei Beethoven eines der grundlegenden ästhetischen Prinzipien, die sich analytisch dingfest machen lassen. „Dieser Witz ist eine Gemütskraft, welche die Ähnlichkeiten der Dinge leicht wahrnehmen, und also eine Vergleichung zwischen ihnen anstellen kann. Er setzt die Scharfsinnigkeit zum Grunde, welche ein Vermögen der Seelen anzeigt, viel an einem Dinge wahrzunehmen, welches ein anderer, der gleichsam einen stumpfen Sinn, oder blöden Verstand hat, nicht würde beobachtet haben.“ Scharfsinn (*acumen*), Witz (*ingenium*) und Urteilskraft*

¹⁰ Vgl. (Bendixen, Einführung in das Kulturmanagement, 4. Aufl. 2011, ebenda)

¹¹ (Bendixen, Einführung in das Kulturmanagement, 4. Aufl. 2011, S. 17)

(*iudicium*) sind in Gottscheds Poetik, die als repräsentativ für die Mitte des 18. Jahrhunderts gelten darf, verschiedene Seiten derselben Sache.“¹²

Woher kommt nun, etymologisch-historisch betrachtet, das Phänomen des Genies, das des kreativen Meisters der Öffentlichkeitsarbeit, dieser wichtige Bestandteil der europäischen Kulturgeschichte und Vorbereiter für den späteren Starkult? Der französische Begriff *Génie* hat seinen etymologischen Ursprung im lateinischen Begriff *genius*,¹³ welcher wiederum auf die lateinischen Stammsilbe *gen* zurückgeht. Die gesamte Wortfamilie, von *genius*, *genus*, *gens*, *genitor*, *genialis*, *gentilis*, vermutlich auch *generosus* und *ingenium* mit *gignere* (aus dem altertümlichen *genere*), bis *genitalis* wurzelt im sprachlichen Umfeld der Lebenserzeugung und der Schöpfung.¹⁴

Daher wird im Polytheismus der römischen Frühzeit¹⁵ jene Schutzgottheit als *Genius* bezeichnet, welche die Erzeugung des Lebens und dadurch auch die Geburt des Menschen bewacht und lenkt¹⁶ – und somit insgesamt als „Walter über die menschliche Natur“ erscheint.¹⁷ Der Genius ist demnach in der Mythologie eine vergöttlichte Personifizierung männlicher Zeugungskraft,¹⁸ während das *Ingenium* hingegen das im Menschen selbst Erzeugte, das mit dem und durch den Genius Angeborene in der Seele des Menschen bezeichnet.¹⁹

Später, unter platonischem Einfluss übernimmt die Bedeutung des Genius jene des Ingeniums und beschreibt somit ebenfalls den jedem Mann innewohnenden unsichtbaren Schutzgeist, wobei nun sowohl Kollektive als auch Orte (*genius loci*) als mögliche Träger eines Genius hinzukommen.²⁰ Der dem Mann innewohnende Gott, der für seine sexuelle Kraft und somit für sein Schöpferium schlechthin verantwortlich ist (hier wird die auch auf etymologischer Ebene vorhandene Nähe von *genialis* und *genitalis* ersichtlich²¹) findet in der Frau seine weibliche Gegenspielerin *Juno*. Beide, Genius und Juno, zählen zu beliebten Motiven zahlreicher Darstellungen der bildenden Kunst jener Zeit.

¹² (Dahlhaus 1987, S. 94), mit Zitat von J. Chr. Gottsched: *Critische Dichtkunst*, Leipzig 1751, Nachdruck Darmstadt 1962, S. 102

¹³ Vgl. (Krebs 2001)

¹⁴ Vgl. (Sommer 1998, S. 2)

¹⁵ Vgl. (Sommer 1998, S. 3)

¹⁶ Vgl. (Sommer 1998, S. 9)

¹⁷ Vgl. (Sommer 1998, S. 2)

¹⁸ Vgl. (Krebs 2001)

¹⁹ (Sommer 1998, S. 49)

²⁰ Vgl. (Krebs 2001)

²¹ Vgl. (Kluge 2002, S. 346)

Der französische Geniebegriff baut auf dieser römischen Tradition auf und bewirkt für die nachfolgenden Epochen wesentliche Tendenzen für die Weiterentwicklung des Begriffes in den restlichen romanischen wie auch in den indogermanischen Sprachen.²² Der den Menschen innewohnende und in den Sternen beheimatete Genius wird in der Renaissance verwendet, um künstlerische Inspiration und Schaffenskraft zu beschreiben. Sein Wesen und seine Form können zwar nie voll und ganz erfasst werden,²³ aber egal ob als Schutzgottheit, Dämon, Sternengeist, Inspirator oder Weltkraft – der Genius neigt stets zum Irrationalen und liegt nahe bei Naturell und Begabung.²⁴

Eine starke richtungsgebende Prägung im rational ästhetischen Sinne erhält der Begriff von Immanuel Kant: in seiner 1790 veröffentlichten Schrift *Kritik der Urteilskraft* beschreibt dieser das Genie folgendermaßen:

„Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“²⁵

Indem sich Kant hier auf den zuvor in seinem Text beschriebenen Begriff der „schönen Kunst“ bezieht (welche sich dezidiert vom „Handwerk“ unterscheidet), erklärt er allein den künstlerischen Schöpfer als mögliches Genie und schließt somit ein „handwerkliches“ und vermutlich auch „wissenschaftliches Genie“ aus.²⁶

Das künstlerische Genie als Ausnahmeerscheinung wird seit Kant Gegenstand immer größer werdenden Interesses und wird in der literarischen „Geniezeit“, jener des *Sturm und Drang*, zum Ideal erhoben. In der Klassik und der Romantik wird das künstlerisch schaffende Genie als *der* vollendete Mensch verstanden. Des Weiteren gilt bei Schopenhauer und Nietzsche das Hervorbringen von Genies als „Sinn der Menschheitsgeschichte überhaupt“.²⁷

²² Vgl. (Sommer 1998, S. 2)

²³ Vgl. (Sommer 1998, S. 36)

²⁴ Vgl. (Sommer 1998, S. 84f)

²⁵ (Kant 1790, S. 253); In Hansen, Frank-Peter. *Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie von Platon bis Nietzsche*, S. 25969. CD-ROM, directmedia-Verlag (vgl. Kant-W Bd. 10, S. 240f).

²⁶ Später kann das Humboldtsche Bildungsideal jedoch dazu beitragen, dass nicht nur Künstler, sondern auch wieder Wissenschaftler als Genie bezeichnet werden.

²⁷ Siehe dazu (Krebs 2001)

Das Zeitalter der Romantik ist ohne Frage in allen Bereichen der Kunst die Blütezeit des Geniekultes, so auch in der Musik. Die Vorbereitung hierfür ist das Heben des Genies über alle anderen Formen schöpferischer Begabung und die Trennung vom Talent. Im Klassizismus des 17. Jahrhunderts ist die Vorstellung des Geniebegriff noch ident mit dem Talentbegriff, im 18. Jahrhundert entsteht hingegen die Diskussion, ob nicht das Genie höher als das Talent zu rechnen sei - das absolute Supremat des Genius über Begabung, Interesse, Neigung oder Angeborenes ist wesentlich für das Formen des Geniebildes der Romantik.²⁸ Sommer stellt die Gedankengänge jener Zeit anhand Aussagen Turpin de Crissés noch deutlicher dar:

„Turpin de Crissé läßt zwar sowohl talent als auch génie angeborene Begabungen sein, aber während talent eine im Menschen zu erweckende Neigung darstellt, die bei ausbleibender Gelegenheit oft nicht zum Ausbruch gelangt, die man in sich aufsuchen muß, ist Genius eine notwendigermaßen sich entwickelnde Begabung und Uranlage, welche sich trotz aller Hindernisse entfaltet und welche die einzige schöpferische Kraft im Menschen ist, weil das Talent kaum mehr als die Disposition zum Schöpferakt liefern kann.“²⁹

Der Genius wird hier als Uranlage bezeichnet, welche sich trotz Hindernissen, entstanden durch Zeit, Umgebung und andere Einflüsse, entfalten kann und somit gleichermaßen über die menschliche Natur hinausgeht. Der Genius, eine von der Natur also „für eine bestimmte Verrichtung verliehene Begabung“,³⁰ strebt im Sinne der neuen Forderungen des 18. Jahrhunderts nicht nur nach Fortschritt und Originalität, sondern „erhebt sich über den Geist und befreit sich von den Fesseln des gesunden Menschenverstandes“.³¹ Der Kult des Künstlers, der nicht nur fähig ist die Natur nachzuahmen, sondern der auch zu vollenden vermag, was die Natur selbst nicht vollenden konnte, ist somit geboren.

Wesentlich für diese neue Art des Geniekultes sind die Merkmale der *Unmessbarkeit*³² einerseits und der *Unsterblichkeit*³³ andererseits, also

²⁸ Vgl. (Sommer 1998, S. 111f)

²⁹ (Sommer 1998, S. 111f)

³⁰ (Sommer 1998, S. 100)

³¹ (Sommer 1998, S. 95)

³² Vgl. (Westphal 1977, S. 11)

³³ Vgl. (Einstein 1951, S. 24)

zusammengefasst eine Art „Rundum-Unfassbarkeit“ des Genies, die einem einzelnen Menschen zugeschrieben wird.

„Das Genie haftet nicht am farbigen Abglanz des Lebens. Es trachtet nicht danach, einen der tausendfältigen Strahlen, in denen sich das Prisma des Lebens bricht, aufzufangen. Es fragt zu jeder Zeit und stets von Neuem nach dem Ganzen und seinem Sinn. Es ist stets Kosmos, nicht Ausschnitt.“³⁴

Dieser Ausschnitt aus einer Abhandlung über das Wesen des Genies von Kurt Westphal ist als Beschreibung typisch und in der Literatur vielfach anzutreffen; der immer wiederkehrende Vergleich mit der Entstehung des Lebens und der Unendlichkeit des Kosmos ist auch bis in die wissenschaftliche Literatur des 20. Jahrhunderts verbreitet. Die „Unsterblichkeit“ der großen Komponisten überträgt Alfred Einstein auch auf ihre Kompositionen, da die Musik als Kunstform das „Mittel“ zur anhaltenden Berühmtheit sei. Das liege darin, dass sie in ihrer Form gut zu konservieren sei; nach Werken der Baukunst, welche durch ihre Form die „ewigsten“ Kunstwerke seien, sieht Einstein die Musik als zweite „ewige“, nicht national- oder sprachgebundene Kunstform.³⁵ Den Gegensatz dazu stelle einerseits die bildende Kunst dar, da diese begrenzter in ihrer „Haltbarkeit“ sei, und andererseits die kurzlebigste Kunstform, nämlich jene der Dichtkunst.³⁶

Einstein geht in der Beschreibung der Übernatürlichkeit noch einen Schritt weiter und vertritt die Meinung, die „unsterblichen Meister“ hätten sogar das „Genie“ gehabt, zum richtigen Zeitpunkt geboren zu werden.³⁷ Dies wird darin begründet, dass der Zeitpunkt, zu welchem ein Komponist wirkt, sich maßgeblich auf das Erreichen einer Unsterblichkeit auswirke; nicht nur die richtige zeitliche Umgebung in der Entwicklung der Kunst unter Vorzug jener (kultureller) Revolutionen sei vom Genie ausgewählt, sondern auch der Zeitpunkt, an welchem eine notwendige kulturelle Erbschaft vorhanden ist, auf welcher sein Werk schließlich aufbauen soll.³⁸ Laut Einstein ist

³⁴ (Westphal 1977, S. 11)

³⁵ Anmerkung: Dies gilt allerdings ausdrücklich nur für den westlichen Kulturraum! Obwohl zu einer „wahren Größe“ auch die Universalität des Komponisten gehöre (Einstein 1951, S. 128)), relativiert Einstein die ursprüngliche Aussage später: „In der Musik ist die Schranke zwischen europäischer und orientalischer Musik unüberschreitbar; von beiden Seiten.“ (siehe dazu (Einstein 1951, S. 28))

³⁶ Vgl. (Einstein 1951, 24f)

³⁷ Vgl. (Einstein 1951, S. 175)

³⁸ Vgl. (Einstein 1951, S. 186)

beispielsweise das 17. Jahrhundert ein denkbar unglücklicher Zeitpunkt um Werke für die Ewigkeit zu produzieren – er führt hier die Beispiele der darunter leidenden „Opfer“ Monteverdi (Italien), Schütz (Deutschland) und Purcell (England) an.³⁹ Besonders die Wiederentdeckung Monteverdis in den letzten Jahrzehnten und das heutige Interesse an seinem Werk bezeugt jedoch das Gegenteil.

Die romantische Darstellung der großen „Meister“, wie sie ebenfalls genannt werden, deckt sich allerdings in vielen Fällen nicht mit der Rezeption der Muskschaffenden zu ihrer eigenen Zeit oder gar mit ihrem Selbstbild. Bach beispielsweise habe auf die Frage, wie er in der Kunst so weit kommen konnte, laut Forkel geantwortet:

„Ich habe fleißig sein müssen; wer ebenso fleißig ist, der wird es ebensoweit bringen können.“⁴⁰

Mit dieser Aussage widerspricht Bach jeder späteren romantischen Auffassung, sein Genie wäre eine angeborene, übernatürliche Fähigkeit. Es ist also zu beobachten, dass der Geniekult des späten 18. und des 19. Jahrhunderts nicht nur Anwendung auf die zu dieser Zeit lebenden und wirkenden Komponisten findet, sondern auch retrospektiv auf jene vergangener Zeiten. Die Begründung für diese Vorgangsweise findet sich, wie beispielsweise bei Albert Schweitzer, in der Vermutung, dass sowohl der Komponist als auch sein rezipierendes Umfeld zu jener Zeit noch nicht die „wahre Größe“ seiner schöpferischen Leistung erkannt hätten.

„[Bach] war der erste, der den überzeitlichen Wert seiner Werke nicht erkannte. Damit steht er vielleicht von allen schöpferischen Geistern am höchsten; seine unmeßliche Kraft betätigte sich, ohne sich ihrer selbst bewußt zu werden, wie die Kräfte, die in der Natur wirken. Darum ist sie auch so elementar und reich wie diese.“⁴¹

Hier entsteht der Eindruck, dass, indem sich Bach der Großartigkeit seiner Musik oder gar seiner Selbst nicht bewusst war, der Wert seines Schaffens sogar noch gesteigert werde. Erst später wird seine Musik als Kunstwerk verehrt und im Vergleich

³⁹ Vgl. (Einstein 1951, S. 180ff)

⁴⁰ Vgl. (Forkel 1802, S. 45)

⁴¹ (Schweitzer 1908, S. 144)

zu Werken zahlreicher anderer, uns unbekannter Zeitgenossen, bis heute oft thematisiert.

Ein Gegenbeispiel zur Wahrnehmung Bachs stellt die Rezeption Beethovens dar: Aus verschiedenen Quellen ist ersichtlich, dass hier bereits zu Lebzeiten der Kult um das Genie Beethoven stark ausgeprägt war (zur Rezeption Bachs und Beethovens in der Historie und heute siehe Kapitel 3.3). Das Interesse der Bevölkerung gilt, außer seinen großen künstlerischen und kompositorischen Fähigkeiten, vor allem der Person Beethovens selbst; seine Reizbarkeit beispielsweise ist berühmt und wird zu einer der Haupteigenschaften des Genies überhaupt stilisiert. Laut Einstein seien alle großen Musiker „reizbar im höchsten Maße“ gewesen, bei Bach sei es beispielsweise sogar „*einzig und allein die überstarke, berserkerhafte Irritabilität*“, welche ihn „*als Menschen aus dem Philisterhaften*“ heraushebe.⁴² Die „*Reizbarkeit der Großen*“ sei verursacht durch ihre Aufgabe, die ihnen auferlegt ist, und durch „*den Drang, diese Aufgabe so gut als möglich zu lösen*“.⁴³

Das Verlangen, das unerreichbare Genie nicht nur durch seine Musik zu erfahren, sondern dem göttlichen Schöpfer auch als Menschen (durch die Beschäftigung mit seiner Persönlichkeit) näherzukommen, ist ein Phänomen, welches bereits eine Parallele zu einem zentralen Aspekt des später stattfindenden Starkults aufweist (siehe hierzu Kapitel 4.4).

Mit der fortschreitenden Entfernung der Bevölkerung vom religiösen Glauben geht einher, dass der Geniekult in der traditionellen Denkweise an Bedeutung verliert. Heutzutage ist der Geniebegriff nur mehr ein kleiner Ausläufer seiner einstigen Bedeutung; es finden sich im heutigen alltäglichen Sprachgebrauch gelegentliche Verwendungen des Begriffes in technisch-wissenschaftlichen Zusammenhängen (Beispiel hierfür sind die Beschreibung von „Mathematikgenies“ oder die Selbstbezeichnung der Mitarbeiter im Kundenservice von Apple-Stores als „Genius“⁴⁴) oder in negativ-polemischen Zusammenhängen.

Der *Kult* um Genies im romantischen Sinne existiert heute auch nicht mehr, allerdings lassen sich sehr ähnliche (Massen-)Phänomene in der moderneren Form des Starkults erkennen.

⁴² (Einstein 1951, S. 156)

⁴³ (Einstein 1951, S. 157)

⁴⁴ Siehe <http://www.apple.com/retail/geniusbar/>

2.2 Der Star

Es gibt unterschiedliche Auffassungen, seit wann sich das Prinzip „Star“ etabliert hat; der Anfang wird oft in den Anfängen der amerikanischen Filmindustrie gesehen, in welcher erstmals Personen bewusst als „ökonomische Strategie zur Produktdifferenzierung“ eingesetzt werden, ein nach außen hin mit der jeweiligen Filmrolle übereinstimmendes Privatleben konstruiert wird und ein komplexes mediales System – Filme, Zeitungen, Fanzeitschriften und –artikel, Werbung – zur Verbreitung dieser Informationen erschaffen wird.⁴⁵ Doch sowohl das Phänomen als auch der Begriff „Star“ sind bereits früher zu finden: Nach Knut Hickethier liege die historische Basis hierfür bereits im Theaterstar des 19. Jahrhunderts.⁴⁶ Hanslick benennt die in der von ihm als „Virtuosenthum“ benannten Zeit von 1830 bis 1848 Protagonisten als „Sterne ersten Ranges, welche dicht neben und nach einander blendend aufgingen“, und welche eine „ungemein und anhaltend enthusiastische Stimmung“ beim Publikum hervorrufen konnten.⁴⁷

Silke Borgstedt weist darauf hin, dass in der Literatur zur Starforschung meist „Theater- bzw. Vaudeville-Stars des 19. Jahrhunderts als Vorläufer der „eigentlichen“, durch technologische Massenproduktion distribuierten Stars“ genannt werden. „Diese tourten seit den 1820er Jahren in gleichen Rollen durch verschiedene Städte und konnten so einen spezifischen Markencharakter ausbilden, indem sie in konsistenter Weise denselben Typus für eine Vielzahl von Publika repetierten und damit manifestierten. Der gastspielreisende Theaterstar wurde häufig – in zeitlicher Parallelität zum musikalischen Virtuosenthum – eher abwertend als „Virtuose“ bezeichnet, da er dem Ideal des Ensemblespiels durch seine exponierte Stellung zuwider lief.“⁴⁸

Doch man kann noch weiter in der Geschichte zurückgehen, um die uns heute vertrauten Systeme wieder zu erkennen, beispielsweise im neu entstehenden italienischen Opernbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Borgstedt weist kurz auf Stars in solchen früheren Musikkulturen hin, lässt sie für nähere Untersuchungen jedoch außer Acht mit der Begründung, dass sie eine Unterbindung der Allgemeinheit in den Zyklen höfischer Präsentationsriten als Faktor gegen ein Verständnis von „Öffentlichkeit“ im heutigen Sinne sieht. Natürlich ist die damalige Publikumsgröße mit

⁴⁵ (Borgstedt 2008, S. 15)

⁴⁶ Vgl. (Hickethier 1997, S. 29)

⁴⁷ Vgl., (Hanslick 1869, S. 325)

⁴⁸ (Borgstedt 2008, S. 29f (Fußnote))

der heutigen nicht zu vergleichen; dennoch bewirkt eine radikale Veränderung in der (zu jenem Zeitpunkt noch sehr jungen) Gattung Oper im frühen 17. Jahrhundert erstmals eine neue Situation, welche sich im Konzertwesen der Instrumentalmusik erst wesentlich später etablieren kann. Diese soll im folgenden Exkurs in Kürze dargestellt werden: Nach der „Befreiung“ einiger früher Opernkomponisten aus fürstlichen Leibeigenschaften wird zwar einerseits das vorgeschriebene Komponieren für bestimmte Anlässe abgelegt und das Tor für die „wahre Produktivität“ geöffnet, dennoch bringt dieser Wechsel auch die Notwendigkeit mit sich, den Markt als Auftraggeber verstehen und nutzen zu lernen.

Exkurs: Frühe „Stars“ der venezianischen Oper

So setzt die Aufführung Claudio Monteverdis Oper *L'Andromeda* (Karneval 1619/ 20) im Teatro San Cassiano neue Maßstäbe: Es ist der Anfang der Oper als kommerzielle Institution, Eintrittsgelder werden verlangt und die Einnahmen müssen die Gesamtkosten der Produktion decken. Dazu ist es notwendig, Opern so lange zu wiederholen – wenn nötig durch die gesamte Karnevalszeit hindurch – bis die Theater nicht nur Kosten ausgeglichen haben, sondern darüber hinaus auch genug verdienen, um die anschließende Fastenzeit (in welcher keine Opernproduktionen erlaubt sind) finanziell überbrücken zu können. Das Publikum der neuen Opernform will unterhalten werden, Abwechslung ist gefragt; aufwändige Bühnenmaschinerie und schauspielende Sänger finden besonderes Wohlwollen.

Diese Notwendigkeit, viele Vorstellungen derselben Oper hintereinander zu geben, zieht einen grundsätzlichen Wandel des Opernverständnisses mit sich: Die Oper ist nun nicht mehr wie zuvor am Hof in Mantua ein einmaliges Erlebnis für ein privilegiertes Publikum, sondern eine öffentlich zugängliche Kunstform für jeden, der vier Lire Eintritt bezahlen kann (dennoch hat das Publikum immer noch eine privilegierte Stellung, da selbst vier Lire für 95 Prozent der venezianischen Bevölkerung nicht leistbar sind).⁴⁹

Die eigentliche, regelmäßige Finanzierung der Opernproduktion wird durch die hohen Logenkosten der reichen venezianischen Adels- und Bürgerfamilien gedeckt. Eine weitere Einnahmequelle ist das Libretto einer Oper, welches – ebenso wichtig wie

⁴⁹ Vgl. (Leopold 1982, S. 249f)

die Musik – meist in gedruckter Form, gemeinsam mit Kerzen zum Lesen des Textes zum Vorstellungsabend verkauft wird.⁵⁰

Der Markt ist groß: Bis zu sieben öffentliche Opernhäuser Venedigs bieten einen enormen Nährboden für die etwa vierhundert Opernneuproduktionen im siebzehnten Jahrhundert. Erst gegen Ende des Jahrhunderts flaut diese tonangebende Stellung der Stadt für die italienische Oper allmählich ab und muss mit weiter hinzugekommenen Opernzentren wie Neapel, Paris und Wien konkurrieren.⁵¹

Auf Dauer sind die Spektakel in Venedigs Opernhäuser nicht finanzierbar, es muss gespart werden. Da man jedoch von dem Wohlwollen des Publikums abhängig ist, müssen die Kosten in solchen Bereichen reduziert werden, wo es erlaubt und gewünscht wird: Nach der Absetzung des Chores wird auch das Orchester verkleinert (anders als bei geistlichen Werken, wo besonders für hohe kirchliche Festtage imposante Instrumentalbesetzungen vertreten sind).

Dies wird jedoch nicht als unangenehm empfunden, da bei den Sängern – welche für das Publikum die wichtigste Rolle spielen – und bei der Ausstattung nichts eingespart wird: im Gegenteil.⁵² Immer deutlicher wird die Dominanz des Vokalen vor dem Instrumentalen, was schließlich zu einem Charakteristikum der venezianischen Oper wird.⁵³ Im Vergleich zu Opern, welche 40 Jahre zuvor komponiert werden, ist ein deutlicher Anstieg an Rezitativen zu erkennen und berühmte Sänger – die ersten „Stars“ – werden als sichere Publikumsmagnete um viel Geld für die Vorstellungen eingekauft.

Es muss hier zwar gesagt werden, dass die Geschichte der Oper bekannter Weise einen vollkommen getrennten Verlauf zur Instrumentalmusik zeichnet; weiters betreffen die hier beschriebenen Phänomene nur die *opera buffa*, die *opera seria* ist noch für lange Zeit wesentlich unpopulärer. Dennoch, das Starphänomen erscheint bei genauerer Betrachtung sogar noch älter als der bis heute überlieferte Geniekult zu sein.

2.3 Fortsetzung: Der Star

Was unterscheidet nun Theaterstars des 17. Jahrhunderts von den späteren Stars, beispielsweise Franz Liszt oder Elvis Presley? Es ist in der Literatur eindeutig festzustellen, dass bei den frühen Formen des Startums eine wichtige Komponente fehlt beziehungsweise noch nicht voll entwickelt ist: die des medial unterstützten Personenkultes. Dessen Entstehung besitzt seine Wurzeln im Geniekult und erfährt

⁵⁰ Vgl. (Michels 2005, S. 277ff)

⁵¹ Vgl. (Mehltretter 1994, S. 9)

⁵² Vgl. (Leopold 1982, S. 250f)

⁵³ Vgl. (Hammerstein 1998, S. 43)

anhand der fortschreitenden Weiterentwicklungen durch technologische Massenproduktionen, welche letztlich zum Startum führen, seine große Bedeutung. Das vielschichtig-komplexe Bild eines Interpreten aus dem 19. Jahrhundert und dessen Erfahrbarkeit durch ein Massenpublikum (siehe Kapitel 4) ist etwas vollkommen Neues, weshalb letztendlich die sogenannte „Lisztomanie“⁵⁴ (siehe Kapitel 4.6) in Literatur zum Startum als eines der ersten (modernen) Massenphänomene bezeichnet wird.⁵⁵ Da der Kern eines Starkults die Tatsache ist, dass potenziell jedes Mitglied der Gesellschaft den Star kennenlernen und ihm folgen kann, muss es Mechanismen geben um die nötigen Informationen zu transportieren. Der durch die Möglichkeit der Massenkommunikation entstandene Star ist ein modernes Phänomen, welches mit den oben genannten Frühformen in Hinsicht der Reichweite nicht vergleichbar ist.⁵⁶

Der moderne Starkult als Form kultischer Erfahrung hat seine aus vergangenen Zeiten kommende dominante Funktion auf einer Symbolebene beibehalten und sogar verstärkt; in der Musik hat laut Konstanze Kriese der Starkult im Vergleich zu anderen Bereichen speziell die Aufgabe,

„[...] als Katalysator der aktiven Entgrenzung, kreativer und zweckfreier Verausgabung, körperlicher und seelischer Selbsterfahrung sowohl der Stars als auch der Fans zu dienen. [...] Beim Starkult rückt demnach das Ritual der Verehrung und nicht die Verehrung selbst, die Praxis des Kults und nicht die gedankliche Ebene, der Mythos, in den Mittelpunkt.“⁵⁷

Die „*psychosoziale Motivation einer positiven Rauscherfahrung*“ und das Streben nach dem „*Flow-Effekt*“ innerhalb des „*Kommunikationsstereotyps Starkult*“ sei aufgrund einiger empirischer Befunde bestätigt worden.⁵⁸

Stars gibt es in heutzutage in einigen Bereichen, in Sport und Film sind sie wesentliche Bezugspunkte in einer sonst unüberschaubaren Fülle an Inhalten. Auch in der Politik werden Elemente des Startums aufgegriffen, wie US-Präsident Barack Obama bei seinen Reden und seinen veröffentlichten Informationen eindrucksvoll

⁵⁴ (Heine 1844, S. 567)

⁵⁵ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 32), nach Schickel, Richard: *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity*. Ivan R. Dee, New York 1985; S. 25

⁵⁶ Vgl. (Inglis 1996, S. 55f)

⁵⁷ (Kriese 1994, S. 5f)

⁵⁸ Vgl. (Kriese 1994, S. 6f)

beweist.⁵⁹ Durch gezielte Öffentlichkeitsarbeit rückt er – ein grundlegendes Prinzip des Starkults, welches später noch genauer besprochen werden soll – als unerreichbarer Entscheidungsträger in scheinbar greifbare Nähe. Doch in keinem Bereich unserer Gesellschaft ist der Starkult so ausgeprägt und so eindrucksvoll wie in jenem, wo Verstand, Kreativität und Emotionen aufeinandertreffen: in der Musik.

2.4 Genies und Stars als Formen gesellschaftlicher Prominenz

Grundsätzlich sind sowohl Genie als auch Star Formen gesellschaftlicher Prominenz. „*Das Herausragen einzelner Persönlichkeiten*“ ist ein strukturelles Prinzip der Gesellschaft und stellt eine fundamentale soziale Leistung dar.⁶⁰ Adornos dialektische Funktionsbeschreibung erkläre laut Silke Borgstedt die Notwendigkeit einer Prominenz: Da man als Mensch in einem einzigen Leben nicht jede notwendige Erfahrung selbst erleben könne, habe man zur Orientierung und zur persönlichen Orientierung (wohl zusätzlich zu der Weitergabe an Erfahrung durch die eigenen Eltern) ausgewählte Akteure notwendig, welche Ideale und weitere wünschenswerte Eigenschaften verkörpern, erschaffen und verwerfen.⁶¹ In unseren heutigen modernen Mediengesellschaften mag dies noch mehr als in früheren gelten, da bei einer immer größer werdenden Fülle an Information eine gezielte Selektion umso größeren Wert besitzt (siehe Kapitel 8.2.2). Dennoch ist dieses Phänomen bis zu den Ursprüngen der Gesellschaft und somit bis zu den Ursprüngen der Musik zurückzuführen.

Einige Autoren sind zwar bemüht, den Begriff des „kollektiven Schaffens“ in der Kunsttheorie in Bezug auf die Frühgeschichte der Menschheit anzuwenden und als eine natürliche, urtümliche Praxis zu beschreiben, welche erst in späteren Zeiten durch Arbeitsteilung, ökonomische Verwertung und durch die Warenform der Kunst untergeht. Vorstellungen eines solchen frühen Zustandes nichtspezialisierter musikalischer Aktivität finden sich unter anderem in musikethnologischer Literatur. So

⁵⁹ Siehe seine Reden an die Nation auf verschiedenen Videoplattformen oder beispielsweise einen Bericht von Imaeyen Ibang für *HLN (Headline News, früher CNN Headline News oder CNN2)* über Obamas frühe öffentliche Auftritte, die ihn zum „*politischen Rockstar*“ machten und durch die er auf der „*Welle des Startups*“ in das Weiße Haus (als Präsident) reiten konnte. (Quelle: <http://www.hlnv.com/video/2012/08/28/barack-obama-2004-dnc-speech-break-out-moment>, Abrufdatum: 08. 01. 2013). Siehe weiters beispielsweise einen Artikel von Dahleen Glanton im *Chicago Tribune*, der über das *First Kiss Monument* berichtet, welches an jener Stelle errichtet wurde, an der Obama seine heutige Ehefrau zum ersten Mal geküsst hat. Die Inschrift lautet: „*On our first date, I treated her to the finest ice cream Baskin-Robbins had to offer, our dinner table doubling as the curb. I kissed her, and it tasted like chocolate.*“ (Quelle: http://articles.chicagotribune.com/2012-08-16/news/ct-talk-obama-kiss-marker-20120816_1_baskin-robbins-ice-cream-shop-historical-marker, Abrufdatum: 08. 01. 2013)

⁶⁰ Vgl. (DeNora 1995, S. xiii)

⁶¹ (Borgstedt 2008, S. 9)

meint beispielsweise Bruno Nettl, dass ursprünglich wenig Spezialisierung stattgefunden habe und Musikgut gleichermaßen als Allgemeingut allen Mitgliedern einer Gruppe in gleicher Weise bekannt gewesen sei.⁶² Es wird auch angenommen, unterstützt durch die Theorien von Herder und der Brüder Grimm, dass die Entstehung des Begriffes „Volkslied“ als Entstehung aus einer Anstrengung des „Volkes“ als Kollektiv zu verstehen ist.⁶³ Dieser Auffassung widerspricht aber unter anderem Thomas Leithäuser, er bezeichnet einen Urzustand, in dem Entstehung und Verwendung von Kunstwerken in kollektiven und simultanen Prozessen geschehen, im historischen Kontext als atypisch.⁶⁴ Laut Merriam und Meyer gäbe es weiters zwar Zustände der schöpferischen Zusammenarbeit einzelner Individuen, doch letzten Endes zeige sich durch Befunde der Musikethnologie, dass es sich immer um eben diese Individuen handle, welche schöpferisch tätig seien. Somit ließe sich aus diesen Erkenntnissen der Musikethnologie und aus weiteren aus der Archäologie ableiten, dass erste Ansätze für die Herausbildung eines Künstlerberufes bereits im Jungpaläolithikum erkennbar sind.⁶⁵

Von Künstlern abgesehen tritt gesellschaftliche Prominenz im Sinne des Herausragens einzelner Persönlichkeiten ursprünglich als Begleiterscheinung von Ruhm auf, welcher durch gesellschaftlich anerkannte Leistungen von selbst erworben wird⁶⁶ und sich somit bei Angehörigen politischer und religiöser Eliten – das sind sozusagen die oberen Schichten einer gleichermaßen natürlichen Hierarchie – bildet.⁶⁷ Borgstedt sieht demnach jene Form von Prominenz, welche sich bereits in antiken Kulturen durch Verehrung von Musikern zeigt, als eine ursprünglich religiös motivierte.⁶⁸ Durch eine Integration höfischer und religiöser Feste in den Alltag in einem wiederkehrenden Rhythmus sei somit der Musiker über eine zunehmende instrumentale Spezialisierung

⁶² Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 12)

⁶³ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 12)

⁶⁴ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 12)

⁶⁵ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 13)

⁶⁶ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 18), nach Schickel, Richard: *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity*. Ivan R. Dee, New York 1985; S. 24

⁶⁷ Vgl. (Borgstedt 2008, ebenda), nach Gamson, Joshua: *Claims to Fame: Celebrities in Contemporary America*. University of California Press, Berkeley 1994; S. 17

⁶⁸ (Borgstedt 2008, S. 18f); Borgstedt fügt hinzu, dass besonders der Gesang in enger Verbindung zur Zauberei stand und daher bei vielen Völkern als eine göttlich-übernatürliche Eingebung galt, die durch Schamanen, Medizinmänner und Priester kultiviert wurde. „So genossen Musiker in Tempeln, Palästen oder auch im Harem ein hohes Ansehen, wobei sich die erfolgreichsten unter ihnen durch namentliche Bekanntheit abhoben. Auch wenn insbesondere die Sänger noch lange Zeit als göttlich inspiriert Galten, zeichnet sich eine deutliche Entwicklung vom „singing professional“ zum „professional singer“ ab, dessen Musikalische Tätigkeit als „klanglicher Schmuck“ in den Alltag eingebunden wurde und der Unterhaltung von Opferriten, Siegesfeiern oder Trinkgelagen diene.“ Vgl. hierzu auch Salmen 1997, S. 15ff.“

zum Berufsmusiker geworden; die damit einhergehende und seit frühen Zeiten beobachtbare „*Betonung des Herausgehoben-Seins an sich und die öffentliche Präsentation prunkvoller Ausstattung und blendender Schönheit*“⁶⁹ könne dabei laut Borgstedt auch als eine Form der Säkularisierungskompensation interpretiert werden, welche einen gottähnlichen Status zumindest in der Erscheinung nach außen hin wahrt.

„Die pompöse Visualisierung von Ruhm, verknüpft mit der Präsentation überdurchschnittlicher Leistungen, ließ die Musiker dabei zu gefeierten Persönlichkeiten aufsteigen, die sich um die Gunst einer – möglichst wohlhabenden – Hörerschaft bemühten.“⁷⁰

Die Bemühung um die Gunst einer möglichst *breiten* Hörerschaft hingegen beschreibt die heutige Situation der Stars; die „*absatzorientierte[...] Produktion von Bekanntheit*“⁷¹ stellt einen wesentlichen Mechanismus der heutigen Kulturindustrie dar und das „Superstar-Phänomen“⁷², bei welchem eine kleine Anzahl von Personen enorme Geldsummen verdienen und somit ihr künstlerisches Umfeld zu dominieren scheint⁷³ ist allgegenwärtig. Die dafür als Voraussetzungen notwendigen gesellschaftlichen, technischen und kulturellen Entwicklungen im 18., 19., 20. und 21. Jahrhundert werden im Laufe der Arbeit untersucht.

2.5 Göttliche Eingebung versus harte Arbeit

Ein vielfach in der musikhistorischen Literatur anzutreffender Irrtum bei der Beschreibung von prominenten als „Genie“ bezeichneten Persönlichkeiten ist beispielsweise das Ausblenden der Musikerkarriere eines jeden großen Komponisten, welche Grundlage und Ausgangspunkt für die später erlangte Berühmtheit darstellt. Die beiden in dieser Arbeit als „beispielhafte Genies“ dargestellten Komponisten Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven haben in der heutigen Retrospektive oftmals lediglich das Bild der genialen Schöpfer und nicht das der talentierten Musiker behalten.

Um jedoch zu damaliger Zeit Beachtung als Komponist finden zu können und die eigenen Werke ohne Hilfe von modernen Vervielfältigungstechniken in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, ist es zwingend notwendig, einerseits selbst diese

⁶⁹ (Borgstedt 2008, S.19)

⁷⁰ (Borgstedt 2008, S. 19)

⁷¹ (Borgstedt 2008, S. 18)

⁷² Definition und Modell des „superstar phenomenon“ von Sherwin Rosen, 1981, in Hinblick auf frühere Ausführungen von Alfred Marshall, 1947

⁷³ (Rosen, 1983, p. 449), zitiert in (Hamlen 1991, S. 729)

Kompositionen und andererseits – um überhaupt an ein interessiertes Publikum zu gelangen – Werke der Zeitgenossen interpretieren zu können. Das Komponieren und das Präsentieren von Musik ist bis in das 19. Jahrhundert stets eine Symbiose welche eine Person zum Künstler und zum Musiker macht; das Spielen eines Instrumentes ohne die Fähigkeit eigene Werke zu schaffen stellt lediglich eine zusätzliche Fähigkeit neben anderen dar. Das Komponieren allein ohne das öffentliche Präsentieren hätte zur Folge, dass das Werk unbekannt bleiben würde. (Diese Voraussetzungen, um als Künstler gelten zu können, ändern sich im Laufe der Geschichte: Die Beispiele Franz Liszt und Elvis Presley sollen zeigen, dass zu späteren Zeitpunkten Interpreten als Künstler Berühmtheit erlangen können, obwohl sie den Aspekt der Komposition weniger bis gar nicht vertreten. Das ist in gesellschaftlichen Veränderungen begründet, die sich beginnend mit der Zeit des Barock über die Entstehung des Bürgertums bis zur heutigen Zeit vollziehen und welche das Umfeld für die vier gewählten Beispiele dieser Arbeit darstellen (siehe dazu Kapitel 4).

Zum notwendigen technischen Können großer Komponisten zählt natürlich auch die Beherrschung des „Handwerks“ der Komposition selbst. Gut entwickelte kompositorische Fähigkeiten sind nicht nur Voraussetzung für das Bekanntwerden bei einem größeren Publikum, sondern sind wichtig für den Fortschritt und das Weiterentwickeln der Musik. Blaukopf führt hier das Beispiel an, dass Beethovens *Eroica* nur in einem bestimmten Zeitabschnitt und an einem bestimmten Ort entstehen kann, weil technische Voraussetzungen notwendig gewesen seien; abgesehen von der Instrumententechnik („*Apparat der klanglichen Realisierung*“) vor allem die im historischen Prozess erworbenen Fähigkeiten des Komponisten, welche sich in der Meisterung der Satztechnik ausdrückt.⁷⁴

Hans-Josef Irmen verleiht in der Biografie Josef Haydns dem Aspekt des handwerklichen Könnens als Fundament für das künstlerische Arbeiten Bedeutung, indem er die Vorbildwirkung des Vaters Mathias Haydn als Wagnermeister auf seine komponierenden Söhne Joseph und Michael betont: Musikkomponieren sei im 18. Jahrhundert durchaus mit dem Wagenbau vergleichbar, denn ein Komponist müsse wie ein Wagner ökonomisch und sachgerecht vorgehen, präzise planen, pünktlich produzieren und den Auftrag mit Gewissenhaftigkeit erfüllen. Oberstes Gebot hierbei sei die Optimierung des Arbeitsprozesses. Der Wagenbau ist den beiden Söhnen gut bekannt – Material wird geprüft, ausgewählt, verworfen, Werkteile werden

⁷⁴ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 62)

zugeschnitten, gewichtet, angepasst. Auch wenn das Einzelne gerade in Arbeit ist, muss das Ganze im Auge behalten werden – eine wesentliche Voraussetzung für die Vollendung eines Werkes. Dieses handwerkliche Können sei vergleichbar mit jenem eines Komponisten – Komponieren als Zusammenlegen, -setzen, und -stellen einzelner Bausteine. Wie Irmen darauf hinweist, *„trennen [Haydn-Biographen] den Komponisten gerne von diesen Wurzeln im Handwerk und reden von seinen Eltern herablassend als von ‚einfachen, aber rechtschaffenen Leuten‘, ohne die handwerkliche Gesinnung und den gesellschaftlichen Rang des bürgerlichen Wagnermeisters in Rohrau zu ermessen, die den geistigen Horizont des Komponisten bestimmen“*.⁷⁵

Das Vernachlässigen der handwerklichen Fähigkeiten in der Beschreibung berühmter Komponisten und ihre Hochstilisierung zu einem Schöpfer göttlicher Ausmaßen ist typisch für den Geniegedanken des 18. Jahrhunderts, muss jedoch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung relativiert werden. Bereits 1919 weist Guido Adler in seiner *Methode der Musikgeschichte* auf die notwendige gesamtheitliche Betrachtung hin:

*„Die wissenschaftliche Forschung muß alles heranziehen, was in die Entwicklung der Tonkunst Licht bringen kann. Sie muß die das Schaffen begleitende Momente, alle bedingenden Faktoren in den Kreis ihrer Betrachtungen ziehen.“*⁷⁶

Das entsprechende Phänomen findet sich auch in der Geschichte der bildenden Kunst; Ähnliches, für die Musik genauso Relevantes beschreibt beispielsweise Ernst Gombrich nach einer Auseinandersetzung mit Auffassungen von Alois Riegl, Wilhelm Worringer und Max Dvořák:

„...ich möchte behaupten, daß das, was diese Autoren als ihre größte Errungenschaft betrachten, ihre größte Schwäche ist: die Ausschaltung der Idee des technischen Könnens. Damit haben sie nicht nur auf wertvollstes Beweismaterial verzichtet, sondern sich die Erreichung ihres Ziels, einer

⁷⁵ (Irmen 2007, S. 12f)

⁷⁶ (Adler 1919, S. 12)

*psychologischen Erklärung der Stilwandlungen, von vornherein unmöglich gemacht.*⁷⁷

Bereits beginnend bei den ersten bis heute bekannten Namen in der Musikgeschichte, Leoninus und Perotinus, als auch beispielsweise bei Guillaume Dufay, spielt jeweils der Aspekt der musikalischen und kompositorischen Kompetenz eine wichtige Rolle; sie werden die ersten „Meister“ ihrer Zeit und gehen in die Geschichte ein, weil sie ihr Handwerk besser verstehen als ihre Zeitgenossen.⁷⁸ Die von ihnen gelieferte Qualität wird bereits zu Lebzeiten geschätzt und bezahlt, nur so können sie (sowohl im historischen als auch im tatsächlichen Sinn) überleben. Die Höhe der Bezahlung als Merkmal für die Wertschätzung einer künstlerischen Qualität, beziehungsweise *„Geld als zahlenmäßig einfach darstellbare Form des Wertes von Kunst“*⁷⁹ ist damals wie heute ein wichtiger Faktor.

Ein weiterer damit verbundener und ebenfalls oft vernachlässigter Aspekt ist der große Arbeitsaufwand, welcher mit dem Erlangen von Berühmtheit und damit einhergehenden Reichtums verbunden ist; sowohl in Beschreibungen des Genie- als auch des Starbildes lassen sich das Ausblenden harter Arbeit und der göttlichen Zuschreibung bei der Herkunft des Talents finden.

Harte Arbeit und emotionale Verbindung des Künstlers zu seinem Werk bildet außerdem die Grundlage für ein heute selbstverständliches Gut unserer Gesellschaft: Die Verbindung des Urhebers mit seinem Werk ist im zentraleuropäischen Raum so stark, dass das Urheberrecht sogar ein Menschenrecht bildet.⁸⁰ In Regionen, wo die Genietradition nicht so ausgeprägt vorzufinden ist, wie etwa im anglo-amerikanischen Raum, gibt es dieses Recht nicht; das Copyright lässt sich im Gegensatz zum Recht des Urhebers problemlos weitergeben und – besonders wichtig – problemlos verkaufen.

⁷⁷ (Gombrich 1967, S. 39)

⁷⁸ Vgl. (Einstein 1951, S. 178)

⁷⁹ (Wimmer 2008, S. 9)

⁸⁰ siehe die österreichische Rechtsvorschrift für das Urheberrechtsgesetz (<http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>; Abrufdatum: November 2012)

3 Trennung des Komponisten von Kirche und Hof

Die von Aufklärung und Entstehung des Bürgertums eingeleitete Trennung von der Kirche oder dem Hof als Arbeitsplatz ist der Beginn einer neuen Wertschätzung des Komponisten. Diese führt zur Etablierung seiner Person als „Künstler“ und schließlich als „Genie“. Die folgenden Kapitel sollen einen Überblick über die zu jener Zeit stattfindenden Entwicklungen geben.

3.1 Beispiel: Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bachs Lebensweg als *„Karriere eines zielbewussten Aufsteigers, der mit jedem Amt ein Stück weiter nach oben kommt“* ist unter anderem anhand seiner Einkünfte (chronologisch zu den von ihm besetzten Stellen) zu erkennen: *„Berechnet man das Jahreseinkommen in Gulden, so verdiente er als junger Musiker etwa 28 fl., als Organist 50 bis 85, als Hoforganist zunächst 150, später 200, als Konzertmeister 250 bis 300, als Kapellmeister über 450, als Thomaskantor ungefähr 800 fl.“*⁸¹

Laut Forchert ist der finanzielle Aspekt allerdings nicht der einzige: Viele Biographien stellen Bachs Leben als kontinuierliches Streben aus tiefster religiöser Überzeugung dar, als planvollen Bildungsweg, in welchem das Amt in Leipzig als Thomaskantor der logische Endpunkt zur Erfüllung seines Lebens bedeutet.⁸² Bachs Verbindung zur Religion und somit die Zweckgebundenheit seiner Werke sind wesentliche Merkmale, welche ihn definieren und von später prominenten Musikern unterscheiden. Beweise hierfür liefern Bachs formulierte Gedanken in Vorworten und Anleitungen zu eigenen Werken, wie beispielsweise hier in seinen *Vorschriften und Grundsätzen des Akkompagnements*:

„Der Generalbaß ist das vollkommenste Fundament der Musik, welcher mit beyden Händen gespielt wird, dergestalt, daß die linke Hand die vorgeschriebenen Noten spielt, die rechte aber Con- und Dissonantioen darzu greifet, damit dieses eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüts und soll wie aller Musik, also auch des Generalbasses Finis und Endursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und

⁸¹ (Forchert 2000, S. 53); Gulden: abgekürzt in fl. (florin)

⁸² Vgl. (Forchert 2000, S. 53f)

*Recreation des Gemüths sein. Wo dieses nicht in acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Musik sondern ein teuflisches Geplerr und Geleyer.*⁸³

Man muss hier allerdings ebenfalls bedenken, dass die Situation Bachs als Angestellter der Kirche und auch die standardisierten Formulierungen jener Zeit seine Sprache beeinflussen und so müssen diese bei der Untersuchung seiner eigenen Aussagen berücksichtigt werden. Aus Berichten von Bachs Zeitgenossen geht hervor, dass der „Arbeitgeber Kirche“ mit Bach keineswegs einen unterwürfigen und unbedingten treuen Diener besitzt. Diese Beschreibung von Bachs Zeit in Arnstadt zeigt ihn in einem anderen Licht:

*„1703-07 ist er Organist in Arnstadt und wird während dieser Zeit öfters bei der Kirchenbehörde vorgeladen: Er beschimpfe und reize Schüler, so daß es zu Schlägereien komme, er unterweise die Chorschüler schlecht, überschreite den Urlaub um einige Monate, verwirre die Gemeinde beim Choralbegleiten durch wüste Modulationen, gehe während der Predigt Wein trinken und ein anderes Mal entgegen aller Vorschrift mit einer Frau auf die Empore, um mit ihr Musik zu machen. Er zeigt sich in den Vorladungen äußerst einsilbig und halsstarrig.“*⁸⁴

Von seiner Anstellung in der Kirche abgesehen ist Bach jedenfalls von seiner frühen Kindheit an zum Beruf des Musikers bestimmt, die Anstellung seines Vaters Ambrosius Bach als Stadtmusikus in Eisenach und die zu dieser Zeit streng hierarchisch gegliederte Gesellschaft legt Bachs Platz in dieser von vornherein weitgehend fest.⁸⁵ Dennoch ist Bachs Weg zum Ruhm untypisch für jene Zeit, da sowohl die von ihm verwendete, herkömmliche Kompositionsform des Kontrapunkts als auch seine fehlende Betätigung als Opernkomponist gegen den Idealtypus des Komponisten dieser Zeit stehen. Die wachsende Bedeutung der weltlichen Musik, welche von der Kirche getrennt ist und sich zunächst an den Höfen, später in bürgerlichen Institutionen der großen Städte entwickelt, bringt auch eine Veränderung des idealen Musikers mit sich, da die Geselligkeit fördernde, angenehm unterhaltende Musik als eine für alle

⁸³ Aus Johann Sebastian Bachs „Vorschriften und Grundsätzen des Akkompagnements“, zitiert von (Schweitzer 1908, S. 145)

⁸⁴ (Schleuning 2000, S. 65)

⁸⁵ Vgl. (Forchert 2000, S. 46)

verständliche Sprache neben den fachlichen Qualifikationen auch Allgemeinbildung, Geist, Vernunft und Geschmack verlangt. Die berühmten Musiker jener Zeit entsprechen diesem Typus, Händel, Telemann, Mattheson, Heinrichen, Graupner oder Fasch; die Leitfiguren der deutschen Musik zu jener Zeit, Johann Adolph Hasse und Carl Heinrich Graun, kommen zum größten Teil als Opernkomponisten zu Ruhm und Ansehen.⁸⁶

Auf der Suche nach einer Erklärung, warum Johann Sebastian Bach weder von seinen Zeitgenossen, noch von den nachfolgenden Generationen in seiner Bedeutung erkannt wird, kommen immer wieder Fragen zum Vorschein wie solche, ob Bach für seine Zeit „unzeitgemäß“ als ein Künstler, welcher mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart zu Hause ist, oder ob er seiner Zeit voraus und somit ein Wegbereiter für künftige Entwicklungen, besonders für die Wiener Klassik gewesen sei.⁸⁷

Bei näherer Betrachtung ist der Fall Bach jedoch nicht der eines „verkanntes Genies“, wie es im 19. Jahrhundert gesehen wird, sondern symptomatisch für die Stellung der deutschen Musik am Anfang des 18. Jahrhundert. Die Region, in welcher Bachs Leben verläuft, ist zu dieser Zeit weit davon entfernt der Mittelpunkt der musikalischen Welt zu sein; berühmte deutsche Zeitgenossen wie Händel oder Hasse erlangen ihren Ruhm in Italien und bleiben auch in ihren späteren Wirkungsstätten dem italienischen Stil treu. Die deutsche Musik hingegen gilt um 1700 weitgehend als rückständig und höchstens als eine den italienischen oder französischen Stil nachahmende. Bach, der sich von vorübergehenden Modeströmungen nicht beirren lässt und so sein Gesamtwerk gestaltet, ist somit in der Gegenposition zur Musikpraxis berühmter Zeitgenossen und seine durch Zeit- und Ortsgebundenheit gekennzeichnete Musik bereits zu Lebzeiten bei der nachfolgenden Musikergeneration unpopulär.

„Bach war in musikalischer Hinsicht weder ein am Geschmack des Herren orientierter Quantz, der 300 sich ähnelnde Flöten-Konzerte schrieb, noch ein am Geschmack des großen Publikums orientierter Telemann, der eine Riesenzahl von gedruckten Veröffentlichungen in die Welt hinausschleuderte und große Verkaufserfolge hatte. Bach schrieb sehr individuelle Werke, die jede musikalische Gattung auf den Gipfel der Kompliziertheit trieben, und er veröffentlichte wenig. Er war schon zu Lebzeiten als Fugen-, Kontrapunkt- und

⁸⁶ Vgl. (Forchert 2000, S. 48f)

⁸⁷ Vgl. (Forchert 2000, S. 35)

Orgelspezialist bekannt, als Meister schwierigster Klavierkunst. Trotz gelegentlicher Bemühungen während der 30er Jahre lag ihm nichts ferner als ein Einschwenken auf den neuen, leichten, beim Publikum geliebten „galanten“ Stil. Und so unangepaßt und eigenbrötlerisch war Bach auch gegenüber der Obrigkeit. Kaum eine Stellung, in der er keinen Streit mit den Vorgesetzten hatte. Die treue Ergebenheit von Quantz und die aalglatte Tüchtigkeit von Telemann waren ihm fremd. Er ist der grundsätzlich Unangepaßte, der kämpft und streitet um die kleinste Einzelheit, manchmal schon etwas querköpfig und eigensinnig.“⁸⁸

Sein hier immer wieder zum Vorschein kommendes Bedürfnis nach „Befreiung“ kann Bach laut Schleuning nur zu einem kleinen Teil befriedigen: Der erste Schritt mit dem Wechsel vom Hof zur Stadt und somit die Sicherheit, mit seinem Charakter nicht so bald abgesetzt zu werden, gelingt Bach. Der zweite Schritt jedoch, der Wechsel vom Amt zu „freien“ Künstler, gelingt Bach nicht: Denn um das zu erreichen, müsste er seinen musikalischen Stil wesentlich an das Gefallen der großen Menge anpassen. Dazu ist er nicht bereit, außerdem zeigt er kein Interesse am Wechselspiel zwischen den Höfen und dem neuentstehenden Markt.⁸⁹

Nach Bachs Tod gerät somit sein Werk in der Öffentlichkeit auch rasch in Vergessenheit.⁹⁰ Abseits der öffentlichen Rezeption hingegen leben sowohl Bachs Ruf als virtuoser Organist und Autor schwieriger Klavier- und Orgelwerke als auch seine erfolgreiche Tätigkeit als Lehrer weiter: Eine Reihe von Organisten in Thüringen und Berlin, die zum großen Teil aus Bachs Schülern bestehen, machen sich durch die Aufführung seiner Werke einen Namen und geben die Kompositionen an folgende Generationen weiter. Die ursprüngliche Funktion als Hof- oder Kirchenmusik löst sich von Bachs Werken, sie sind nun beispielhaft für höchste musikalisch-spieltechnische Ansprüche und für die aussterbende Kunst des Kontrapunktes.⁹¹ Im Unterschied zur Musik Händels, die ein wesentlicher Teil des öffentlichen Musiklebens bleibt, wird Bachs Werk von der breiten Öffentlichkeit zwar kaum zur Kenntnis genommen, dennoch bildet sich eine kleine Gemeinde, welche durch Einsatz der Bachschüler – ihre Kriterien sind handwerkliche Qualität und objektiv feststellbare Sachverhalte (im

⁸⁸ (Schleuning 2000, S. 65)

⁸⁹ Vgl. (Schleuning 2000, S. 73f)

⁹⁰ Vgl. (Forchert 2000, S. 35f)

⁹¹ Vgl. (Forchert 2000, S.250ff)

Gegensatz zu jenen sich verbreitenden Geschmacksurteilen, die das öffentliche Musikleben bestimmen) – die Verbreitung von Bachs Kompositionen vorantreibt.⁹²

Auch nach dem Tod des letzten in Berlin lebenden Bachschülers Johann Philipp Kirnberger 1783 lebt die „Bach-Gemeinde“ fort; in einer Zeit, in der Werke Haydns und Mozarts bereits große Beachtung finden sind Musiker wie Mendelssohns Lehrer Carl Friedrich Zelter hier immer noch damit beschäftigt, Bachs Kompositionen zu sammeln, zu bewahren und aufzuführen. Die jüngeren Anhänger folgen Bachs Musik dabei weniger aus persönlicher Hinwendung, sondern vielmehr aus Interesse an einer längst vergangenen „heroischen Epoche“ deutscher Musik.⁹³ Ein wichtiger Schritt in die Öffentlichkeit ist ohne Frage die Berliner Aufführung der *Matthäuspassion* durch Mendelssohn 1829: Durch eine kalkulierte Pressekampagne in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* und die Instrumentalisierung des „deutschen“ Aspekts in Bachs Musik (im Gegenzug zum italienischen Musikgeschmack des Königshauses) wird ein großer öffentlicher Erfolg erzielt.⁹⁴ Der endgültige Schritt zu einem allgemeinen Verständnis von Bachs Musik ist jedoch seinen Lehrwerken zuzuschreiben: Insbesondere die *Präludien und Fugen* wie auch das *Wohltemperierte Clavier* schaffen es, aus dem im Verborgenen kommend zum wichtigsten und einflussreichsten musikalischen Lehrwerk des 18. Jahrhunderts emporzusteigen. Sie bilden von dieser Zeit an einen Standard im Repertoire und als solcher eine Voraussetzung für eine professionelle Musikerkarriere.⁹⁵

Bachs Rezeption als wichtiger Komponist entsteht also erst nach seinem Tod. Sein zu Lebzeiten mündlich überlieferter Ruf als Organist und Improvisator wird mit dem Weiterleben seiner Werke durch das Geniebild abgelöst. Bis heute sind Berichterstattungen und Biographien wie jene des „Grenzgängers“ Albert Schweitzer,⁹⁶ welche bis heute für die Musikwissenschaft als „gültig und unverzichtbar“⁹⁷ gelten, für das Bild Johann Sebastian Bachs prägend. Der Komponist ist das beste Beispiel für die Diskrepanz zwischen zeitgenössischer und späterer Rezeption, welche stark durch den Geniegedanken der Klassik und der Romantik beeinflusst ist.

Als 1722 ein neuer Kantor der Thomas-Schule in Leipzig bestellt werden soll, da der vorige Kantor Johann Kuhnau gestorben ist, werden vom Rat der Stadt an erster

⁹² Vgl. (Forchert 2000, S. 252-256)

⁹³ Vgl. (Forchert 2000, S. 257)

⁹⁴ Vgl. (Forchert 2000, S. 260)

⁹⁵ Vgl. (Forchert 2000, S. 261)

⁹⁶ (Reifenberg und Adolph 1996, S. 8f)

⁹⁷ (Reifenberg und Adolph 1996, ebenda)

Stelle Georg Philipp Telemann und Christoph Graupner gefragt die Stelle zu übernehmen. Erst als Telemann absagt und Graupner sich nicht von seinem Landesherren in Hessen lösen kann, wird Bach gefragt, mit der Aussage, *„da man das Bessere nicht bekommen könne, müsse man sich mit dem Mittleren begnügen“*.⁹⁸ Zu dieser Zeit ist Bach fast 40 Jahre alt und hat bereits einige seiner bis heute sehr bekannten Werke, unter anderem die Inventionen und Sinfonien, den ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers*, die *Chromatische Fantasie*, die *Brandenburgische Konzerte*, das *Orgelbüchlein* und einige seiner größten Präludien und Fugen für Orgel geschrieben.⁹⁹ Er ist nicht weniger bekannt als Telemann oder Graupner, seine Werke sind in Abschriften verbreitet, und zu seinen Leipziger Zeiten haben jeden Sonntag hunderte von Menschen die Möglichkeit, seine kirchlichen Werke zu erleben. Dennoch wird Bach zu Lebzeiten nie als bedeutender Komponist angesehen oder anerkannt, lediglich als Organist, Dirigent und Orgelbegutachter. Seine „kontrapunktische Handwerksmeisterschaft“ wird hoch geschätzt, jedoch bleibt für seine Zeitgenossen – wie etwa Friedrich dem Großen, der 1747 Bach nach Potsdam eingeladen hatte – der „alte Bach“ ein *„Fossil der Polyphonie, ein gigantisches Wundertier aus vergangenen musikalischen Zeiten“*.¹⁰⁰ Ein jüngerer Zeitgenosse Bachs, Adolf Scheibe, beschreibt Bachs Musik als *„verworren und schwülstig wie die eines üblen Poetasters, sie sei eben so ‚mühsam wie vergebens‘“, da sie ‚wider die Vernunft streite“*.¹⁰¹ Einige Jahre später widerruft Scheibe zwar diese Kritik öffentlich, sie ist dennoch bezeichnend für die damalige Auffassung von Bachs Kompositionen.

*„Sein Typ wurde nicht modern, und er ist es auch heute noch nicht. Aber seine Schroffheit gegen die Obrigkeit ist doch in Ausnahmefällen weitergeführt worden: Beethoven hat neben der musikalischen Ruppigkeit Bachs auch viel von dessen unnachgiebigem Beharren gegen den Feudalismus gehabt und hat damit Epoche gemacht. Nur: Er fand schon ein Publikum vor, das ihm auch kompliziertere Musik abkaufte und sie auch im Konzert anhören wollte. Er konnte aufs Amt verzichten und als ‚freier‘ Künstler existieren, ohne Amt, so hart das für ihn und manche seiner Zeitgenossen auch oft war.“*¹⁰²

⁹⁸ (Einstein 1951, S. 19)

⁹⁹ (Einstein 1951, ebda.)

¹⁰⁰ (Einstein 1951, S. 19ff)

¹⁰¹ (Einstein 1951, S. 163f)

¹⁰² (Schleuning 2000, S. 74)

In den späteren Beschreibungen, wie etwa in Spittas Bach-Biographie, gilt Johann Sebastian Bach dann als „Höhepunkt der musikalischen Geschichte“;¹⁰³ Einstein schreibt: „Er ist, unter allen großen Meistern, der dauerhafteste. [...] Erst nach ihm beginnt das Reich der Gefühlsmusik, des unmittelbaren Appells an unser Gemüt.“¹⁰⁴ Bach habe durch die Perfektion seiner Kunst, trotz Verwendung unzeitgemäßer Methoden in späten Lebensabschnitten, die Zukunft vorausgegriffen. Auch Adorno erklärt die „motivisch-thematische Arbeit Bachs nicht nur als Konsequenz ‚aus Bach‘, sondern auch als Konsequenz aus einem ‚Stil nach ihm‘; anders ausgedrückt: als eine Folge aus dem, was nachfolgt.“¹⁰⁵ Marpurg bezeichnet ihn als „Musikheiligen“¹⁰⁶ und wie bereits vorher zitiert, wird Bach durch sein scheinbares Nicht-Erkennen der eigenen Größe als elementar und rein betrachtet; ihm wird die „Zweinaturenlehre“ zugesprochen, da sein „künstlerisches Erleben und Schaffen“ – im Gegensatz zu jenem Beethovens beispielsweise – „sich neben dem normalen und fast banalen Verlauf seiner bürgerlichen Existenz ab[spielt]“, „und zwar so, daß es sich neben dieser gar nicht hervortut.“¹⁰⁷ Weitere typische Merkmale für den romantischen Geniekult lassen sich in Beschreibungen finden, welche über den „innere[n] Zwang zur Produktion, de[n] dämonische[n] Fleiß“¹⁰⁸ Bachs oder über „Tod und Auferstehung“¹⁰⁹ des Komponisten berichten und somit das übermenschliche, sakrale Bild stärken.

Zusätzlich zu der Musikwissenschaft wird das Werk Bachs auch von prominenten Musikern geschätzt: So stammt von Beethoven, der das *Wohltemperierte Clavier* seine „musikalische Bibel“ genannt haben soll, der Ausspruch: „Nicht Bach! Meer sollte er heißen“.¹¹⁰ Das „Phänomen Bach“ ist in dieser Hinsicht zweifach interessant. Nicht nur für die Musikwissenschaft, die ihn oft als „Revolutionär nicht im banalen Sinn als Zerstörer, Vernichter alter Formen, aber als ihr Umdeuter, Erfüller mit neuem Sinn“¹¹¹ sieht und sein Lebenswerk als „ein Prozeß der Gestaltung, für den das Wort Evolution nicht ganz genügt“ beschreibt und der „weit hinaus über das bloße ‚Vollenden‘“¹¹² geht – sondern auch als Vertreter musikalischer Prominenz, der nach seinem Tod vom

¹⁰³ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 38)

¹⁰⁴ (Einstein 1951, S. 190f)

¹⁰⁵ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 112)

¹⁰⁶ Marpurg schreibt über Bach (und seine Söhne) in seiner „Legende einiger Musikheiligen“ (1786, S. 60-63)

¹⁰⁷ (Schweitzer 1908, S. 143)

¹⁰⁸ (Einstein 1951, S. 114f)

¹⁰⁹ Kapitelüberschrift, (Schweitzer 1908, S. 194-231)

¹¹⁰ Vgl. (Schweitzer 1908, S. 209)

¹¹¹ (Einstein 1951, S. 188f)

¹¹² (Einstein 1951, ebenda)

Handwerker in die Position des Genies erhoben wird und als erster Musiker posthum einen Personenkult um sich bildet.

3.2 Der Geniegedanke in der Aufklärung

Der in Klassik und Romantik selbstverständliche Geniegedanke wird nicht nur auf Komponisten des klassischen und des romantischen Zeitalters, sondern auch auf Komponisten vergangener Zeiten angewendet. So zählt Johann Sebastian Bach Jahrzehnte nach seinem Tod als Genie, obwohl er zu Lebzeiten eher als „begabter Handwerker“ oder „Meister seines Fachs“ gesehen wird. Das posthume Emporheben Bachs zum Genie ist ein Ergebnis von Veränderungen in der Gesellschaft, welche in diesem Kapitel erläutert werden sollen.

Eine Betrachtung der Entwicklungen in der Zeit des Übergangs vom Barock zur Aufklärung, welche für die Entstehung des klassischen Geniekultes notwendig sind, lässt sich gut anhand zweier Zitate Jochen Schmidts einleiten:

„Die Ablösung des Barock durch Aufklärung und Empfindsamkeit ist nicht bloß die Ablösung einer Stilepoche durch eine andere. Der Stilwandel drückt auch den gesellschaftlichen Wandel aus. Es handelt sich wesentlich um die Ablösung eines höfischen Zeitalters durch ein zum Bürgerlichen tendierendes Zeitalter.“¹¹³

„‘Aufklärung‘ heißt, daß im Namen der Vernunft und der Natur alle bisherigen Autoritäten kritisch hinterfragt und erschüttert werden.“¹¹⁴

Deshalb sei laut Schmidt das Wort „Kritik“ als ein Grundwort des 18. Jahrhunderts zu verstehen, welches sich in der Gesellschaftskritik, der Religionskritik, der Literaturkritik und der Erkenntniskritik dieses Jahrhunderts wiederfinden lässt und in all diesen Bereichen die Aufgabe besitzt, die bis zu diesem Zeitpunkt geltende Autorität zu erschüttern. Im Rahmen der Gesellschaftskritik werden etwa Autorität der Monarchie und der Aristokratie hinterfragt, im Rahmen der Religionskritik wird der Offenbarungsglaube und die als höchste Autorität fixierte göttliche Transzendenz abgebaut. In der Literaturkritik schließlich wird zu einem Verlassen bis dato geltender Normen und Regeln, welche hauptsächlich aus antiken Traditionen geformt worden

¹¹³ (Schmidt 2004, S. 3)

¹¹⁴ (Schmidt 2004, S. 5)

waren, geführt. Laut Schmidt führen weiters all diese Kritiken in eine revolutionäre Krise: Die Gesellschaftskritik führt demnach zur Französischen Revolution, die Religionskritik zur Säkularisierung des Glaubens an einen transzendenten Gott und die Literaturkritik zu einer Revolution der Literatur. Gleichzeitig zu ihrem destruktiven Charakter verfolgen die aufklärerischen Kritiken jedoch auch konstruktive Ziele wie etwa die in den verschiedenen Bereichen gleiche Tendenz des Strebens nach Mündigkeit und Selbstbestimmung des Menschen.¹¹⁵

Ein besonders wichtiger Beitrag zum Mündigwerden des Menschen ist die Säkularisierung religiöser Anschauungen weg von einem transzendenten Gott und somit das Zurückholen ins Diesseits des bisher ins Jenseits Projizierten. Der Gott der Offenbarung und Erlösung wird nun zum Schöpfergott, welcher nur mehr in dem erfahrbar wird, was er geschaffen hat: in der Natur. Die Gleichsetzung Gottes mit der Natur und die Ablösung eines Gottesbegriffs durch den Naturbegriff stellt die Weltanschauung der Gebildeten im fortschreitenden 18. Jahrhundert dar. Sie bewirkt – da die Reduktion des Übernatürlichen auf das Natürliche zu einem bisher unbekanntem Gefühl der Eigenverantwortung und der Autonomie führt – eine Selbstbefreiung des Menschen und das Bilden eines neuen Selbstbewusstseins. Zeitgleich mit der „Entzauberung“ führt die Säkularisation somit auch zu einer Aufwertung des Menschen; dieser übernimmt nun alle Eigenschaften, welche bisher dem Göttlichen zugeschrieben wurden. Das deutlichste Zeichen für diesen Vorgang ist die neue Auffassung des Genies als Schöpfer.¹¹⁶

Schmidt beschreibt grundsätzlich die Entstehung des Geniegedankens in der Literaturgeschichte, die Analogien zum Geniekult in der Musik sind jedoch eindeutig festzustellen. Wie in der Literatur, wo ein unabhängiges, „freies“ Schriftstellertum entsteht, so emanzipiert sich der Komponist in der Musik. Dieser Moment der „Befreiung“ wird trotz der neu hinzukommenden Zwänge des Marktes im Geniegedanken mitideologisiert.¹¹⁷

Eine weitere wichtige Komponente des Geniekultes kommt ebenfalls aus den Bewegungen in Literaturkreisen: Jene der Idealisierung der Intuition über Rationalisierung. Neben höfischen Bindungen ist die Poesie bisher stark mit dem Gelehrtenstand verknüpft und steht im Dienst der Rhetorik oder der

¹¹⁵ Vgl. (Schmidt 2004, S. 5)

¹¹⁶ Vgl. (Schmidt 2004, S. 6)

¹¹⁷ Vgl. (Schmidt 2004, S. 3), Anmerkung: Hier sind Parallelen zur Situation der Oper in Venedig um 1640 festzustellen – man könnte meinen, der zu jener Zeit begonnene Versuch einer „Befreiung“ des Künstlers wird in der Aufklärung vollendet.

Wissenschaftssystematik; erst die Loslösung aus diesen Verhältnissen und die Eingliederung in eine sich eben formierende bürgerliche Gesellschaft führt eine Änderung herbei.¹¹⁸ So steht das Genie mit seinem Anspruch auf Authentizität programmatisch gegen den Gelehrten, so wie es ebenfalls programmatisch gegen die höfische Kultur und ihre Rituale steht.¹¹⁹

In der Musik ist ebenfalls die Bemühung zu erkennen, Schemata der höfischen Kultur zu durchbrechen; im Gegensatz zur Literatur hat die Musik allerdings die bestehende Verbindung mit dem Hof und der Kirche bis in das späte 18. Jahrhundert noch nicht aufgelöst. Wie Einstein beschreibt, ist noch bis Mozart und Haydn die Komposition „praktischer“ Musik, sowohl für höfische als auch für religiöse Zwecke, ein wesentlicher Bestandteil der Komponistenoevres.¹²⁰

„Bis etwa zum Ende des 18. Jahrhunderts steht der Musiker, nicht anders als der Baumeister, der Bildhauer, der Maler, im Dienste der Gesellschaft. Er komponiert für die Gesellschaft, in ihrem Auftrag, und fast nur für Gelegenheiten, für alltägliche und besondere. Im 16. Jahrhundert ist kein Madrigal geschrieben worden ohne praktischen Zweck; im 17. keine Oper ohne „scrittura“, das heißt ohne vertraglichen Auftrag. Seit Beethoven schreiben Musiker Opern und Sinfonien, die nie aufgeführt werden; sozusagen ins Blaue hinein, in den luftleeren Raum. Sie haben sich als „Künstler“ etabliert; sie haben einen Gegensatz konstruiert zwischen sich und der „Welt“.“¹²¹

„Bach hat kaum ein Werk geschrieben, das nicht seinen praktischen Zweck erfüllt hätte, kaum eines, das er als „Kunstwerk an sich“ geschaffen hätte. Selbst die Inventionen und das Wohltemperierte Klavier wären kaum entstanden, wenn sie für ihn nicht durch ihren pädagogischen Sinn gerechtfertigt gewesen wären. Die „Kunst der Fuge“ ist nur pädagogisch erklärbar: als Beispiel für meisterhaftes Handwerk, als Protest gegen die nichtige Kunst einer scheinbar immer flacher werdenden Zeit. Daß alle diese Werke nebenbei Meisterwerke, Kunstwerke im reinsten, ästhetischen Sinn geworden sind, ist ein herrliches Wunder, aber nicht wesentlich.“¹²²

¹¹⁸ Vgl. (Schmidt 2004, S. 2)

¹¹⁹ Vgl. (Schmidt 2004, S. 3)

¹²⁰ Vgl. (Einstein 1951, S. 159)

¹²¹ (Einstein 1951, S. 160)

¹²² (Einstein 1951, S. 248)

Diese am Beispiel Beethovens genannte Etablierung der Komponisten als Künstler ist stark mit der Entstehung des Bürgertums, beziehungsweise mit der Entstehung einer „*sich selbst verständigenden bürgerlichen Öffentlichkeit überhaupt*“¹²³ verbunden: Die 1720 beginnende Abkehr vom Glauben in Gott als Schöpfer im absolutistischen Barock zu aufklärerischer Kritik an Kirche, Religion, staatlichen und gesellschaftlichen Ordnungen bringt eine Emanzipation des Geistes und des menschlichen Verstandes als wahrnehmungsbeherrschende Instanz mit sich. Die Zeit der Empfindsamkeit (ab etwa 1740) wiederum bringt eine verstärkte Gefühlsbetontheit und die Zeit von Sturm und Drang (ab 1767) erklärt Emotion zur wichtigeren Instanz als aufklärerische Rationalität, bricht mit Traditionen, Autorität und veralteten Moralvorstellungen und – maßgebend für das Thema dieser Arbeit – erklärt das Genie, welches ein einführendes Verhältnis zur Natur besitzt zum Persönlichkeitsideal. Damit ist der Grundstein für das Geniedenken in der beginnenden Epoche der Klassik (vor- bzw. Frühklassik ab etwa 1730, Wiener Klassik ab etwa 1780 bis 1830) gelegt.

„Brief- und Tagebuchform werden zum verbreiteten Mittel, intimste Gefühle und private „Herzensergießungen“ zu beflügeln. [...] Diese Kultivierung der Subjektivität äußert sich auch im Hang, sich musizierend zu kleinen, von Gefühlen geschüttelten Gruppen zusammenzufinden. Aus dieser Gefühlsbewegung, aber auch im Gegensatz zu ihr – „Weichlinge!“ – entwickelt sich, stets in Auseinandersetzung und Bedrängung mit der keineswegs vernichteten Aufklärung, die Genie-Bewegung etwa von den späten 60er bis in die 80er Jahre [des 18. Jahrhunderts].“¹²⁴

Mit dem idealisierten „Ausschalten der Vernunft“ ist jedoch auch verbunden, dass die Elemente des Geniekults nicht auf rationalem Wege erklärbar und voraussehbar sind:

„Ebenso wie der Komponist und sein Produkt nur noch sich selbst verantwortlich sind als Schöpfer und Geschöpf, ist auch die Reaktion des

¹²³ (Schmidt 2004, S. 3)

¹²⁴ (Schleuning 2000, S. 370)

*Publikums weder genau nach vernunftmäßigen Regeln zu lehren, noch durch die Arbeit des Komponisten auf der Basis der Verstandestätigkeit lenkbar.*¹²⁵

Im 18. Jahrhundert kulminiert die bürgerliche Bewegung in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und in der Französischen Revolution. Das bürgerliche Emanzipationsstreben nach sozialer, rechtlicher, weltanschaulicher und politischer Freiheit und Unabhängigkeit definiert das Jahrhundert. Die Künstler jener Zeit beschäftigen sich mit Interessen und Gefühlshaltungen des noch unterprivilegierten Bürgertums und machen diese zum Gegenstand ihres Schaffens; sie interpretieren ihre eigene Rolle neu und vollziehen somit den bürgerlichen Emanzipationsprozess prototypisch an sich selbst.¹²⁶ Die Person Beethovens ist hierfür ein wesentlicher Vorreiter:

*„Diese Pionierstellung als Musiker, der von sich aus öffentlich, also politisch mit seiner Kunst aktiv ist, macht Beethovens Schlüsselstellung in der neueren Musikgeschichte aus, die nach ihm höchstens von Wagner noch einmal eingenommen worden ist. Seit Beethoven gibt es eine historische Rechtfertigung für Musiker, der Öffentlichkeit – wie Politikern – zu sagen, was sie tun sollen.“*¹²⁷

Insgesamt lässt sich also beobachten, dass das Bild des Genies in einer Zeit entsteht, in welcher die höfische Welt eine beginnende Revolte in Form der Auflehnung des Bürgertums gegen den Hof erfährt; ursprünglich sind mit dem „Ruf nach dem Genie“ eine Reaktion auf Gelehrsamkeit und kulturelle Überfremdung¹²⁸ und mit dem Genie-Ideal ein Instrument des Kampfes gegen den aufklärerischen Rationalismus gesucht worden,¹²⁹ schließlich ist jedoch das Genie prototypisch für den Befreiungsvorgang des Bürgertums geworden.

Parallel hierzu verläuft die fortschreitende Demokratisierung von Prominenz, welche später die Grundlage für die Emanzipation des Musikers aus einer lediglich situationsbegleitenden Aufgabe errichtet. Sie beginnt sich erstmals im späten 17. und

¹²⁵ (Schleuning 2000, S. 374)

¹²⁶ Vgl. (Schmidt 2004, S. 3f)

¹²⁷ (Schleuning 2000, S. 504)

¹²⁸ Vgl. (Schmidt 2004, S. 121)

¹²⁹ Vgl. (Schmidt 2004, S. 96)

frühen 18. Jahrhundert abzuzeichnen¹³⁰ und später, im Zusammenhang mit der erreichten Demokratisierung der Gesellschaft und mit weiteren sozialen Veränderungen, ist dieses Phänomen maßgeblich für das Entstehen des Starkultes (siehe Kapitel 4).

3.3 Die „ernste Musik“

Die heutzutage oftmals geführte Diskussion, wo denn die Grenze zwischen „ernster“ Kunstmusik und „leichter“ Unterhaltungsmusik liege, ist kein modernes Phänomen. Sie hat ihre Wurzeln bereits in früheren Zeiten und kann bis in das 9. Jahrhundert zurückdatiert werden:

„Während in der Volksmusik das Musikmachen, auch das mehrstimmige, mündlich überliefert und durch Mitsingen und Mithören in einem weitreichenden Prozeß weitergetragen wird, ist ein Grundmerkmal der mehrstimmigen Kunstmusik, daß ihr Erlernen und Ausführen von der Kenntnis einer Notenschrift und einer Zusammenklangstheorie abhängt. Beides wurde im 9. Jahrhundert im karolingischen Reich entwickelt.“¹³¹

Kunstmusik entsteht laut Peter Schleuning also gleichermaßen als „Waffe des kulturellen Reichsimperialismus“ und als „gut lehrbare Anweisung einer einheitlichen Kirchenmusik“.¹³² Weiters beschreibt er was diese Form der schriftlich fixierten Musik für die Produktion musikalischer Werke allgemein bedeutet:

„Gab es in der mündlichen Tradition der Volksmusik Neuerungen nur in allmählichen Prozessen, die deshalb so schleichend und langsam waren, weil der Lernprozeß allgemein war und für alle Lernenden eine produktive Komponente hatte, so waren Neuerungen auf dem Gebiet der schriftlich fixierten Kunstmusik bald in beliebiger Schnelligkeit hervorzubringen, zu erfinden. [...] Es gab also bereits im Mittelalter die scharfe Trennung zwischen Volks- und Kunstmusik, und innerhalb der Kunstmusik gab es große Meister, die Avantgarde und Konsumierende.“¹³³

¹³⁰ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 20f)

¹³¹ (Schleuning 2000, S. 2)

¹³² (Schleuning 2000, S. 2)

¹³³ (Schleuning 2000, S. 3)

Die aus diesen Aussagen resultierende Definition von Kunstmusik als „notierte Musik“ ist für ihre anfängliche Zeit gültig. Mit fortschreitenden technischen Möglichkeiten allerdings muss genauer differenziert werden, da die schriftliche Notation als alleiniges Merkmal nicht mehr für die spätere Trennung von „ernster“ und „leichter“ Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ausreicht. Der Grund hierfür ist, dass die verschiedenen Formen der Fixierung von Musik im Laufe der Zeit durch den technologischen Wandel nicht mehr jene elitäre Position der Schrift im Mittelalter besitzen (zu den unterschiedlichen Stufen der Fixierung von Musik siehe Kapitel 5.1). In einem Versuch, dies zu berücksichtigen verwendet Kurt Blaukopf für die Trennung der beiden Phänomene die Begriffe *Umgangsmusik* und *Darbietungsmusik*, die von Heinrich Bessler entwickelt wurden und von dem gesellschaftlichen Kontext der Musik ausgehen.¹³⁴

„Umgangsmusik – geschichtlich primärer Teil der musikalischen Kultur, kennzeichnend durch überwiegend typenhafte Prinzipien des Schaffens; der Schwerpunkt der Kunst liegt hier in der Interpretation, die Rezeption ist überwiegend spontan; die unmittelbaren Zweckfunktionen sichern ihr eine relativ breite Konsumbasis in der Gesellschaft, wodurch sie zugleich die Kontinuität des kommunikativen Vermögens der Musik schlechthin bewahrt.

Darbietungsmusik – geschichtlich sekundärer Teil der musikalischen Kultur, besonders des 19. und 20. Jahrhunderts, der sich von den unmittelbaren Zweckfunktionen emanzipierte; der Schwerpunkt der Kunst liegt hier in der autorisierten Originalität des Musikwerkes, in ihrer ästhetischen Wirkung und ihrer ethischen und zunehmend noetischen Bedeutung.“¹³⁵

Diese Definition kommt dem heute bekannten Aspekt der „ernsten“ und der „leichten“ Musik schon näher. Auf der Suche, ab wann sich Musik in diese beiden Kategorien endgültig teilt und die *Ernste Musik*-Kultur entsteht, muss man laut Tia DeNora die Ereignisse des späten 18. Jahrhunderts betrachten: Als Mozart in den 1780er-Jahren zur Regierungszeit Kaiser Joseph II. nach Wien kommt, erlebt er glücklicherweise jene wenigen Jahre, in welchen öffentliche Konzerte für den Adel sehr attraktiv sind. Zwar reduziert der Monarch jeglichen Prunk am Kaiserhof und somit

¹³⁴ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 210)

¹³⁵ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 210), Zitat aus Karbusicky, Vladimir: *Empirische Musiksoziologie*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1975; S. 59

auch den Aufwand für das musikalische Geschehen, die damals fast 100 hocharistokratischen, in Wien lebenden Familien wollen jedoch auf das gewohnte Milieu nicht verzichten und engagieren weiterhin die besten Musiker für Auftritte in ihre Salons.¹³⁶ So halten beispielsweise die Fürsten Batthyány, Esterházy, Grassalkovics, Liechtenstein und Schwarzenberg sowie mehrere Grafen wie Erdödy, Chotek und Harrach eigene Musikensembles. Mozart kennt das Wiener Musikleben sowohl der adeligen wie auch der bürgerlichen Salons sehr gut; zur Mitte der 1780er-Jahre ist Mozarts Popularität gefestigt.¹³⁷ Wenige Jahre später jedoch beginnt sich die Situation wieder zu ändern: Ab 1787 ist die Rezeption seiner Kenner-orientierten und selbstbewussten „ernsten“ Werke nicht mehr jene, die sie zuvor gewesen ist. Berichte schreiben von zu sehr „gewürzten“ Werken und Bemühungen seitens Mozarts, mit neuen Kreationen zu hoch über das Ziel hinauszuschießen. DeNora berichtet über bezeichnende Anekdoten aus der damaligen *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, in welchen Fürst Grassalkovics beim Hören der *Haydn-Quartette* aus Ungläubigkeit der „falschen“ Töne von den Musikern die Noten verlangt und diese daraufhin in Rage zerreißt. Italienische Verleger senden die Noten an den österreichischen zurück, im Glauben sie würden zu viele Druckfehler beinhalten; „ausgebesserte“ Versionen von Teilen des Quartetts werden von Kritikern gedruckt.¹³⁸

Mozart beginnt in dieser Zeit die stärkere Zusammenarbeit mit den wenigen Wiener Adelligen, welche das Konzept der „ernsten“ Musik fördern wollen, unter ihnen Baron Gottfried van Swieten und Fürst Karl von Lichnowsky, die späteren wichtigen Förderer Beethovens.¹³⁹ Dies stellt eine Gegenbewegung zur sonstigen Allgegenwärtigkeit der musikalischen Gefälligkeit dar, welche durch Komponisten wie Ignaz Pleyel, Leopold Kozeluch oder Abbé Sterkel gegeben war.¹⁴⁰ Später, in den 1790er-Jahren, findet eine schrittweise Umorientierung im Adel statt: Besonders durch den plötzlichen Tod Mozarts und das Feiern seiner meisterlichen Fähigkeiten beginnt sich die Präferenz der „wahren Musik“ in den privaten Salons abzuzeichnen. Die noch wenige Jahre davor so geschätzten Komponisten einfacher, gefälliger Musik kommen aus der Mode und Haydn, der kürzlich verstorbene Mozart und besonders die neue Galionsfigur Beethoven werden, gefördert durch den ideologischen Pionier der *Ernsten*

¹³⁶ Vgl. (Stalzer 2006, S. 51)

¹³⁷ Vgl. (Braunbehrens 1988, S. 163f, S. 461)

¹³⁸ Vgl. (DeNora 1995, S. 12f)

¹³⁹ Vgl. (DeNora 1995, S. 14f)

¹⁴⁰ Vgl. (DeNora 1995, S. 15f)

Musik van Swieten, als Aushängebeispiele für das Beste der Wiener Musik gesehen.¹⁴¹ Beethoven als Vertreter des Ausdrucks und der musikalischen Komplexität wird als Komponist für Kenner gefeiert und steht für den neu emporgehobenen „*höheren Stil des Komponierens*“,¹⁴² der zu dieser Zeit noch der sozialen Elite Wiens vorbehalten war. Ab 1795 steigt die Zahl der öffentlichen Konzerte in Wien, da sowohl auf der einen Seite ein Teil des Adels die neue *Ernste Musik* an die Öffentlichkeit bringen möchte, als auch auf der anderen Seite die entsprechende Gegenbewegung die bestehende Nachfrage der Mittelklasse für leichtere Musik beantwortet. Die Konzerthäuser sind aufgeteilt, ein Teil spielt Werke Beethovens, Mozarts und Haydns, der andere Teil spielt Werke von Komponisten wie Sarti, Cimarosa, Pleyel, Hummel oder Kreutzer. Obwohl zu jener Zeit das Konzertleben in puncto kommerzieller Organisation oder bezüglich Anzahl von Konzerten und Zuhörern beispielsweise in London weit entwickelter ist, wird im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts der Grundstein für das bis heute anhaltende Phänomen der *Ernsten Musik* basierend auf der Trias Haydn, Mozart und Beethoven gelegt.¹⁴³

3.4 Beispiel: Ludwig van Beethoven

Nach Johann Sebastian Bach – in der vorliegenden Arbeit als ein Beispiel für einen Personenkult betrachtet, welcher erst nach seinem Tod durch Fokus auf seine Werke entsteht – ist der Geniekult um Ludwig van Beethoven einer, der nun nicht nur um das Oeuvre des Komponisten, sondern auch um die Person selbst entsteht und von den Zeitgenossen wie aus heutiger Zeit von ähnlich großer Bedeutung ist. Der Ruhm Beethovens entwickelt sich bereits zu Lebzeiten zu solch einer Stärke, dass für einen großen Teil des Publikums die Person sogar verehrt wird, ohne dass eigentlich Verständnis für seine Werke besteht. Der Tod des „Mythos Beethoven“ am 26. März 1827 ist ein Ereignis öffentlichen Interesses, an welchem zehntausende (nach manchen Quellen bis zu 30.000)¹⁴⁴ Menschen teilnehmen – davon viele Kritiker seiner Spätwerke.¹⁴⁵

¹⁴¹ Vgl. (DeNora 1995, S. 18)

¹⁴² Vgl. (DeNora 1995, S. 19)

¹⁴³ Vgl. (DeNora 1995, S.27-36)

¹⁴⁴ Vgl. (Beethoven-Haus Bonn 2012, Internetausstellung: Tod und Begräbnis)

¹⁴⁵ Vgl. (Dahlhaus 1987, S. 25)



**Abbildung 1: Beethovens Leichenzug vor dem ehemaligen Schwarzspanierkloster in Wien.
Aquarell von Franz Stöber, 1827 (Beethoven-Haus Bonn, B 209)**

Das extravagante Genie und geduldete *enfant terrible* Beethoven, seine vollkommene Unantastbarkeit und die Auswirkungen seines Kultes auf die Nachwelt sind also ein Phänomen, welches durch alleinige Beschäftigung mit seiner Musik nicht erklärt werden kann und somit interdisziplinär untersucht werden muss.

„Das Bild Beethovens – hochmütig, missmutig, und zerzaust, wie er in zahlreichen Portraits und Büsten dargestellt wird – ist seit dem frühen 19. Jahrhundert ein Teil der populären Ikonografie des Genies. Diese Darstellungen, und zumindest ein Teil Beethovens Werke, sind vielen Personen bekannt, welche ansonsten mit der Welt der „hochkulturellen“ Musik nicht vertraut sind. Als ein Teil unserer kulturellen Selbstverständlichkeit erscheint Beethovens Identität des herausragenden Musikers überweltlich. Beethoven ist das wesentliche Genie der westlichen Kultur, und die Geschichte der Etablierung seines Rufs sollte Soziologen, Sozialpsychologen und

*Kulturhistoriker interessieren, da sich diese Geschichte nicht vollständig im musikwissenschaftlichem Diskurs alleine behandeln lässt.*¹⁴⁶

So müsse man auch über die gegenseitige Beeinflussung von Beethovens Werk und der zeitgenössischen Gesellschaft soziologische Betrachtungen vornehmen: Blaukopf geht in seiner Beschreibung von Dominik Hartmanns 1970 erschienenen Analyse von Beethovens Ruhm nicht nur vom Kunstwerk als Ergebnis der Umgebungseinflüsse aus, sondern ebenso von der Prägung der umliegenden Gesellschaft durch das Werk. Nach den oft aggressiven Anti-Beethoven-Deklarationen, wie sie etwa von Maurice Ravel und Leoš Janáček als Versuch einer „Entmythologisierung“ im Beethoven-Jahr 1927 verfasst werden, soll diese Betrachtung das Entschlüsseln der Kräfte mit sich bringen, die Beethovens Werk beinhalten kann.¹⁴⁷ Diese Bearbeitung der das gesellschaftliche Umfeld prägenden Inhalte von Beethovens Musik im Detail ist von großer Bedeutung, kann im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht Platz finden.

Für den Kult um Beethoven sind andere Gegebenheiten struktureller, kultureller und sozialer Natur maßgeblich; keine besitzt vermutlich die Wichtigkeit seines vorteilhaften Starts in Wien durch die Empfehlung des Grafen Waldstein. Die beliebte Anekdote von *Mozarts Geist aus Haydns Händen*, den Beethoven in Wien empfangen soll, wird gerne als in Erfüllung gehende Prophezeiung des Grafen gesehen; da dieser in Bonn verfasste Stammbucheintrag später Beethoven in Wien alle Türen zu den Häusern Adelliger öffnet, erscheint eine umgekehrte Betrachtung viel sinnvoller: Die „Prophezeiung“ Waldsteins ist nicht ein Vorausahnen der späteren Ereignisse um Beethoven, sondern an sich der Startpunkt für den Geniekult, den Beethoven und seine nahen Kontakte aufbauen können.¹⁴⁸

¹⁴⁶ „The image of Beethoven – haughty, scowling, and disheveled, as he is depicted in numerous portraits and busts – has been a part of the popular iconography of genius since the early nineteenth century. These images, and at least some of Beethoven’s works, are familiar to many people who are otherwise unacquainted with the world of “high culture” music. As a part of our cultural common sense, Beethoven’s identity as an exceptional musician appears transcendent. Beethoven is the quintessential genius of Western culture, and the history of how his reputation became established should interest sociologists, social psychologists, and cultural historians, because that history cannot be addressed fully by conventional musicological discourse alone.” (DeNora 1995, S. xi)

¹⁴⁷ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 72)

¹⁴⁸ Vgl. (DeNora 1995, S. 83f)

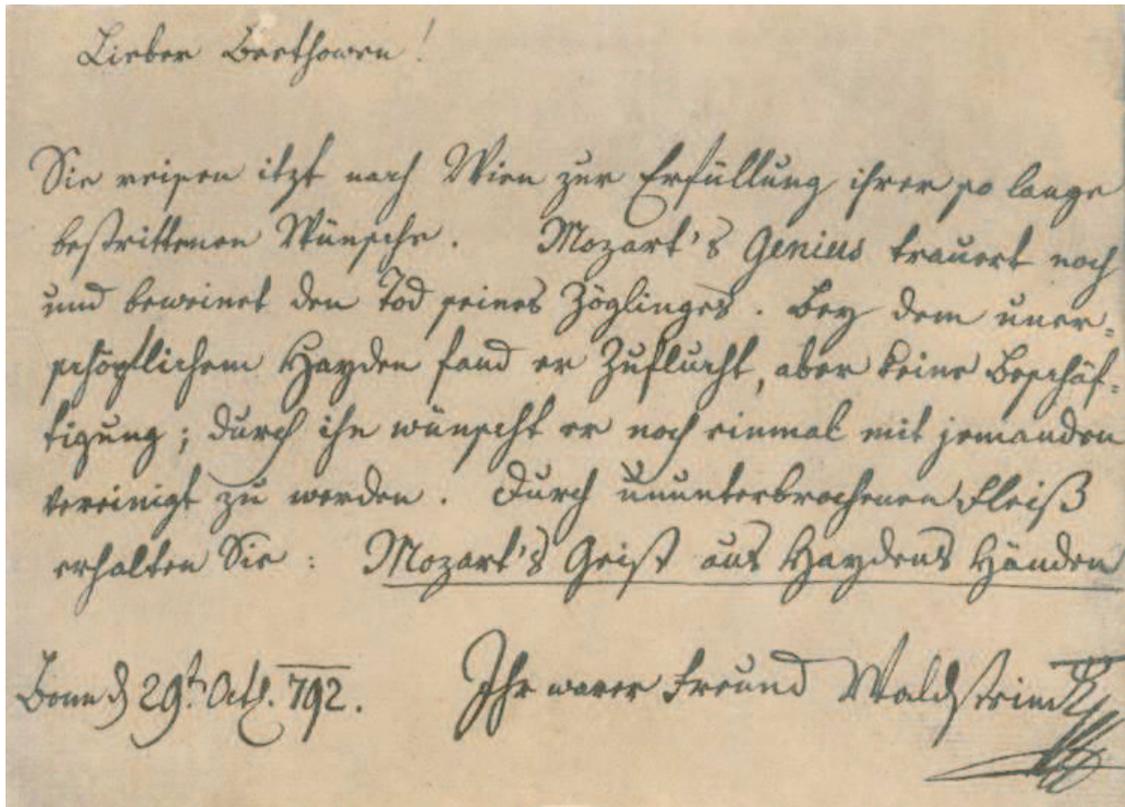


Abbildung 2: Graf Ferdinand von Waldsteins Eintragung in Beethovens Stammbuch, 29. Oktober 1792 (Reproduktion; Beethoven-Haus Bonn, B 130/b)

"Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bey dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemandem vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydn's Händen.

Bonn d. 29. Oct. 1792. Ihr wa[h]rer Freund Waldstein"

Ursprünglich war gedacht, dass Beethoven, aus der höfischen Umgebung in Bonn kommend und dort angestellt, nach Wien lediglich zur Perfektionierung seiner Kompositionskunst durch Unterricht bei Haydn geht; anschließend wäre er nach Bonn zurückgekehrt, um einen hohen Posten in der Bonner Hofmusik zu beziehen.¹⁴⁹ Doch sein Erfolg in Wien bewegt die Fürsten Lobkowitz und Kinsky sowie Erzherzog Rudolph zur Zahlung eines Arbeitsstipendiums um Beethoven in der Stadt zu behalten und nicht einem Angebot aus Kassel nachzugehen. Seine materielle Lage bleibt jedoch

¹⁴⁹ Vgl. (DeNora 1995, S. 1f)

weiterhin schwierig, besonders der Staatsbankrott und die Herabsetzung von Papiergeld auf ein Fünftel des bisherigen Wertes im Februar 1811, das ständig sich ändernde Steuersystem und weiters die Vormundschaft für seinen Neffen Karl bringen die Notwendigkeit mit sich, dass Beethoven für Lebenserhaltung strategisch vorgeht. So überlässt er teilweise Verlegern Werke wie die Klaviersonate e-moll op. 90 als Schuldentilgung oder verkauft sie an mehrere Verlage gleichzeitig.¹⁵⁰ Mit der Veranstaltung von Konzerten, Auftragswerken wie etwa die Schlachtensinfonie *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91 und abenteuerlichen Verkaufsbemühungen wie jene der *Missa solemnis* an den Verlag Schott 1824 verdient Beethoven zusätzlich; dennoch bewahrt er eine Grenze, für die er arbeitet. So führt er teilweise Aufträge wie das zu Joseph Carl Bernards Text *Der Sieg des Kreuzes* geplante Oratorium trotz Anzahlung nicht aus, da er mit dem Textbuch nicht zufrieden ist.¹⁵¹

Dies alles ist möglich, da bereits zu Beethovens Lebzeiten seine Musik große Beliebtheit erfährt; zum Beispiel werden in den Jahren 1817 bis 1827 von der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde 46 Konzerte organisiert, von denen 27 Werke Beethovens beinhalten, und im Vergleich dazu nur 17 von Mozart. Beethovens Symphonien werden bereits alle zu seinen Lebzeiten komplett aufgeführt (abgesehen vom dritten und vierten Satz der Neunten), manche zweimal (Symphonien Nummer 1, 3, 4, 5, 7 und 8) und die zweite Symphonie sogar dreimal. Dies bezeugt die dominierende Stellung Beethovens in den Programmen der Gesellschaft, welche eine Orientierung – auch in den Lehrgängen des neuen Konservatoriums – an Beethoven zur Folge hat und somit auch durch Berufung auf den Komponisten in der musikalischen Öffentlichkeit zum Entstehen des europäischen Konzertlebens beiträgt.¹⁵² Die Trias Haydn, Mozart und Beethoven zählt mit dessen Werken in Wien bereits zu Lebzeiten zum musikalischen Kanon, gemeinsam mit Werken früherer Komponisten wie Bach oder Händel. Das ist eine Besonderheit, denn beispielsweise wird zu jener Zeit in London die zeitgenössische Musik als vulgär und dekadent angesehen. Der Werkekanon in Paris besteht ebenso aus jenen älteren Werken, welche den Orchestern bekannt sind und für bestimmte Ereignisse mit wenig Probeaufwand aufgeführt werden können.¹⁵³

¹⁵⁰ Vgl. (Kämpken 2005, S. 1ff)

¹⁵¹ Vgl. (Kämpken 2005, S. 3f)

¹⁵² Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 71)

¹⁵³ Vgl. (DeNora 1995, S. 4)

Beethovens Ruhm zu Lebzeiten und darüber hinaus trägt auch wesentlich zum Entstehen der Ideologie der „ernsten“ (im Gegensatz zur „leichten“) Musik bei.¹⁵⁴ Er ist nicht der erste Komponist, der *Ernste Musik* schreibt – als er 1792 nach Wien kommt, ist die Trennung zwischen Kenner-Musik und Liebhaber-Musik bereits vorhanden (siehe oben). Mit Sicherheit aber trägt Beethoven zur Stärkung dieser neuen Ideologie bei, sowohl in Wien als auch auf internationaler Ebene.¹⁵⁵

Sein Nachruhm, welcher anders als bei Bach ohne Unterbrechung durch den Tod besteht, beginnt mit Grillparzers Rede am Grab Beethovens:

„Ein Künstler war er, und das was er war, war er nur durch die Kunst ... Ein Künstler war er, aber auch ein Mensch, Mensch in jedem, im höchsten Sinn. Weil er von der Welt sich abschloß, nannten sie ihn feindselig und, weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer sich hart weiß, der flieht nicht! Die feinsten Spitzen sind es, die am leichtesten sich abstumpfen und biegen oder brechen. Das Übermaß der Empfindung weicht der Empfindung aus. Er floh die Welt, weil er in dem ganzen Bereich seines liebenden Gemüts keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen. Er entzog sich den Menschen, nachdem er ihnen alles gegeben und nichts dafür empfangen hatte...“¹⁵⁶

Die darauf folgenden verschiedenen „Epochen von Beethovens Nachruhm“ sind laut Einstein sowohl Epochen des halben oder des schiefen Verständnisses seines Werks, als auch Epochen des halben oder des ganzen Missverständnisses.¹⁵⁷ In der romantischen Betrachtungsweise wird Beethoven sein „Blick in die Zukunft“ durch Betreten neuer musikalischer Welten (im Gegensatz zu Bach) zugesprochen. Wieder wird hier „dämonischer Fleiß“ als Ideal rezipiert, welches bei Musikern des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu finden sei,¹⁵⁸ auch wird Beethovens Größe dadurch definiert, dass sie „jeden andern Mitlebenden, der sie ermessen konnte, erdrückt“ habe.¹⁵⁹ Folgendes Beispiel zeigt eine typische, von romantischen Geniebild und romantischer Sprache geprägte, Beschreibung von Beethovens Bedeutung aus dem Jahr 1951:

¹⁵⁴ Vgl. (DeNora 1995, S. xii)

¹⁵⁵ Vgl. (DeNora 1995, S. 1-4)

¹⁵⁶ (Einstein 1951, S. 22f)

¹⁵⁷ Vgl. (Einstein 1951, S. 23)

¹⁵⁸ Vgl. (Einstein 1951, S. 116)

¹⁵⁹ (Einstein 1951, S. 201)

„Beethoven ist ein Beispiel der heroischen Überwindung eines Dunklen und Verhängnisvollen. Beethoven war ein glücklicher Meister, trotz Taubheit, Wassersucht und Behaftung mit einem nichtsnutzigen Neffen. [...] In Beethovens Schaffen überwiegen die Werke des reinen Übermuts, der reinen Kraft, der reinen Helligkeit [wesentliches, wiederkehrendes Merkmal für den Geniekult, Anm.] – man findet nicht eine dunkle Stelle in der Vierten oder Achten Sinfonie [...usw.] Beethoven, zweifellos erblich belastet von einem Trunkenbold von Vater her und selber der Gefahr des Alkoholismus ausgesetzt [Konstruktion des Idealbilds, in welchem das Genie es schafft, aus schwierigen Verhältnissen aufzusteigen, Anm.], bedarf der Betätigung der Kraft, um seinen Sieg zu bestätigen [die Ausdrücke „Kraft“ und „Sieg“, verwendet um das heroische Bild und das Bringen von ‚musikalischer Gerechtigkeit‘ zu untermalen, Anm.]. Er ist manchmal so abgründig wie Mozart, zum Beispiel im ersten Satz der sogenannten Kreutzer-Sonate; aber wenn Mozarts Abgründigkeit in der Stille ruht wie ein verborgener Gebirgssee, liebt es Beethoven, die Tiefe des Gewässers aufzuwühlen, den Dualismus aufzuzeigen. Nichts ist charakteristischer, als die Gewaltsamkeit, mit der er manchmal den Ablauf des musikalischen Geschehens stört – eine Gewaltsamkeit, die manchmal zur Rohheit, zur nackten Geste wird [Ausschmücken des für Genierezeption typischen ‚dämonischen‘ Aspekts].“¹⁶⁰

Hier lässt sich ein weiteres wesentliches Merkmal des Geniekults feststellen: Das starke in-Verbindung-Setzen von der Person mit ihren Kompositionen. Laut DeNora liegt das Problem im Großteil der retrospektiven Betrachtung Beethovens Werke eben darin, dass ihre Qualität direkt aus dem Nachruhm des Komponisten abgelesen wird. So sei es wie bei anderen Komponisten nicht gerechtfertigt, wenn in der Literatur die Kritik der Zeitgenossen Beethovens an seinen Werken als „geistige Einschränkung“ (DeNora führt hier Beispiele von Graf 1946 oder Slonimsky 1965 an) dargestellt wird. Auch die Beschreibung seiner Werke als gigantische Schritte, und damit verbunden die Begründung, dass Beethovens Zeitgenossen lediglich zu wenig große Schritte (im kompositorischen Sinne) gemacht hätten und dadurch nicht auf längere Zeit rezipiert würden, sei fragwürdig. Denn in Analogie zur Wissenschaft würde Fortschritt nicht nur

¹⁶⁰ (Einstein 1951, S. 157f)

durch einzelne „Geniestreiche“ geschehen, sondern im viel größeren Ausmaß durch soziale Akkumulierung: Die scheinbare Priorität einzelner Entdeckungen würde nur durch eine Projektion in Form von Interpretation und Betrachtung von Ereignissen vergangener Zeiten entstehen.¹⁶¹

Dennoch, das Bild des Genies Beethoven ist bis in die heutige Zeit erhalten geblieben, seine revolutionäre Kunstmusik ist im Verlauf der Zeit zur traditionsverbundenen „Wiener Klassik“ gemeinsam mit Werken Haydns und Mozarts geworden und gehört seit Lebzeiten ohne Unterbrechung zum musikalischen Kanon weltweit, was man einerseits durch die Qualität seiner Werke, andererseits aber gewiss auch durch das Fortbestehen des Kultes um seine Person erklären kann.

¹⁶¹ Vgl. (DeNora 1995, S. 5)

4 Technischer Fortschritt und Emanzipation des Interpreten

Im zu Ende gehenden 18. und im 19. Jahrhundert zeigen sich Tendenzen auf verschiedenen Betrachtungsebenen, die maßgeblich für das Entstehen des Starkultes sind. Mehrere gleichzeitig stattfindende Entwicklungen in Gesellschaft, Technologie, Wirtschaft und Ästhetik bedeuten einen plötzlichen Wandel in der Rezeption des Musikers. Der endgültige Übergang vom Gottesstaat zu einer hierarchischen Staatsform, die industrielle Revolution und daraus resultierend ein verändertes Konzertwesen führen zur Emanzipation des Interpreten und etablieren auch den nicht komponierenden Musiker zum Künstler.

Das bürgerliche Interesse an Rezeption und Ausübung von Musik, sowohl in öffentlicher als auch in privater Form, trägt einen wesentlichen Teil hierzu bei: Es wird die Nachfrage für musikalische Darbietungen verstärkt, der Instrumentenmarkt floriert durch die Beliebtheit von Hausmusik, wodurch die Instrumententechnik wesentlich voranschreiten und dabei gleichzeitig kostengünstiger werden kann. Gleichzeitig führt die Verbreitung und Weiterentwicklung des Buchdrucks und des Zeitungswesens zu Vervielfachungen und Vergünstigungen im Notendruck und neuen Möglichkeiten der Berichterstattung.

Die folgenden Kapitel sollen einen Überblick über die einzelnen angesprochenen Bereiche geben.

4.1 Etablierung der Kunst

Die Etablierung von Kunst als „Kunst“ vollzieht sich nach Alfred Einstein erst im 19. Jahrhundert. Erst zu dieser Zeit wird eine fernere Vergangenheit der Kunst wirksam, sowohl in der Musik mit der Wiederentdeckung Bachs und Palestrinas als auch in der bildenden Kunst mit dem Interesse am Mittelalter. So könne man sagen, dass „Kunst“ im romantischen und auch heutigen Sinn als getrennter Bereich des Lebens, gleichermaßen als „Genussmittel“, erst in dieser Zeit erfunden wird.¹⁶²

„Kunst in diesem Sinn, als ein Bestandteil des Lebens, als ein herkömmlicher Schmuck kirchlicher oder weltlicher Feier, oder intimeren Feierstunden, ist seit der immer rascheren Überwältigung des 19. Jahrhunderts

¹⁶² Vgl. (Einstein 1951, S. 248)

durch die Technik nicht mehr vorhanden. Erst seit dem ist Kunst etabliert worden als „Kunst“. Nämlich als ein Seelenwinkel, in den hinein man sich vor dem „Alltag“ flüchtet; Kunst, die auf Musikfesten und in Konzertsälen und Opernhäusern genossen wird.“¹⁶³

Dieser Gedanke ist wesentlich, um die folgenden Tendenzen in Gesellschaft und Ästhetik erklären zu können, denn nur aus der Emanzipation der Kunst kann ein auf Angebot und Nachfrage basierender Musikmarkt entstehen, welcher letztendlich das Phänomen des Starkultes hervorzubringen imstande ist.

4.2 Gesellschaftlicher Wandel und die Musik des Bürgertums

Nach der Aufklärung wird der Künstler durch das Bürgertum noch einmal „hochgehoben“. Dieses Kapitel beschreibt die Voraussetzungen für das Entstehen des Starkultes im späten 18. und fortschreitenden 19. Jahrhundert.

Wie bereits weiter oben ausgeführt, besteht die Grundlage für eine Emanzipation des Musikers aus seiner lediglich situationsbegleitenden Aufgabe in der Demokratisierung von Prominenz. Im 17. und 18. Jahrhundert beginnt sich diese abzuzeichnen, analog zur fortschreitenden Demokratisierung der Gesellschaft und zu weiteren sozialen Veränderungen.¹⁶⁴ Eine moderne Vorstellung von Individualität entsteht in den Städten, die Aufhebung fester, vererbter Rollen bewirkt eine steigende soziale Mobilität und ermöglicht neue Interaktionsmöglichkeiten. Prominenz ändert sich somit von einer Bestätigung des vorgegebenen Klassenunterschieds zu einer Errungenschaft von außergewöhnlichen Fähigkeiten oder besonderen Charaktereigenschaften eines einzelnen Individuums durch Qualitäten, die jeder Mensch besitzen könnte.¹⁶⁵ „Prominenz [...] als eine Form demokratische Elite“, welche auch finanziellen Erfolg und sozialen Aufstieg mit sich bringt, ist im Prinzip für jedes Mitglied der Gesellschaft durch individuelle Leistung und Wettbewerbsfähigkeit erreichbar.¹⁶⁶

Das nächste wichtige Element ist die Entstehung des bürgerlichen Konzerts: Die Musik wird von ihrer lediglich untermalenden Funktion noch weiter befreit und rückt

¹⁶³ (Einstein 1951, S. 250)

¹⁶⁴ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 20f)

¹⁶⁵ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 21), nach Gamson, Joshua: *Claims to Fame: Celebrities in Contemporary America*. University of California Press, Berkeley 1994; S. 18

¹⁶⁶ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 21)

als eigenständige Kunstform in den Bereich der Aufmerksamkeit eines zahlenden Publikums.

„Das öffentliche Kirchenkonzert verlor im Laufe der bürgerlichen Säkularisierung an Bedeutung und hatte Nachfolge in den als Sonderform des öffentlichen Konzerts eingeführten „Concerts spirituels“, Konzerten mit ausschließlich auf geistliche Musik ausgerichteten Programm. Die Bindung an die Kirche als Ausgangs- und Aufführungsort ging weitgehend verloren, so wie es auch auf dem Gebiet der geistlichen Komposition [...] war.“¹⁶⁷

Die damit einhergehende Professionalisierung von Musikern und die wachsende Distanz zwischen Künstler und Publikum treibt die Heraushebung des Solisten voran; immer höhere technische Perfektion der Musiker (welche auch durch die Konkurrenz am Markt erforderlich ist) macht die Trennung wiederum noch deutlicher. Die von Borgstedt angesprochene „kulturelle Selbstverwirklichung“ im musikalischen Bereich wird daher vom Großteil der Gesellschaft nicht mehr direkt erlebt, sondern einerseits durch Verlegung praktischer Musikausübung in den privaten häuslichen Bereich, andererseits durch eine indirekt-imaginäre Ausübung. Bei dieser scheinbaren Mittätigkeit kann der Zuschauer ohne selbst aktiv tätig zu sein stellvertretend für den Musiker auf der Bühne mitfühlen und sich so durch Anteilnahme am Geschehen selbst künstlerisch verwirklichen.¹⁶⁸ Obwohl das Publikum nun als musikschaftendes Element passiver wird, wird es gleichzeitig als kultureller Motor immer aktiver: Über Erfolg oder Misserfolg einer Musikveranstaltung und die nötige Finanzierung verfügen hauptsächlich die Zuseher und das Konzert entwickelt sich zu einem Dienstleistungsangebot, welches zunächst quantitative Maßstäbe (möglichst viel Musik um wenig Geld) und im weiteren Verlauf qualitative Maßstäbe setzt. Diese beziehen sich einerseits auf das Repertoire, andererseits auf den Ausübenden.¹⁶⁹ Es folgt dadurch einerseits die Herausbildung eines standardisierten favorisierten Werkrepertoires, andererseits (und damit einhergehend) die Konzentration auf die Unterschiede zwischen den Interpretationen dieses Repertoires durch die einzelnen Musiker. Der Musiker muss sich gegen die Konkurrenz durchsetzen, nicht nur durch sein Können, sondern auch

¹⁶⁷ (Schleuning 2000, S. 86)

¹⁶⁸ (Borgstedt 2008, S. 22f)

¹⁶⁹ (Borgstedt 2008, S. 23)

durch seine optische Darbietung (siehe dazu Kapitel 4.4). Der Konzertmarkt ist demnach eine wesentliche Voraussetzung für das Entstehen des Virtuositums.

Die Finanzierung der bürgerlichen Konzerte besteht aus unterschiedlichen Einnahmequellen, wobei die wichtigste jene des Abonnements ist:

„Zu Beginn des Jahrhunderts gab es vielerlei Arten, Eintrittsgeld oder eintrittsgeldähnliche Beiträge bei Konzerten einzubeziehen: Offenbachs Berichte nennen neben kleineren Eintrittssummen auch Stuhlgelder, Verzehrsgelder (pauschal) und andere Möglichkeiten [...]. Wichtiger, als all diesen Modifikationen im einzelnen nachzugehen, ist die Beschreibung der Hauptform der Finanzierung der öffentlichen Konzerte, nämlich der durch Subskription, verbunden mit Abonnement bzw. Pränumeration.“¹⁷⁰

Die Bürgerkonzerte des 18. Jahrhunderts sind in vieler Hinsicht die Wegbereiter für das heutige Konzertwesen: Was für uns selbstverständlich ist, muss allerdings mühselig und langsam erarbeitet werden. Zu dieser Zeit horcht und schaut das Publikum *„während der Musik [...] nicht gebannt und schweigend nach vorne zum Podium, sondern es erlebte sich selbst als aktiven Teil der Unterhaltung, nicht nur zuhörend, sondern auch auf alle mögliche Art das schöne abendliche Zusammensein genießend.“¹⁷¹* Von den „Kennern“ wird dieses Verhalten der „Liebhaber“ verurteilt, sie verlangen dass die Musik und nicht Gespräch, Speis und Trank der Hauptgegenstand der Konzerte werden. Es ist ein langer Weg, bis Konzerthäuser beginnen, in ihre Statuten heute selbstverständliche Regeln wie jene, dass während der Dauer eines Musikstückes die Saaltüren geschlossen bleiben, aufzunehmen.¹⁷² Frauen im Publikum sind gern gesehene Anhängsel und zahlen keinen Eintritt; *„Damen sind frey“ – frei von Eintrittsgeld und frei von Selbstbestimmung“¹⁷³* wie Schleuning beschreibt. *„Jedes Mitglied kann zwei Frauenzimmer unentgeltlich einführen“¹⁷⁴*.

¹⁷⁰ (Schleuning 2000, S. 95)

¹⁷¹ (Schleuning 2000, S. 152)

¹⁷² Siehe die verschiedenen Berichte in (Schleuning 2000, S. 141, 152ff)

¹⁷³ (Schleuning 2000, S. 187), mit Zitat aus Johann Nikolaus Forkels „Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts“, Göttingen 1778, S. 11

¹⁷⁴ Nordhäuser Gesellschaft, zitiert in (Schleuning 2000, S. 187); Diese beiden und viele andere aus dem Konzertleben des 18. Jahrhunderts herausgegriffenen Aspekte erinnern stark an die noch heute fortbestehenden Gebräuche in der Club-Szene: Weibliche Besucher gleichermaßen als „Lockmittel“ zahlen weniger bis gar keinen Eintritt in Diskotheken und Bars und wenn die Band oder der DJ auf der Bühne steht, steht es dem Publikum frei, ob es dem musikalischen Geschehen folgt oder doch lieber die Zeit mit Gesprächen verbringt. Der Unterschied zum 18. Jahrhundert besteht allerdings darin, dass die

Im bereits erwähnten privaten häuslichen Bereich des Bürgertums setzen sich sowohl die Violine, besonders jedoch das Klavier als *die* Instrumente des Bürgertums durch: Beide besitzen sowohl „*die Fähigkeit zu universellem, flexiblen Ausdruck als auch klangliche Eigenpersönlichkeit, eine Vielfalt von Ausdrucks- und Gefühlswerten und Möglichkeiten der Persönlichen Profilierung*“,¹⁷⁵ wie Blaukopf ausführt. Die Weiterentwicklung und Verbreitung der beiden Instrumente hat direkte Auswirkungen auf das Aufkommen eines Virtuositentums. Besonders das Klavier kann sich im Laufe der Zeit zum typischen Virtuoseninstrument profilieren, da es einerseits das bürgerliche Hausinstrument schlechthin, andererseits das den Konzertsaal mit Klang füllende Soloinstrument ist. Das um 1700 von Bartolomeo Cristofori erfundene *arpicembalo che fà il piano e il forte*¹⁷⁶ (Cembalo, das laut und leise macht) ist der Ausgangspunkt für eine Instrumentengattung, welche aufgrund hoher finanzieller Kosten erst nur Adel und Aristokratie, im 19. und 20. Jahrhundert jedoch auch die bürgerliche Mittelschicht erobert. In der Anfangszeit erhielten hauptsächlich junge Frauen aus wohlhabenden Familien Unterricht im Klavierspiel, durch die Vergrößerung der Mittelschicht sowohl nach Zahl der Personen als auch nach wirtschaftlichen Mitteln hält das Klavier jedoch Einzug in mehr und mehr Haushalte und öffentliche Säle. Der Konsum von Musik außerhalb von Konzerten ist in einer Zeit vor Erfindung der Tonaufzeichnung und Radio nur durch eigenhändiges Klavierspielen möglich, wobei vierhändiges Spiel besonders für die Wiedergabe von arrangierten Orchesterwerken geeignet ist. Das Klavier eignet sich außerdem laut Borgstedt sowohl als Identifikationsfläche („das Instrument spiele ich auch“) und als Projektionsfläche („das würde ich auch gern können“ bzw. „wer so spielt, ist ein besonderer Mensch“).¹⁷⁷ Durch dessen Vorzüge spielt also ein großer Teil der Gesellschaft Klavier; damit ist allerdings auch die Notwendigkeit einer Abhebung und Abgrenzung vom Rest der Masse immer größer. Dies führt ebenfalls in die Bildung eines Nährbodens für die Entstehung des Virtuositentums.

4.3 Technische Industrialisierung und frühe Medialisierung

„Technik und Kunst haben nichts miteinander zu tun, sie sind zwei Bezirke für sich. An sich müßte der Fortschritt der Technik ganz unschädlich

elektrisch verstärkte Musik auf einfache Art und Weise so laut gemacht werden kann, dass man dies nicht mehr als Störung empfindet (siehe Kapitel 7.2).

¹⁷⁵(Blaukopf, Große Virtuosen 1955, S. 22)

¹⁷⁶(Maffei 1711)

¹⁷⁷(Borgstedt 2008, S. 24)

*sein für die Kunst. Aber es ist nicht zu leugnen: bis zum Beginn der 19. Jahrhunderts war das Tempo ihrer beiderseitigen Entwicklung ungefähr gleich; erst mit der einseitigen Beschleunigung des technischen Tempos kommt der große Bruch.*¹⁷⁸

Dieses Zitat von Einstein lässt sich auf zwei Arten von „Technik“ beziehen: Auf die technischen Eigenschaften von Instrumenten auf der einen Seite, und die technisch-musikalischen Fähigkeiten der neuen „Gattung Virtuose“ des 19. Jahrhunderts auf der anderen. Es ist wichtig sich vor Augen zu führen, dass die Fortschritte in diesen beiden Bereichen eine unmittelbare Verknüpfung und gegenseitige Beeinflussung aufweisen. Ist die Entstehung des Virtuositums einerseits eine durch den gesellschaftlichen Wandel im 19. Jahrhundert (siehe oben) erschaffene Notwendigkeit, so ist sie andererseits durch den technologischen Fortschritt in dieser Zeit ermöglicht und ebenfalls beeinflusst worden.

Laut Blaukopf kommt es in der Historie selten vor, dass der Zusammenhang eines ökonomisch-technischen Faktors (wie die explosionsartige Vervielfachung der Eisenproduktion durch die industrielle Revolution) und eines technologischen (jene der Klaviermechanik) mit der Spiel- und Komponierweise so deutlich ist wie in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts. Am Beispiel Franz Liszt merke man die volle Ausschöpfung der neuen Klangeffekte: durch Verwendung von Eisenrahmen und Eisenverspreizungen, welche größere Saitenspannung und somit größeres Tonvolumen möglich machen, und die Entwicklung der Repetition mit doppelter Auslösung, welche den Hammer bei seinem Rückfall so abfängt, dass sofort (auch ohne vollständigem Loslassen der Taste) ein neuer Anschlag ermöglicht wird. Vollgriffige Akkorde, Oktaven- und Doppelgriffpassagen und, weiters typisch für jene Zeit, rasche Tonrepetitionen sind somit beispielsweise ein Merkmal der „Études en forme de 12 exercices“ Liszts. Diese 1837 überarbeitete Fassung des 1826 entstandenen Zyklus zeigt gleichermaßen den Fortschritt der technischen Möglichkeiten im Laufe eines Jahrzehnts.¹⁷⁹

¹⁷⁸ (Einstein 1951, S. 248)

¹⁷⁹ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 63), mit Hinweis auf Kurt von Fischer in MGG 7, S. 1160

4.3.1 Zeitungswesen und Buchdruck

Die Französische Revolution trägt vorbereitend zur Verbreitung des Zeitungswesens bei, da während dieser das Geschehen und die damit einhergehenden Neuerungen durch Zeitungen verbreitet wurden. Die Entwicklung geschieht sprunghaft, zum Teil steigt die Auflage einiger Blätter um ein Vielfaches an und statt monatlich beginnen sie wöchentlich zu erscheinen. Die beliebten Vignetten und Karikaturen zu politischen Themen und Motiven bringen einen Aufschwung der Bildpublizistik mit sich.¹⁸⁰

Erstmalig wird im 19. Jahrhundert einem Massenpublikum so ein kontinuierlich aktualisiertes Wissen über einen Musiker zugänglich gemacht. Massenhafte Reproduktion und Kontinuität von Zeitungen, Zeitschriften, Fotos und Noten sind Bedingungen für eine feste Anhängerschaft und reichen über die in einem Konzert erfahrbaren Sphären hinaus; es sind jene Aspekte, die schließlich im 20. Jahrhundert eine erhebliche Erweiterung technischer und strategischer Natur zu einem intermedialen Angebot erfahren und somit wichtige Voraussetzungen für das moderne Starphänomen darstellen (siehe hierfür Kapitel 0).

Die neue „Großmacht“ Zeitung ist wesentlich für das Anwachsen des frühen Starkultes und trägt zum „*massenpsychologisch aufgeheizten Klima*“¹⁸¹ bei. Die Kosten von Vervielfältigungen sinken, die Verwendung der dampfbetriebenen Zylinderpresse seit Beginn des 19. Jahrhunderts und die Erfindung der Rotationspresse in den 1840/50er Jahren¹⁸² ermöglichen preisgünstig tägliche Lieferungen aktueller Informationen in alle Teile des Landes. Die wachsende Anzahl verschiedener Zeitungen bringt eine Intensivierung des Konkurrenzkampfes mit sich, wodurch das Gewicht zwangsläufig auf spannende Storys und exponierte, schillernde Personen gelegt werden muss, um das Interesse des Publikums aufrechtzuerhalten.¹⁸³ Hierzu werden – oftmals aus Not an Material – teilweise stark verzerrte Bilder der Personen verwendet, da der Aspekt des Sensationellen wichtiger ist als die Realität. Es wird, besonders mit der Etablierung der Yellow Press (durch Randolph William Hearst und Joseph Pulitzer) das Interesse an Personen im ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend funktionalisiert,¹⁸⁴ personenbezogene Informationen werden als strategisches Mittel zur Erhöhung des

¹⁸⁰ Vgl. (Höppel 2010)

¹⁸¹ Vgl. (Nagler 1980, S. 119)

¹⁸² Vgl. (Borgstedt 2008, S. 32) nach Gamson, Joshua: *Claims to Fame: Celebrities in Contemporary America*. University of California Press, Berkeley 1994; S. 20

¹⁸³ Vgl. (Ludes 1997, S. 85)

¹⁸⁴ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 32)

Absatzes verwendet. Die Präsentation allgemeiner Ereignisse aus dem alltäglichen Leben genügt – solange sie anhand persönlicher Schicksale präsentiert werden, erzeugen sie bei den Lesern Emotionen. Die knappe Formel nach Hearst: „*People make news*“.¹⁸⁵

Die Berichterstattung begrenzt sich allerdings nicht nur auf die prominente Persönlichkeit selbst und auf ihre Fähigkeiten, Eigenschaften und Erlebnisse; wichtiger Teil der Berichterstattung sind auch Beschreibungen der ausgelösten Verehrungsriten und Massenhysterien selbst, wobei durch deren gezielte Thematisierung nicht das Medium an sich, sondern die Wirkung des Interpreten in der Wahrnehmung der Allgemeinheit thematisiert und noch verstärkt wird.¹⁸⁶

Vergleichsweise spät hat die Fotografie Einfluss auf die Berichterstattung über Stars; bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts werden zwar Portraits von prominenten Persönlichkeiten und seit den 1870er Jahren auch Plakate oder Postkarten¹⁸⁷ erstellt, massenhafte Vervielfältigung jedoch wird erst mit dem 1880 entwickelten Halbtonverfahren möglich und etwa ab den 1890er Jahren werden so Zeitungsartikel mit Fotos gedruckt. Dies hat nicht nur einen dokumentarischen Zweck allein, sondern kann auch für die Rezipienten einen multiplizierbaren und stark ikonisierten Stellvertreter für die nicht anwesende Person darstellen.¹⁸⁸

Abseits des Zeitungswesens gibt es ebenfalls für den Buch- und Notendruck wichtige Einnahmequellen: Durch die Orientierung an bekannten Pianisten und das Nacheifern von Amateurpianisten floriert das Geschäft für Bücher über Methoden, das Klavierspiel zu erlernen. Paraphrasen, Klavierauszüge von Orchesterwerken und sonstige Bearbeitungen erfreuen sich an großer Beliebtheit für den Gebrauch bei privatem Musizieren. Neue Ausgaben bekannter Werke mit heute eigenwillig erscheinenden Tempo- und Dynamikangaben ermöglichen besonders gut, einem bestimmten Musiker (über den Weg des Teilhabens an seiner Interpretation) nahe zu sein.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 32f), mit Zitat von R. W. Hearst in Gamson, Joshua: *Claims to Fame: Celebrities in Contemporary America*. University of California Press, Berkeley 1994; S. 20

¹⁸⁶ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 33)

¹⁸⁷ Vgl. (Ludes 1997, S. 85)

¹⁸⁸ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 34f)

¹⁸⁹ Vgl. (Loesser 1954, S. 67-72)

4.3.2 Finanzierung, Öffentlichkeitsarbeit und neue Verkaufsstrategien

Um bei der stetig wachsenden Zahl an öffentlichen Konzerten die Säle füllen zu können, ist es notwendig, den potenziellen Publikumskreis zu erweitern. Dafür reicht die mündliche Verbreitung von Informationen über Veranstaltungen und eine persönliche Einladung nicht mehr aus; so beginnen Konzertveranstalter im späten 18. Jahrhundert Ankündigungen in Plakatform zu erstellen, in welchen Adel und Nobelmänner angesprochen werden. Diese frühe Form entspricht noch dem ursprünglichen Gedanken der Elite als repräsentative Schicht einer hierarchischen Gesellschaft und ist, wenn man so möchte, als Ersatz der persönlichen Einladung gedacht.¹⁹⁰ In den 1830er-Jahren hingegen werden Ankündigungen zu Konzerten von Liszt und seinen Zeitgenossen von der sozialen Selektion befreit und die Formulierungen beinhalten nur mehr die Information über Musiker, Programm und Aufführungsort. Dadurch wird der *öffentliche* Charakter der Konzerte verstärkt und die bisherige Exklusivität aufgehoben. Um für die auftretenden Musiker profitable Veranstaltungen organisieren zu können, ist bald die Beschäftigung mit „Werbung“ am Konzertmarkt unverzichtbar. Die traditionellen Systeme des Mäzenatentums und die nur für einen kleinen Teil der Gesellschaft leistbaren Abonnement-Zyklen werden von der Kaufkraft eines erweiterten Zuschauerkreises abgelöst. Die soziale Elite verliert zwar die Aufgabe der Finanzierung, spielt aber dennoch weiter eine wichtige Rolle im Konzertleben; um an Ruhm und Publikum zu gelangen kommen die Musiker nicht darum herum, zuerst in Salons gehobener Kreise oder am Hof Gunst zu erlangen. Zusätzlich zur medialen Werbung ist also für Selektion von Talent und für das Sichern eines Kernpublikums immer noch eine „höhere Macht“ notwendig. So wird beispielsweise der junge Frédéric Chopin bei seinem Debut in Wien von Graf Dietrichstein angekündigt, um sein Ansehen als talentierten Musiker zu festigen, noch bevor das Publikum oder die Presse eine eigene Meinung bilden kann. Wie Dana Gooley beschreibt, sind ähnliche Vorgehensweisen unter Einfluss der Aristokratie bei vielen Musikern jener Zeit zu finden, wie auch bei Clara Wieck, Felix Mendelssohn-Bartholdy oder Paganini.¹⁹¹

Die fortschreitende Entwicklung von Verkehrsnetzen und Verkehrsmitteln hebt die bis dato noch stärker verbreitete Beschränkung auf Lokalkultur auf und überregional prominente Musiker stellen eine Qualitätsgarantie für das aktuelle Konzertpublikum

¹⁹⁰ Vgl. (Gooley 2010, S. 73)

¹⁹¹ (Gooley 2010, S. 73f)

dar, da sich ihr Erfolg bereits andernorts bewährt hat.¹⁹² Die Nachfrage muss somit nicht jedes Mal zur Gänze neu erzeugt werden, die Erfolgserfahrung lässt sich bereits im Vorfeld instrumentalisieren und zur Vergrößerung der Anhängerschaft des jeweiligen Auftretenden nutzen. Hohe Eintrittspreise und (oftmals künstlich erzeugte) knappe Kartenkontingente sind Merkmale der Preispolitik, die für den Besucher des Konzerts das Gefühl einer hohen Wertigkeit erzeugen.¹⁹³ Er kauft gleichermaßen einen Vertreter einer individuellen Auffassung und Persönlichkeit, der sich durch „Produktdifferenzierung“ von der Konkurrenz abzuheben vermag; dafür ist einerseits die Auswahl von effektvollen Stücken, andererseits die vom Virtuosen zur Schau gestellte und ins Extrem gesteigerte Emotionalität und künstlich geschaffene technische Schwierigkeiten in Form von publikumswirksamen Bearbeitungen notwendig.¹⁹⁴

Der „selbstlose Dienst am Werk“ wird zunehmend durch das persönliche Leben des Stars vom Zentrum des Publikumsinteresses verdrängt¹⁹⁵, die mediale Berichterstattung befriedigt und betont dies durch Konzentration auf für ein großes Publikum leicht wahrnehmbare Erlebniseinheiten¹⁹⁶. Ein kohärentes Gesamtkonzept aus auf der Bühne stattfindenden visuell-emotional anregenden Effekten (extrovertierte Gestik und Mimik beim musikalischen Vortrag) und abseits des Podiums beobachtbaren Elementen (auffällige Kleidung, Ankunfts- und Abfahrtszeremonien), gemischt mit verbreiteten Informationen über das Privatleben der Stars ist für eine Vielzahl von Menschen einfach zu verstehen und wird daher bereits früh als förderlich für die Karriere betrachtet.¹⁹⁷ Die Ausdrucksmomente der Musik werden also gleichermaßen nach außen gekehrt und in Form eines individuellen Lebensgefühls verkauft; dies mag grundsätzlich wiederum aus einer Gegenreaktion auf die nicht realisierbare Forderung nach reiner Werkrezeption entstanden sein, da die Bühnenpersönlichkeit in keinem Fall von der Aufmerksamkeit für die Musik als Gegenstand zu trennen ist.¹⁹⁸

Da Erfolg per se Garantie und Multiplikator für weiter wachsenden Erfolg und einen steigenden Bekanntheitsgrad ist, werden neue Formen der Versicherung angeboten: Wie Blaukopf beschreibt, spezialisiert sich beispielsweise das Unternehmen

¹⁹² Vgl. (Borgstedt 2008, S. 28)

¹⁹³ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 28f), mit Hinweis auf W. P. Ware/ T. C. Lockhard: *P.T. Barnum presents Jenny Lind*. Louisiana State University Press, Baton Rouge 1980; S. 50ff

¹⁹⁴ Vgl. (Blaukopf, Große Virtuosen 1955, S. 14), (Borgstedt 2008, S. 29) und (Heister 1983, S. 477)

¹⁹⁵ Anmerkung: Dies ruft auch Unmut und Kritik hervor; siehe dazu Kapitel 4.5.

¹⁹⁶ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 30f)

¹⁹⁷ Vgl. (Blaukopf, Große Virtuosen 1955, S. 44), (Borgstedt 2008, S. 30) und (Salmen 1997, S. 75)

¹⁹⁸ Vgl. (Dahlhaus 1967, S. 17) in BS31

„Assurance des Succès Dramatique“ auf den Verkauf von Beifall, falls der Applaus des eigentlichen Publikums ausbleiben sollte.¹⁹⁹

Es ist das 19. Jahrhundert auch der Beginn des „Merchandising“: Der Kauf und Besitz von Darstellungen (analog zum späteren Besitz von Tonträgern im 20. Jahrhundert) verweisen auch auf den „Besitz“ der verehrten Persönlichkeit und privatisieren die Bindung an ihn durch den Kauf.²⁰⁰ Dieses Phänomen des materiellen Musikerkultes, welches womöglich bereits seit dem Tod und „materiellen Weiterlebens“ Mozarts existiert, erfährt bisher unbekannte Größe und Bedeutung. Es entfaltet sich endgültig im 20. Jahrhundert.

4.4 Emanzipation des Interpreten und der Interpretation

Alle bisher erwähnten Veränderungen im gesellschaftlichen und technischen Bereich führen direkt in das Virtuosenentum des 19. Jahrhunderts. Die hier immer stärker sichtbare Tendenz ist eindeutig festzustellen: Auf marktbezogener Ebene findet ein Verlauf vom Verkauf eines Werkes zum Verkauf einer Interpretation durch den Virtuosen statt. Wie Riemann diese Emanzipation des Interpreten beschreibt: Das Publikum „*stellt sich in erster Linie immer die Frage, ob die Aufführung eine gute, eine mustergültige oder eine mäßige ist [...]. An das Werk selbst denkt es kaum mehr. [...] Das Werk bezwingt dieses Publikum nicht mehr, der Virtuose muß es thun*“.²⁰¹ Die Fokussierung auf die Interpretation bringt auch die neue Möglichkeit mit sich, die Fähigkeiten und Eigenschaften eines Musikers isoliert wahrzunehmen; dies wiederum ermöglicht, unterschiedliche Interpreten untereinander zu vergleichen, da das von mehreren Virtuosen gespielte Werkrepertoire eine Basis hierfür liefert. Anders gesagt: Durch die Standardisierung des Repertoires kann nun erstmals eine künstlerische Darbietung –bisher etwas Unmessbares – mit einer zweiten verglichen werden.

Durch Entfremdung des ursprünglichen Zweckes des öffentlichen Konzerts – nämlich die Vorstellung neuer Musik – kann man durch die Beschränkung auf das „Spiel“ des Virtuosen eben dieses „Spiel“, und damit verbunden den Wettkampf zwischen den Spielenden, als neuen Zweck festmachen:

„Spiel ist [...] eine von Zwecken freie Tätigkeit des Menschen, die es wegen dieser Isolation erlaubt, diese Tätigkeit rein nach der Seite des Könnens

¹⁹⁹ Vgl. (Blaukopf, Große Virtuosen 1955, S. 12)

²⁰⁰ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 35), nach Marshall, David: *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1997; S. 158f

²⁰¹ (Riemann 1895, S. 6ff)

zu beurteilen, und in der Infolgedessen der Wettkampf, das Rekordstreben und das Bedürfnis zu gelten und aufzufallen, von Bedeutung ist.“²⁰²

Die neue Betonung von Leistungsdemonstration der Virtuosen fungiert als Aufmerksamkeitsgenerator, wird jedoch oft als exhibitionistische Artistik²⁰³ kritisiert oder verdächtigt, Musik lediglich als Substrat „gestisch-mimetischer Entfaltung“ und nicht als Selbstzweck zu benutzen²⁰⁴ (zur Kritik am neuen Virtuositentum siehe Kapitel 4.5). Interessant hierbei ist, wie aus dem Moment des bewussten Auffallens Musik und Schauspielkunst in dieser Zeit zusammenrücken: Beide Künste verwenden nun den Begriff des „Spielens“,²⁰⁵ da beide das mimetische und damit auch das visuelle Erleben beinhalten. So entsteht das Ideal einer Interpretation mit individuellem, inspirierten Ausdruck (statt lediglicher Ausführung) durch den Musiker; besonders der Eindruck von Freiheit und Leichtigkeit im Spiel wird dabei angestrebt, um die durch tägliche, harte Arbeit erworbene künstlerische Technik in den Hintergrund zu drängen.²⁰⁶ Die Nähe von Musik und Schauspiel in diesem Bereich ist bis heute ein wesentlicher Bestandteil sowohl in der klassischen- als auch in der populären Starkultur.

Die Konzentration auf das dargebotene komponierte Werk wird also durch eine Fokussierung auf den Interpreten und seine Interpretation ergänzt oder sogar vollständig abgelöst. Das Publikum lenkt die Aufmerksamkeit zum „*Handgreiflich-Sinnlichen der Person des Interpreten*“,²⁰⁷ da nun dieses seine Neugier (und nicht mehr das Kennenlernen einer neuen Komposition) befriedigen kann. Besonders beim Solokonzert ist dieses Phänomen zu beobachten, da hier ein einzelner Mensch in überhöhter und idealisierter Weise präsentiert wird²⁰⁸ und zudem erlebbar gemacht wird, was konkret die Leistung des Sängers oder Instrumentalisten darstellt. Der durchschnittliche Zuhörer stellt eine Verbindung zum Virtuosen mit gleichzeitig stattfindender Selbstreflexion her und sieht sich in seiner Leistung weit überboten; das und die deutliche Polarisierung der Gegenüberstellung *einzelne Persönlichkeit des Interpreten – Masse des Publikums* intensiviert das Außergewöhnliche als Projektionsfläche für jedes Publikumsmitglied

²⁰² R. Hamann: Theorie der bildenden Künste. Berlin: Berlin-Verlag, 1980, S. 11, zitiert von (Borgstedt 2008, S. 25)

²⁰³ Vgl. (Riethmüller 2001, S. 107f)

²⁰⁴ Vgl. (Dahlhaus, Trivialmusik und ästhetisches Urteil 1967, S. 17)

²⁰⁵ Vgl. (Betz 2001, S. 15)

²⁰⁶ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 25)

²⁰⁷ (Heister 1983, S. 477)

²⁰⁸ (Borgstedt 2008, S. 26)

und wirkt als irrationales Gegengewicht zum Alltag.²⁰⁹ Gemeinsam mit der Anerkennung und der Bewunderung einer gesellschaftlich akzeptierten „messbaren“ Glanzleistung des Virtuosen (und Leistung zählt viel in einem industriellen Zeitalter), welche durch den Konzertbesuch käuflich und in den Alltag integriert wird, bewegt sich der Musiker zwischen seinen beiden Existenzen außerhalb und innerhalb gesellschaftlicher Normen hin und zurück.²¹⁰ Das schwebende Verhältnis von Nähe und Distanz zwischen Interpret und Publikum wird auch durch das Konzertpodium verdeutlicht, durch diese künstlich geschaffene Emporhebung ist der Mensch auf der Bühne einerseits sinnlich-geistig durch audiovisuelle Erfahrbarkeit zugänglich, gleichzeitig aber physisch-praktisch unzugänglich. Der Interpret mischt sich nicht unter die Hörer, weder physisch noch als Individuum, welches oft für allgemeine Ideen und den Zeitgeist unübliche eigene Aspekte der Persönlichkeit präsentiert und setzt sich somit selbst mit „*napoleonischer Geste*“²¹¹ in Szene.²¹²

Gleichzeitig kann man das Phänomen des Virtuosen als ein kommerziell orientiertes, exhibitionistisches Modell sehen, welches „*herausragende Fähigkeiten und persönliche Eigentümlichkeiten als strategische Mittel zur Erlangung von Ruhm und Geld einsetzt*“.²¹³ Etwa um 1825²¹⁴ etabliert sich das professionelle Solokonzert somit auch aus ökonomischen Gründen, zusätzlich zum Verlangen des Publikums nach „*Vorführung von Persönlichkeit, nicht nur nach Aufführung von Werken*“.²¹⁵ Die Publikumsgröße steigt aufgrund von Industrialisierung, Urbanisierung, Mobilisierung und dem daraus wachsenden Bedürfnis nach „*subjektiver und kollektiver Orientierung, nach sinnbildlicher Verkörperung von lebenswertem und erfülltem Leben, das sich in der Nachfrage nach Unterhaltungsprodukten niederschlägt und durch diese beantwortet wird*“.²¹⁶ Da nur eine geringe Anzahl von Interpreten das Solokonzert als Haupteinnahmequelle nutzen kann, erlangen diese wenigen Musiker immer mehr Publikum und somit immer mehr Kaufkraft; wiederum bedeutet das ein verringern der Repertoiregröße als auch ein Steigen der Bedeutung des einzelnen Virtuosen.

²⁰⁹ Vgl. (Blaukopf, Große Virtuosen 1955, S. 12f)

²¹⁰ Vgl. (Betz 2001, S. 12)

²¹¹ (Blaukopf, Große Virtuosen 1955, S. 43)

²¹² Vgl. (Borgstedt 2008, S. 26f)

²¹³ Vgl. (Riethmüller 2001, S. 107f)

²¹⁴ Vgl. (Blaukopf, Große Virtuosen 1955, S. 30)

²¹⁵ Vgl. (Heister 1983, S. 315f)

²¹⁶ (Hickethier 1997, S. 33)

4.5 Kritik und Gegenmaßnahmen

Der öffentliche Ruhm erhält bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine kritische Reflexion. Heinrich Heine interpretiert das Phänomen als ein medizinisch-neuropathologisches (siehe die „Lisztomanie“, Kapitel 4.6) und kritisiert die in der Ruhmsucht begründete freiwillige Kommerzialisierung der Interpreten.²¹⁷ Ebenso Friedrich Nietzsche äußert sich abfällig über die neuen Virtuosen: Sie seien „*Fanatiker des Ausdrucks*“ und „*die Künstler der Verführung im Jahrhundert der Masse*“.²¹⁸ Virtuosen werden „*Beherrscher dämonischer Gewalten*“²¹⁹ genannt. Die Verselbständigung von Prominenz bewirke eine Änderung der Intentionen des exponierten Individuums, das Streben nach dem vollkommenen Produkt bzw. kulturellem Werk weiche jenem nach persönlichem Ruhm.²²⁰ Diese Ausführungen zeigen, dass die Gegenreaktionen zum Virtuositentum ebenso heftig und emotional aufgeladen sind wie die positiven Reaktionen zum neuen Starkult.

Es werden Gegenmaßnahmen zur Emanzipation des Interpreten gesucht: Die Einführung des reinen, solistenlosen Orchesterkonzerts beispielsweise erfüllt jedoch nicht den gewünschten Zweck, da die ab dem Ende des 19. Jahrhundert zunehmend institutionalisierte Funktion des Dirigenten ebenfalls in der Form einer personalen Repräsentanz des Orchesters eine Persönlichkeit – ebenso wie einen Vokal- oder Instrumentalvirtuosen – in den Vordergrund stellt. Die Symbolisierung von Macht und Herrschaftsattitüden führt laut Adorno zur Entwicklung des Dirigenten als moderne Interessenskörperschaft zum Zweck der Komprimierung der musikalischen Aufführung.

Die Musikwelt ist während der Zeit der Entstehung einer Konzertindustrie also gespalten zwischen einer Ablehnung der Vermarktung von Bekanntheit an sich und einem rätselhaften Starkult mit einzelnen Interpreten wie Franz Liszt als „dämonische Massenverführer“.

4.6 Beispiel: Franz Liszt (1811-1886)

Wie bereits in der Einleitung beschrieben, ist die „Lisztomanie“ eines der ersten musikalischen Massenphänomene. Der Begriff geht auf Heinrich Heine zurück²²¹ und ist bezeichnend für die Verwunderung seitens Liszts Zeitgenossen über seinen Kult. Der

²¹⁷ Vgl. (Betz 2001, S. 21ff)

²¹⁸ (Betz 2001, S. 10) mit Zitaten von Friedrich Nietzsche

²¹⁹ Vgl. (Salmen 1997, S. 74)

²²⁰ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 34) Marshall, David: *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1997; S. 7

²²¹ (Heine 1844, S. 567)

„Pionier des Solokonzerts“²²² und Erfinder des Klavier-Recitals erntet in seiner Virtuosenzeit sowohl große Kritik als auch bis zu dem Zeitpunkt noch nie gekannte Bewunderung durch das Massenpublikum. „*Le Concert, c'est moi*“ („Das Konzert bin ich“ – in Anlehnung an den berühmten Ausspruch Ludwig des XIV.) lautet seine selbstbewusste Einschätzung seiner Auftritte;²²³ er wird der Rhetorik beschuldigt, welche in der Musik keinen Platz fände, jedoch zur „*Volkerverführung*“ sehr gut geeignet sei.²²⁴ Mit Liszt wird nicht nur der Interpret als „*Objekt des Bestaunens durch ein zahlendes Publikum aus der bürgerlichen Mittelklasse*“²²⁵ geboren, sondern ebenso spielen Medien und „Fan-Artikel“ wie nie zuvor eine derart große Rolle für die Bildung eines Musikerkultes. Franz Liszt, der seinerseits noch vom als Genie rezipierten Richard Wagner hoch angesehen wird (so schreibt dieser, dass der Vortrag Beethovenscher Sonaten durch Liszt statt einer *Reproduktion* eher den Charakter einer *Produktion* hätte, so als hätte Liszt etwas anderes oder gar besseres als Beethoven gegeben)²²⁶ läutet mit seiner Virtuosenkarriere den Starkult ein. Im gesamten Europa stellt er seine Fähigkeiten zur Schau, bis er im September 1847 seine kommerzielle Pianistenkarriere beendet, die bis dahin seit fast acht Jahren angedauert hat.

„*Weder vor noch nach Liszt hat je ein Virtuose derartig turbulente Begeisterung erregt, einen Enthusiasmus, der gelegentlich Züge massenhysterischen Taumels annahm. [...] Vergleichbares, mit all den Erscheinungen wie besinnungslosem Jubelgeschrei, Ohnmachtsanfällen, Souvenirfetischismus, kennen wir allenfalls aus der heutigen Pop-Rock-Szene.*“²²⁷

Franz Liszt entstammt – entgegen der gerne verwendeten Behauptung – aus wohlhabenden, finanziell gesicherten Verhältnissen. Liszts Vater, Adam Liszt, ist zum Zeitpunkt der Geburt seines Sohnes Rechnungsführer auf einem *Schafherhof* der Esterházyischen Viehwirtschaft und somit in einer wichtigen Position. Abgesehen von seiner Angesehenheit im Ort durch sein belegtes Amt wohnt die Familie zusätzlich im respektabelsten Anwesen Raidings, einem auf das 16. Jahrhundert zurückgehenden

²²² (Borgstedt 2008, S. 32)

²²³ Franz Liszt aus Rom an Cristina Belgiojoso, 4. Juni 1839, in: (La Mara 1893-1905, Bd. 1, S. 24ff)

²²⁴ Vgl. (Einstein 1951, S. 73)

²²⁵ (Said2001, S. 63), in BS31

²²⁶ Vgl. (Einstein 1951, S. 71)

²²⁷ (Dömling 2011, S. 46f)

ehemaligen Adelssitz. Die verbreitete, jedoch fälschliche Behauptung, Liszt sei in einem bescheidenen Bauernhäuschen zur Welt gekommen, liegt laut Dömling in der Tatsache begründet, dass im 20. Jahrhundert drei Viertel des Hauses (die gesamte Gassenfront sowie die Hälfte des Querhauses) abgerissen werden und der kleine Rest des Hauses als „Liszts Geburtshaus“ betitelt wird.²²⁸ Heute steht neben diesem „Geburtshaus“ das im Oktober 2006 für das 1. Internationalen Franz Liszt-Festival „Liszten in Raiding“ eröffnete Konzerthaus.²²⁹

Hier lernt Franz Liszt das Klavierspiel von seinem Vater,²³⁰ welcher neben seinem Beruf mehrere Instrumente (Klavier, Geige, Cello und Gitarre) spielt und über seine Teilnahme als Dilettant in der Esterházy'schen Kapelle Kontakte zu Haydn und Hummel pflegt.²³¹ Von früh an wird Liszt als talentiertes Wunderkind gesehen; für seine überbordende Karriere als Virtuose sind der spätere Klavierunterricht bei Carl Czerny und der Besuch eines Konzerts von Niccolò Paganini von Bedeutung: Abgesehen davon, dass Paganini mit seinem dämonischen Erscheinungsbild einige Gerüchte im Publikum hervorbringt – zur Erklärung der unvorstellbaren Virtuosität wird konstruiert, Paganini sei kein Mensch, sondern die Wiedergeburt des Teufels, oder er habe seine Fähigkeiten auf der Geige in jahrelangen Gefängnisaufenthalten zur Strafe für brutale Morde erworben – hat er auch einen großen Einfluss auf Liszt. Am 20. April 1832 hört der zu diesem Zeitpunkt bereits als Virtuose bekannte Liszt zum ersten Mal den „Teufelsgeiger“ und beschließt, mit seiner eigenen Virtuosität die bisherigen Grenzen zu überschreiten.²³² Kurz danach schreibt er in einem Brief an Pierre Wolff:

„Seit 14 Tagen arbeiten mein Geist und meine Finger wie zwei verdammte, – Homer, die Bibel, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sind alle um mich herum. Ich studiere sie, betrachte sie, verschlinge sie mit Feuereifer; überdies übe ich 4 bis 5 Stunden (Terzen, Sexten, Oktaven, Tremolos, Repetitionen, Kadenz etc. etc.) Ach! Sollte ich nicht verrückt werden, wirst du einen Künstler in mir wiederfinden!“²³³

²²⁸ Vgl. (Dömling 2011, S. 10f)

²²⁹ Vgl. (Liszt Festival Raiding 2006)

²³⁰ Vgl. (Dömling 2011, ebenda)

²³¹ Vgl. (Dömling 2011, S. 8f)

²³² Vgl. (Hilmes 2011, S. 60f)

²³³ Franz Liszt an Pierre Wolff, 2. Mai 1832; aus dem Französischen übersetzt, in: (La Mara 1893-1905, Bd. 1, S. 7)

Einige, die Czerny-Schule erweiternde, Übungsstunden später kehrt Liszt in das öffentliche Konzertwesen zurück, gewappnet mit virtuosen Kompositionen voller technischen Schwierigkeiten, die mithilfe der modernen Klaviere außer der gefühlten Unmöglichkeit der Interpretation ihnen auch eine orchestrale Dimension verleihen können.²³⁴

Zusätzlich wird Liszt von der Beobachtung Paganinis zur Kunst der Selbstdarstellung inspiriert: Zeitzeugen berichten von seinen Auftritten, welche ähnliche Spannung besitzen wie jene Paganinis, mit dem Unterschied, dass der junge und attraktive Liszt statt einer dämonischen eine erotische Aura ausstrahlt.

„Gleich einem elektrischen Schläge durchzuckte es den Saal, als Liszt hereintrat. [...] Die meisten Damen erhoben sich, es war, als verbreite sich ein Sonnenglanz über jedes Gesicht, als empfangen alle Augen einen theuren, geliebten Freund! [...] Als Liszt sein Spiel beendet hatte, regnete es Blumen auf ihn herab; junge niedliche Mädchen, alte Damen, die auch einmal niedliche Mädchen gewesen, warfen ihr Bouquet; er hatte ja tausend Tonbouquets in ihre Herzen und Köpfe geworfen.“²³⁵

Aus diesen und weiteren Beschreibungen geht hervor, dass Liszt Charisma besitzt, ein wesentliches Persönlichkeitsmerkmal sowohl im damaligen als auch im heutigen Starkult. Der Soziologe Max Weber beschreibt Charisma in Bezug auf politische Führer *„als außeralltäglich [...] geltende Qualität einer Persönlichkeit, um derentwillen sie als mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften oder Eigenschaften oder als gottgesandt oder als vorbildlich und deshalb als ‚Führer‘ gewertet wird.“²³⁶* Dabei kommt es nicht darauf an, dass die betreffende Persönlichkeit tatsächlich diese Eigenschaften besitzt, sondern darauf, ob die Gesellschaft (oder das Publikum) es so wahrnimmt.

²³⁴ Vgl. (Hilmes 2011, S. 61f)

²³⁵ Hans Christian Andersen: *Gesammelte Werke*, Bd. 18. Leipzig 1873, S. 14ff; zitiert in (Hilmes 2011, S. 64f)

²³⁶ (Weber 1972, S. 140)

Diese Qualität Liszts lässt die von ihm gespielte Musik in die zweite Reihe rücken, im Vordergrund stehen Erotik und Sex-Appeal; er stellt eine Projektionsfläche für Sehnsüchte und Fantasien des Publikums dar.²³⁷ Seine langen Haare, die beim Spielen immer wieder in sein Gesicht hängen und hinter das Ohr gelegt werden müssen, werden zu einem seiner Markenzeichen und er schafft es, Effekthascherei, affektierte Bewegungen, „*manieriertes Mienenspiel*“ und „*allürenhaftes Gehabe*“ in seinen Darbietungen fließend zu vereinen.²³⁸

Heine berichtet:

„[...] wie gewaltig, wie erschütternd wirkte schon seine bloße Erscheinung! Wie ungestüm war der Beifall, der ihm entgegenkatschte! Auch Buketts wurden ihm zu Füßen geworfen! Es war ein erhabener Anblick, wie der Triumphator mit Seelenruhe die Blumensträuße auf sich regnen ließ, und endlich, graziöse lächelnd, eine rote Kamelia, die er aus einem solchen Bukett hervorzog, an seine Brust steckte.“

Die Damen fallen laut Heines Berichten in Ohnmacht, er beobachtet außerdem, „*wie sogar einmal zwei ungarische Gräfinnen, um sein Schmutztuch zu erhaschen, sich selbst zu Erde geschmissen und blutig gerauft haben!*“²³⁹ Auch abseits der Bühne provoziert Liszt manchmal Skandale, indem er absichtlich zu spät zu einem Konzert kommt oder es gar ausfallen lässt.²⁴⁰

Zwischen 1839 und 1847 befindet sich Liszt in seiner von ihm *Saus und Braus* genannten Zeit. In diesem Lebensabschnitt absolviert er in fast acht Jahren über 1000 Konzerte und spielt somit fast jeden dritten Tag in unterschiedlichen Städten Europas. Hilmes berichtet von Liszts Tournéen durch Frankreich, Deutschland, England, Irland, weiters von Konzerten in Lissabon, Moskau, Glasgow, Neapel, Madrid, Gibraltar, Riga, Königsberg, Kopenhagen, Odessa, Bukarest, Hermannstadt als einige der geographischen Eckpositionen. Könige, Fürsten, Grafen, die englische Queen, der Sultan von Konstantinopel und der Zar von Sankt Petersburg seien im Publikum gewesen.²⁴¹ Das Ausmaß seiner Konzerttätigkeit ist selbst für moderne Verhältnisse beachtlich und kann zu jener Zeit nur durch einen außergewöhnlichen organisatorischen

²³⁷ Vgl. (Hilmes 2011, S. 65)

²³⁸ Vgl. (Hilmes 2011, S. 65f)

²³⁹ (Heine 1844, S. 568)

²⁴⁰ Vgl. (Hilmes 2011, S. 66)

²⁴¹ Vgl. (Hilmes 2011, S. 101)

Aufwand bewältigt werden. Da die Eisenbahn sich noch in den frühen Entwicklungsstadien befindet, erwirbt Liszt 1840 eine eigene Karosse um 2000 Francs, um unabhängig von Fahrplänen und Routenverläufen zu sein. Im Jahr 1841 engagiert er einen Privatsekretär und Tourneemanager, Gaëtano Belloni, welcher sich fortan um die Reisemodalitäten und den nötigen Schriftverkehr kümmert, die Gagenzahlungen überwacht und sich mit der Zeit zu einem engen Freund Liszts entwickelt.²⁴²

Liszt bewirkt in seiner Zeit als fahrender Virtuose einige wesentliche Änderungen am Auftrittsritual, welche bis zur heutigen Zeit erhalten geblieben sind: Er etabliert das pianistische Solokonzert und bringt den Flügel, der davor noch längs in Richtung Publikum zeigt, quer zum Auditorium in Stellung. Abgesehen von den akustischen Vorteilen dieser Positionierung ist es nun für das Publikum möglich, den gesamten Körper des Interpreten zu sehen.²⁴³ So können Liszts „Spezialeffekte“ wie sein weit ausholender Armschwung oder das Übergreifen und Ineinandergreifen der Hände in Szene gesetzt werden. Verschwimmende Harmonien durch neuartigen Pedalgebrauch erzeugen zusätzlich für das Publikum einen sinnlichen Klangrausch.²⁴⁴

²⁴² Vgl. (Hilmes 2011, S. 102)

²⁴³ Vgl. (Hilmes 2011, S. 101f)

²⁴⁴ Vgl. (Stockhammer 1986, S. 149ff)



Abbildung 3: "Im Concertsaale" - Franz Liszt in der Berliner Singakademie im Jahre 1842
(Lisztomania 2011, © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz)

Sowohl auf der Bühne als auch abseits verkörpert Liszt verschiedene Persönlichkeiten auf einmal, mit zentralen „Dualitäten“ wie Introversion und Extraversion, Frömmigkeit und Ausschweifung, Egozentrik und soziale Empfindsamkeit, Heimatverbundenheit und Internationalität oder Triumph und Resignation:

„Wie bei heutigen Stars ermöglichen diese Polarisierungen die Aufrechterhaltung von Interesse an der Person, indem sie immer wieder weitere Bestätigung oder Verwerfung provozieren und beständig in narrative Muster transformiert werden können. Die öffentlich perpetuierte, heterogene Identität Liszts entspricht dabei auch dem vorherrschenden Zeitgeist. Als sinnbildliche

*Verkörperung des Bohémian, Dandy, Snob, Libertin, Bäufer und Abbé repräsentiert Liszt den Idealtypus französischer Hochromantik.*²⁴⁵

Durch Vermarktungsstrategien dieser Art erzeugt Franz Liszt als erster Musiker Massendynamiken, die den Grundstein für spätere, bewusst erzielte Hypes darstellen. Wenn man Aussagen aus Briefen Liszts untersucht, erkennt man, dass Liszt diese nicht unbewusst nutzt, sondern erkennt, welche publikumswirksamen Methoden anzuwenden sind. Dennoch drückt dabei der Unterton stets seine eigene Verwunderung über die derart großen Ausmaße der Hysterie um seine Person aus. Die Aussage *„jeder einzelne im Publikum ist ein Esel, aber alle zusammen sind sie die Stimme Gottes“*, welche Liszt zugesprochen wird, passt gut in das Bild des strategischen „Verführers“. Die Ereignisse in Berlin 1841 stellen womöglich den Höhepunkt der damals oft als Absurdität empfundenen Hysterie um Liszt dar. Der Arzt Adalbert Cohnfeld schreibt:

*„Berlin ist nicht toll, - es ist närrisch geworden. Man hat Liszt fetirt, man hat ihm Serenaden gebracht, eine Dame ist vor ihm niedergekniet und hat ihn gebeten, seine Fingerspitzen küssen zu dürfen, - eine andere hat ihn im Konzertsale publice umarmt, - eine dritte hat den Überrest aus seiner Theetasse in ihr Flacon gegossen, Hunderte haben Handschuhe mit seinem Bilde getragen, Viele haben den Verstand um ihn verloren, Alle haben ihn verlieren wollen, ein Kunsthändler hat Glaspasten mit seinem Bildnis angefertigt und zu Schmucksachen verkauft, Tausende haben um seine Gunst und sein Geld gebuhlt und resp. gebettelt [...]. Die Narrheit hat nie einen größeren Triumph gefeiert!“*²⁴⁶

Wie Hilmes treffend formuliert, haben jene Ereignisse um Liszt nichts mehr mit Klaviermusik zu tun – *„im Mittelpunkt stand ein gesellschaftliches Spektakel, bei dem Berlins bessere Kreise unbedingt dabei sein wollten. Man kennt ein derartiges Kollektivverhalten aus massenpsychologischen Untersuchungen: In der Anonymität einer großen Menschenmenge – beispielsweise eines Konzertpublikums – entsteht so*

²⁴⁵ Vgl. (Nagler 1980, S. 118)

²⁴⁶ Adalbert Cohnfeld, „Aus Berlin“, in: *Abend-Zeitung*, 13. April 1842, Spalte 704; zitiert in (Hilmes 2011, S. 119)

*etwas wie eine ansteckende Eigendynamik, die die Menschen zu irrationalem Verhalten verleitet.*²⁴⁷

Ein Zitat Heines beschreibt seine Vermutung, bei der Lisztomanie handle es sich um ein Delirium:

„Ein Arzt, dessen Spezialität weibliche Krankheiten sind und den ich über den Zauber befragte, den unser Liszt auf sein Publikum ausübt, lächelte äußerst sonderbar und sprach dabei allerlei von Magnetismus, Galvanismus, Elektrizität, von der Kontagion in einem schwülen, mit unzähligen Wachskerzen und einigen hundert parfümierten und schwitzenden Menschen angefüllten Saale, von Histrionalepilepsis, von dem Phänomen des Kitzelns, von musikalischen Kanthariden und andern skabrosen Dingen, welche, glaub ich, Bezug haben auf die Mysterien der Bona Dea. Vielleicht aber liegt die Lösung der Frage nicht so abenteuerlich tief, sondern auf einer sehr prosaischen Oberfläche. Es will mich manchmal bedünken, die ganze Hexerei ließe sich dadurch erklären, daß niemand auf dieser Welt seine Sukzesse oder vielmehr die mise en scène derselben so gut zu organisieren weiß wie unser Franz Liszt. In dieser Kunst ist er ein Genie [...]“²⁴⁸

Heines ausgeführte Vorwürfe, Liszt und sein Assistent Belloni würden Claqueure für die Konzerte organisieren um somit den Beifall zu sichern, sind allerdings unwahrscheinlich; zwar ist die Praxis zu jener Zeit üblich, aufgrund der Berichte lässt sich aber feststellen, dass die Begeisterung um Liszt spontan und echt ist. Seine Mimik, Gestik, Kleidung, seine Bewegungen und seine Blicke ins Publikum sind Effekte, die meisterhaft eingesetzt werden.²⁴⁹ Der Lohn für seine „Kunst der Vermarktung“ ist seine absolute Prominenz: Die Abreise von Berlin genießt Liszt in einem mit sechs Schimmeln bespannten Wagen, umgeben von dreißig vierspännigen Wagen mit Universitätsangehörigen und eine große Anzahl Reiter im akademischen Festornat und tausenden Schaulustigen.²⁵⁰ Liszts amouröse Abenteuer während seiner Konzerttourneen sind für Presse und Publikum ebenfalls begehrtes Gut; keine

²⁴⁷ (Hilmes 2011, S. 119)

²⁴⁸ (Heine 1844, 568f)

²⁴⁹ Vgl. (Hilmes 2011, S. 122)

²⁵⁰ Vgl. (Hilmes 2011, S. 123)

Gelegenheit um nach heutzutage ebenso verwendeten Methoden Aufmerksamkeit zu erlangen wird ausgelassen.²⁵¹

Bis heute hält der Nachruhm Franz Liszts an, wobei auch in seinem Fall die Bekanntheit durch seine Kompositionen und Bearbeitungen aufrecht erhalten wird. Das zum 200. Geburtsjahr ausgerufen Liszt-Jahr 2011 ist ein Versuch, die Person Franz Liszt und die Lisztomanie dem Publikum der jetzigen Zeit näherzubringen. Um die Ereignisse der damaligen Zeit vorstellbar zu machen ist es notwendig, Analogien zu heutigen Formen des Starkults zu beschreiben. Auch symbolisch wird dafür die moderne Sonnenbrille auf ein Foto aus dem Jahr 1858 gesetzt:



Abbildung 4: Liszt als Superstar mit Sonnenbrille (Werbeposter der Lisztomania 2011 Burgenland)

²⁵¹ Vgl. unterschiedliche Anekdoten in (Hilmes 2011, S. 123ff)

5 Mediale Industrialisierung und Amerikanisierung des Musikmarktes

Die frühe Form des Starkults, wie sie bei Franz Liszt und Paganini zu finden ist, ist zu deren Zeit eine beachtenswerte Ausnahme. Doch das in der vorindustriellen Zeit verwurzelte Phänomen des Stars kann die uns heute bekannten Ausmaße erst durch die mediale Industrialisierung erreichen: Die durch die Schallaufzeichnung ermöglichte demokratische und mehr oder weniger universelle Verfügbarkeit von sowohl vergangener als auch zeitgenössischer Kunst in Form eines Schallträgers hebt auch die Bildung von Prominenz endgültig von einer hierarchischen Bestimmungsweise in eine demokratische.²⁵² Ein wichtiger Faktor ab dem späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ist die dominante Stellung des amerikanischen Musikmarktes; bereits zu Lebzeiten Liszts wird beispielsweise Johann Strauß Sohn in die Vereinigten Staaten von Amerika geladen, um dort Massen in Begeisterung zu versetzen. Seine USA-Tour im Jahr 1872 anlässlich des *World's Peace Jubilee and International Music Festival* bringt Strauß erst nach Boston und anschließend nach New York, wo er gegen eine Bezahlung von 25.000 US-Dollar²⁵³ im eigens für das Festival gebaute *Coliseum* mit 800 bis 1.000 Musikern den Walzer „An der schönen blauen Donau“ selbst dirigiert. Je nach Bericht soll das Publikum aus 30.000 bis 100.000 Menschen bestehen und das riesige Orchester benötigt etwa 100 Assistenz-Dirigenten (die hier nach Strauß' Aussagen nicht unbedingt zur musikalischen Qualität beitragen).²⁵⁴ Musikalische Massenveranstaltungen dieser Art sind eine Neuheit, und der hierfür notwendige experimentierfreudige Markt befindet sich nicht in Europa, sondern in den USA. So kann der Starkult in den USA zu seiner heute bekannten Größe heranwachsen und zugleich das weltweite Verlangen nach Stars erzeugen.

5.1 Audiovisuelle Aufzeichnung und die neue Rolle des Produzenten

War der erste Schritt für die Entwicklung des Starkultes die Etablierung eines Werkrepertoires, durch welche der Interpret die Variable in einem gleichbleibenden Umfeld darstellt (siehe Kapitel 4.4), so kann der Interpret durch die neuen

²⁵² (Kriese 1994, S. 12f)

²⁵³ (Johann Strauss Society of New York 2011), Miscellaneous notes; S. ff

²⁵⁴ (Johann Strauss Society of New York 2011), Overview essay; S. 2ff

Möglichkeiten audiovisueller Aufzeichnung selbst zu einer Konstante werden und vertritt anschließend einen jeweils spezifischen Musik- und Lebensstil.

Der neu erschaffene Warencharakter der Musik durch Festhalten des Klanges auf einer Schallplatte führt zu einem Boom der gesamten Musikindustrie. Denn bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts sind in der Musik nur die Verlagsindustrie mit der vervielfältigten Komposition als physische Ware und das Konzertwesen mit künstlerischer Interpretation als Dienstleistung vertreten. Anders als bisher kann nun eine Interpretation gespeichert werden und als „Objekt“ verkauft werden – der Musik wird somit das ermöglicht, was davor anderen Kunstformen wie der Malerei, der Bildhauerei oder der Literatur vorbehalten war.²⁵⁵

Die vier Stufen der Fixierung von Musik nach Curt Sachs geben einen Überblick der technischen Möglichkeiten für die Verbreitung von Musik, die nun bisher erreicht sind:

1. „Nichtnotierte Musik. *Komponist und Ausführender sind dieselbe Person. Die Musik kann ohne diese Person nicht verbreitet werden und ist nur in der unsicheren Form der Überlieferung von dauerndem Bestand.*
2. Notierte Musik. *Sonderung des Komponisten vom Ausführenden; bescheidene Möglichkeiten der Verbreitung des dauerhaften Bestandes.*
3. Gedruckte Musik. *Stärkere Möglichkeiten der Verbreitung und des dauerhaften Bestandes.*
4. Technisch aufgezeichnete Musik (Phonographie). *Vollständige Trennung der Reproduktion von der realen Ausführung. Unbegrenzte Reproduktion. Stärkste Chancen der Verbreitung und des Bestehens in der ursprünglichen Ausführungsweise.*²⁵⁶

Die vierte Stufe der *technisch aufgezeichneten Musik* und somit die ab diesem Zeitpunkt beginnende Geschichte der modernen Musikproduktion kann wiederum in vier Abschnitte eingeteilt werden: die akustische Ära (Beginn mit der Erfindung des Phonographen durch Edison 1877, bis 1925), die elektrische Ära (von der Erfindung des Mikrofons 1925 bis 1950), die Ära der Mehrspuraufnahme (1950 bis 1985) und die

²⁵⁵ Siehe hierzu (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 190)

²⁵⁶ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 184), nach Curt Sachs, *Our Musical Heritage* (New York: Prentice Hall 1948; S. 378)

digitale Ära (ab 1985).²⁵⁷ In der Pionierphase der akustischen Ära wird an Massenanfertigung noch nicht gedacht, der Phonograph wird in den Jahren 1878 und 1879 weltweit in Shows dafür verwendet, um das nun möglich gemachte „Wunder“ der Sprachaufzeichnung zu beweisen. Die zu dieser Zeit entstandenen Aufnahmen – unter anderem eine Aufnahme Johannes Brahms‘ bei der Interpretation des 1. Ungarischen Tanzes – haben dokumentarischen Wert und keinen Hintergrund durch kommerzielles Interesse.²⁵⁸ Bald erkennen Unternehmer wie die Brüder Fred und Will Gaisberg jedoch die Bedeutung des speicherbar gemachten Musikrepertoires: Für die *Victor Talking Machine*-Gesellschaft bereisen diese 1901 weite Teil Europas und Asien um Musikaufzeichnungen durchzuführen, diese zum Pressen nach Hannover zu schicken und sie anschließend am Ursprungsort zu verkaufen. So soll nun jeder geographischer Markt mit der dort populären Musik bearbeitet werden.²⁵⁹ Man beginnt, prominente Musiker aufzunehmen und deren Namen mit einem Etikett auf der Schallplatte (dem „Label“) zu kennzeichnen, was einen großen Verkaufserfolg erzielt. Die erfolgreichste Aufnahme Fred Gaisbergs ist ohne Zweifel jene, die am 18. März 1902 in einem Mailänder Hotelzimmer mit Enrico Caruso entsteht; die Opern-Arien verkaufen sich weltweit gut, und abgesehen davon, dass Caruso daraufhin ein Engagement an der New Yorker MET erhält, ist er zudem der erste Mensch, der mit dem Verkauf seiner Platten eine Million US-Dollar verdient. Dieser Erfolg kann als der eindeutige Startpunkt des modernen Startums festgemacht werden.²⁶⁰ Eng verknüpft mit diesem ist die Entwicklung des Produzentenberufes, der wie Gaisberg in der Anfangszeit darin seine Aufgabe sieht, Musiker mit hohem Marktwert ausfindig zu machen und sie zu einer Kooperation zu bewegen.

Der Beginn der elektrischen Ära durch das elektrische Aufnahmeverfahren mithilfe von Mikrofonen ab 1925 ist zwar kostspieliger, ermöglicht aber Klangspeicherungen in besserer Qualität als bisher: In der akustischen Ära war es noch notwendig, direkt in den Schalltrichter der Phonographen zu singen oder zu spielen, wodurch Aufnahmen leiserer Instrumente oder Musikerensembles schwer durchführbar waren – mit der neuen Technologie ist es nun sogar möglich, ganze Orchester aufzunehmen.²⁶¹ Es beginnt sich zu dieser Zeit und noch stärker mit der Einführung der Mehrspuraufnahme auf Magnetbändern abzuzeichnen, dass ein neuer Faktor im

²⁵⁷ Siehe (Tschmuck 2003)

²⁵⁸ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 35f)

²⁵⁹ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 37f)

²⁶⁰ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 52)

²⁶¹ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 83)

musikalischen Prozess eine immer größer werdende Bedeutung erfährt – Kaegi spricht hier vom *zweiten Weg musikalischer Kommunikation*:

*„Die ihm innewohnenden Möglichkeiten der Manipulation – Mikrofonaufstellung, Regelung am Mischpult, Bandschnitt und so weiter – unterscheiden ihn als künstlerisch-technischen Weg vom herkömmlich-natürlichen. Das Endprodukt der technisch-künstlerischen Bemühung ist nicht identisch mit der Live-Aufführung. Das ‚Werk‘ präsentiert sich schließlich in einer Gestalt, die zwar seine Aufführung vor dem Schallplatten- und Tonbandkonsumenten simuliert, mit dieser aber in Wirklichkeit nichts zu tun hat“.*²⁶²

Es ist hierbei notwendig, zusätzlich zum künstlerischen Personal einen Techniker bei den Aufnahmen zu beschäftigen, um den bestmöglichen Klang durch vorteilhafte Mikrofonpositionierung und anschließender Bearbeitung des Audiomaterials zu erhalten; der „Sound“ wird zu einem wesentlichen Bestandteil der Werkqualität. Da das neue Aufnahmeverfahren nicht mehr so mobil wie die akustische Aufzeichnung ist, schlüpft der neue Beruf des Tontechnikers mit seinem Studio unmittelbar in eine zentrale Rolle der Musikproduktion. Die Beschaffung der Künstler, die Finanzierung und die Koordination der Aufnahmetermine erfolgt weiterhin durch den Produzenten, der oftmals kein schalltechnisches Fachwissen besitzt, aber dennoch gleichermaßen als „künstlerischer Leiter“ wesentlich in die Produktion involviert ist. Während im Bereich der klassischen Kunstmusik der Verkauf von Platten als Steigerung des davor im Konzertsaal erzeugten Ruhms der Interpreten gesehen wird und der Produzent zwar dankbar, aber dennoch lediglich als Organisationshilfe angenommen wird, beginnt er sich in Bereich der populären Musik zusätzlich als Komponist zu betätigen, welcher einen Überblick über die Nachfrage besitzt und so publikumswirksame Musikstücke von Grund auf erstellen kann.²⁶³ Viele Produzenten fühlen sich in ihrer neuen kreativen Rolle durch das Tonträgerunternehmen, bei welchem sie angestellt sind, durch geringe Bezahlung ausgebeutet und in ihrer Kreativität eingeschränkt, was ab Ende der 1960-er Jahre zu ihrer Emanzipation und durch Trennung vom Arbeitgeber in die

²⁶² (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 187), mit Zitat von Kaegi, Werner, Was ist elektronische Musik. Zürich: Orell Füssli 1967, S. 22

²⁶³ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 84 und S.315ff)

Unabhängigkeit führt.²⁶⁴ Diese Bewegung erinnert stark an die Trennung vieler Musiker vom Hof Ende des 18. Jahrhunderts aus Unzufriedenheit über die Bedingungen, unter denen sie arbeiten sollen. Der Musikproduzent spielt bis in die digitale Produktionsära eine wichtige Rolle im Musikleben, erst durch die Verbreitung des Computers und des Internets und damit verbunden die Möglichkeit des Künstlers, Produktion und Vermarktung zunehmend selbst zu übernehmen geht die Bedeutung des Berufs zurück (siehe Kapitel 7).

Die visuelle Aufzeichnung entwickelt sich parallel zur Audioaufzeichnung beständig weiter. Die Verknüpfung von Film und Ton durch die Markteinführung des Tonfilms im Jahr 1927 ist ein großer Erfolg und die Songs des ersten Films dieser Art, *The Jazz Singer* (USA 1927) sind auf Schallplatte begehrt.²⁶⁵ Die neuen Genres des Musikfilms und später des Musikvideos sind schnell populär und werden beliebte Instrumente, um den kommerziellen Starkult zu fördern (siehe Kapitel 6.3).

5.2 Beispiel: Motown und die Erfindung der Popmusik

Frédéric Martel beschreibt in seinem Buch „Mainstream“ die Geschichte von Berry Gordy, dem „Erfinder der Popmusik“; zwar ist populäre Musik als Gegensatz zur Kunstmusik wie bereits in Kapitel 3.3 beschrieben keine Erfindung des 20. Jahrhunderts, die hier beschriebene neue gattungsübergreifende „Popular Music“ bedient sich allerdings solch neuartiger Techniken, dass man tatsächlich von neuen Anfängen sprechen kann.

„Die Popmusik ist keine historische Bewegung, keine Musikgattung, sie wird wieder und wieder neu erfunden (als der Begriff 1960 in den USA zum ersten Mal auftaucht, sorgte er fast umgehend für Verwirrung). Eigentlich ist Pop einfach nur eine Abkürzung für „popular“, beliebt oder weitverbreitet, und bezieht eine Kultur oder eine Musik, die alle ansprechen will und sich von vornherein als Mainstream versteht.“²⁶⁶

Diese und weitere Ausführungen Martels beschreiben, wie in den 1960er-Jahren „Popmusik“ im Sinne einer populären Musik bewusst geschaffen wird, um möglichst

²⁶⁴ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 317)

²⁶⁵ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 100)

²⁶⁶ (Martel 2011, S. 136f)

vielen Menschen zu gefallen; die Unterschiede zur bisherigen populären oder „leichten“ Musik sind besonders in der Produktion und der Vermarktung zu erkennen.

Zurück zu Berry Gordy: Dieser beginnt seine Karriere im Musikgeschäft mit einem Jazz-Plattenladen in Detroit, merkt jedoch bald, dass die Jugend lieber *R&B* (Rhythm & Blues) hört, da der Jazz in den 1950er-Jahren bereits zu sehr institutionalisiert ist (und außerdem zu einem großen Teil von weißen Musikern produziert wird). Im Umfeld dieses neuen Genres konzentriert sich Gordy, der beginnt, sich als Produzent zu betätigen, mehr auf die Songschreiber als auf die Interpreten. Er lässt sich außerdem die Rechte an den erstellten Werken einräumen, da der Besitz dieser in der Plattenindustrie mehr Gewinn verspricht als eine Karriere als Musiker.²⁶⁷ Gordy gründet das Plattenlabel *Motown* (der Name steht als Abkürzung für die Bezeichnung der Automobilindustriestadt Detroit, Motor Town) und verwendet ein neues Modell, das sich stark von jenem, welches Ende des 19. Jahrhunderts in den USA üblich ist, unterscheidet: Es besteht aus einer strikten Trennung von *publisher* (Herausgeber) und *label*. Der Herausgeber ist für das Repertoire zuständig und verwaltet die Songs, Komponisten und Texter. Das Label, mit Manager und Produzent, kümmert sich um die Interpreten. Außerdem kehrt er als einer der ersten Produzenten die Produktionslogik der großen Radionetzwerke um: Bisher wurden Popmusiker erst durch regelmäßige Radioauftritte bekannt, worauf anschließend eine Schallplattenproduktion stattfand um auf diese Weise das aufgebaute Publikum als potenziellen Kunden zu versorgen. Doch nun werden junge, unbekannte (und dadurch auch gering zu bezahlende) Musiker aus dem lokalem Umfeld erst aufgenommen und danach durch gezielte Vermarktung im Radio zu Schallplatten-Stars aufgebaut.²⁶⁸ Die standardisierten Produktionsmethoden und die große Anzahl von Songschreibern und Produzenten, die nach klaren Richtlinien für *Motown* arbeiten, besitzen den Charakter einer Fließbandarbeit, die Mitte der 1960er-Jahre den berühmten vereinheitlichten *Motown-Sound* unverwechselbar und erfolgreich macht. Die Produktionen werden mit der Zeit allerdings auch als zu vereinheitlicht gesehen, da sie sich – von der Gesangstimme der jeweiligen Interpreten – in Komposition, Instrumentierung und Effekten kaum voneinander unterscheiden. Es folgen Kündigungen vieler Musiker und Produzenten aufgrund mangelnder künstlerischer Freiheit und schlechter Bezahlung, schließlich endet die „Motown-Legende“ 1988, als Gordy das Label aufgrund immer größer werdender Schuldenlast

²⁶⁷ Vgl. (Martel 2011, S. 130)

²⁶⁸ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 175ff)

verkaufen muss. Dennoch wird *Motown* bis heute als „legendär“ empfunden, da es erstmals einem unabhängigen Label gelingt, die Konkurrenz der Majors in der Musikindustrie zu überflügeln; die Zunahme der Kontrollmacht der großen Plattenfirmen und damit verbunden der schwindende Freiraum für Experimente und Kreativität bei *Motown* ist am Ende jedoch ausschlaggebend für den ausbleibenden langfristigen Erfolg.²⁶⁹

5.3 Majors, Indies und die scheinbare Unabhängigkeit

Das Modell, auf welchem heutzutage ein Großteil der Musikindustrie beruht, ist jenes der großen Major Labels, die mehrere kleine Labels besitzen und diese nach außen hin unabhängig wirken lassen.²⁷⁰

„Ein Label ist zuallererst eine Identität, die in einer Major sonst verloren ginge. [...] Die Major möchte alle Geschmacksrichtungen des Publikums abdecken, das gesamte Spektrum; das Label dagegen kümmert sich nur um ein Genre. Deshalb besitzen die Majors viele Labels, nach Genre, nach Stil, und häufig sind sie auch an dem jeweiligen Labelchef ausgerichtet. Wir bei Blue Note sind zum Beispiel sehr autonom, und ich kann selbst entscheiden, wen wir unter Vertrag nehmen, zumindest wenn ich unter 500 000 Dollar Honorar bleibe. Wenn es mehr wird, brauche ich das Green light von der Major.“²⁷¹

Die Marktbeherrschung der Major Labels erfordert Methoden, um die Produktion ökonomisch und in großem Ausmaß durchführen zu können. Auch die erfolgreichen Geschäftspraktiken *Motowns* in den 1960er- und 1970er-Jahren ähneln stark jenen der Majors: Die vertraglich gebundenen Musiker und Songschreiber haben wenig Einblick in die Einnahmen aus Tantiemen des Labels, die Gewinne werden erst ausgeschüttet, sobald die Produktionskosten gedeckt sind.

Die Befürchtung Blaukopfs aus dem Jahr 1977, „daß in naher Zukunft etwa 200 bis 300 Musikindustrien rund 80 Prozent des internationalen Schallplatten- und Musikkassettenmarktes kontrollieren würden“²⁷² und dadurch Gefahr für musikalische

²⁶⁹ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 176f)

²⁷⁰ Vgl. (Martel 2011, S. 137)

²⁷¹ Zitat von Bruce Lundvall, Leiter des berühmten (einstigen Jazz-) Labels Blue Note, das Künstler wie Norah Jones unter Vertrag hat; in (Martel 2011, S. 137f)

²⁷² (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 191), Nach Ergebnissen von Dranov 1980 (Dranov, Paula: *Inside the Music Publishing Industry*. White Plains, NY: Knowledge Industry Publications; S. 114)

Souveränität kleiner Länder entstehe, erweist sich lange Zeit als berechtigt: Im Jahr 2010 werden 76,8% des Musikmarktes von den vier Majors *Universal Music* (Marktführer, Frankreich), *Sony Music Entertainment* (Japan), *EMI* (Großbritannien) und *Warner Music Group* (USA) bestritten.²⁷³ Durch den Verkauf der *EMI* und der Aufteilung von *EMI Music* und *EMI Music Publishing* an *Universal* und *Sony* im Jahr 2012 sinkt die Anzahl dieser globalen Plattenlabels sogar auf lediglich drei. Es ist allerdings auch gleichzeitig ein Trend in Richtung unabhängige Labels erkennbar: So haben im Lauf eines Jahres (2010 bis 2011) die sogenannten „Indie“-Labels (von „independent“, also unabhängig) 2% des Musikmarktes hinzugewonnen. Ob die Zeit der Majors vorbei ist, kann zu diesem Zeitpunkt schwer gesagt werden, das Internet ist jedoch ein wesentlicher Faktor, der den Musikmarkt in Richtung Individualität beeinflusst (siehe Kapitel 7).

5.4 Neues Marketing und strategische Public Relations

Persönlichkeitsinszenierung ist seit ihren Anfängen im frühen Starkult nun mehr denn je ein wichtiges Mittel „für die Erlangung und Aufrechterhaltung von Aufmerksamkeit in einer kurzlebig und stark visuell geprägten Umwelt“.²⁷⁴ Die Inszenierung von Persönlichkeit erhält vor allem im 20. Jahrhundert durch den massenmedialen Kontext eine immer größere Bedeutung: Die Trennung von öffentlichem und privatem Leben erzeugt beim Rezipienten Skepsis und Neugier bezüglich der Person hinter der Maske der Öffentlichkeit. Durch Öffentlichkeitsarbeit ist es möglich, sowohl tatsächliche Persönlichkeitszüge und Eigenschaften als auch solche, die von der Gesellschaft gewünscht sind, nach außen zu projizieren – unabhängig davon, ob sie der Wahrheit entsprechen oder nicht. Das Spiel mit Realität versus Fiktion ist laut Borgstedt im 20. Jahrhundert eine zentrale Gestaltungsdimension; diese mache jedoch den wissenschaftlichen Zugang schwierig, da, gleich ob Informationen zu einem Star nur selektiv akzentuiert oder bewusst gefälscht seien, man sei in der Arbeit mit öffentlichen Bildern von Personen immer mit wirksamen und für die Gesellschaft erstellten Konstruktionen konfrontiert.²⁷⁵

Die Techniken der Werbung und des Produktdesigns auf kommunikationsintensiver Basis werden durch industrielle Massenproduktion ermöglicht und auf die Bildung von Personenkulten angewendet; analog zum Bereich

²⁷³ <http://musicandcopyright.wordpress.com/2012/05/02/the-adele-effect-hits-major-record-company-market-shares-in-2011/> (Abrufdatum: 17.11.2012)

²⁷⁴ (Borgstedt 2008, S. 35)

²⁷⁵ Vgl. (Borgstedt 2008, S. 35)

der Produktdistribution werden hier bereits in der konzeptionellen Phase der „Herstellung“ des Produktes (in diesem Fall der Star) sowohl die Marktgängigkeit als auch beispielsweise geplantes Verschwinden und künstliche „Produktengpässe“ eingearbeitet.²⁷⁶

5.5 Beispiel: Elvis Presley (1935-1977)

„Zunächst verstand Elvis nicht, warum das Publikum so heftig auf ihn reagierte. Aber er hatte seine kreischenden Fans in der Hand, er spielte mit ihnen wie ein Lover. Auf der Bühne packte ihn irgendetwas. Dort war er ein anderer Mensch – freier, ausdrucksfähig, musikalisch eloquent, wie er es in Gesprächen nie war. Die Menschen liebten ihn, und er gab ihnen diese Liebe in gleicher Münze zurück.“²⁷⁷

Diese retrospektive Beschreibung Elvis Presleys zeichnet das Bild eines Musikers und seiner Wirkung auf das Publikum, welches stark an die Phänomene um Franz Liszt erinnert. Die Idealvorstellung des Künstlers (frei, ausdrucksfähig, eloquent), seine duale Persönlichkeit, die Beschreibung der ausgelösten Hysterie und die Macht über das Publikum sind typische Aspekte des Starkults und seit dem Beginn des Stargedankens zu finden. Neue Möglichkeiten, entstanden durch die mediale Entwicklung, verstärken den Kult um prominente Musiker und schaffen es, sie gleichzeitig ihren Fans näher zu bringen (durch leichter zu verbreitende Berichterstattung und Festhalten der Person selbst in Ton und Bild) und dennoch durch exponentiell wachsende Vergrößerung der Anhänger sie noch deutlicher vom Durchschnitt empor zu heben. Elvis Presley, als Zeichen für seine starke emotionale Bedeutung für die Fans häufiger nur unter seinem Vornamen *Elvis* genannt, gilt im 20. Jahrhundert von seinen Verehrern als erster großer Musikstar und Erfinder des Rock‘n’Rolls:

„Elvis war der Erste. Vor den Beatles, vor den Rolling Stones, vor U2, vor Sean Combs war Elvis. Er war der echte Slim Shady, schwarz und weiß, Rhythm und Country, heiß und kühl.“²⁷⁸

²⁷⁶ Vgl. (Kriese 1994, S. 11)

²⁷⁷ (Clarke Keogh 2005, S. 9f)

²⁷⁸ (Clarke Keogh 2005, S. 9)

Eine nüchterne Betrachtung des Phänomen „Elvis“ zeigt, dass sich weder er noch sein erster Produzent Sam Philips das Ziel setzen, einen neuen Musikstil zu erschaffen. Der von ihnen produzierte Rock ‘n’ Roll setzte sich aus bereits vorhandenen stilistischen Merkmalen zusammen – dennoch wird Presley als Pionier dieser Musik wahrgenommen. Die Neuartigkeit besteht in zwei Aspekten:

Der erste Aspekt, warum Presleys Musik als so revolutionär empfunden wird, ist die Auflösung der bisher strikten Trennung von „weißer“ und „schwarzer“ Musik. So stellte er anfangs für etablierte Tonträgerfirmen eine schwer vermarktbar erscheinende Erscheinung dar: Ein „Weißer“, der eine „schwarze“ Stimme besitzt und somit das Radiopublikum im falschen Glauben lässt, er sei Afro-Amerikaner, ist schwer in eine musikalische Kategorie einzuordnen.²⁷⁹ Erst sein Wechsel zu einem neuen Manager, Colonel Tom Parker, im Jahr 1955 bringt Presley in die breite Öffentlichkeit. Es werden Auftritte im Radio für ihn organisiert und ein Plattenvertrag mit *RCA-Victor* abgeschlossen: Da er bis zu diesem Zeitpunkt noch bei *Sun Records* unter Vertrag steht, wird Elvis für 25.000 US-Dollar und die Rechte an seinen zehn bisher aufgenommenen Stücken für 15.000 US-Dollar herausgekauft. Die neuen Marketingstrategien der *RCA* schaffen es schließlich, Elvis Presley dem Publikum als ersten und wichtigsten Rock‘n’Roll-Star zu präsentieren und zu verkaufen.²⁸⁰

Der zweite Aspekt, welcher das revolutionäre Image Elvis Presleys stark prägt, ist die Weise, wie er seine Person und seine Musik auf der Bühne darbietet: Wilde Verrenkungen und als obszön empfundene Gestik geben ihm bald den Spitznamen „*Elvis the Pelvis*“,²⁸¹ da diese „Ungeheuerlichkeiten“ für das Publikum der „weißen“ US-Pop-Charts jener Zeit (im Gegensatz zum R&B-Publikum) fremd sind.²⁸² Diese neuen Inhalte polarisieren: Während ein großer Teil der jungen Bevölkerung – womöglich aus Protest gegenüber der Generation ihrer Eltern – Presley verehrt, ist gleichzeitig die negative Kritik ebenso heftig. Jack Gould, Kritiker der *New York Times*, beschreibt nach der Milton Berle-Show 1956 Elvis Presley als „[...] *unbeschreiblichen Langweiler* [...], *eine Rock ‘n’ Roll-Variante von einem der am meisten standardisierten Acts im Show Business: Der Virtuose des Bauchtanzes* [...]. *Seine einzige Spezialität ist die akzentuierte Bewegung des Körpers* [...]. *Das Hüftkreisen hatte noch nie etwas mit*

²⁷⁹ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 146)

²⁸⁰ Vgl. (Tschmuck 2003, ebenda)

²⁸¹ Vgl. (Inglis 1996, S. 61)

²⁸² Vgl. (Tschmuck 2003, S. 146)

der Welt der Popmusik zu tun und hat es immer noch nicht.“ Weiters beschreibt Jack O’Brien vom *New York Journal-American* Presley als jemanden der „überhaupt nicht singen kann und seine vokalen Defizite mit seltsamsten und banal geplanten, suggestiven Imitationen von Aborigine-Paarungsrituals-Tänzen wettmacht.“²⁸³ Elvis Presley ruft heftigste Reaktionen sowohl seiner Anhänger als auch seiner Gegner hervor, die wiederum das Interesse an seiner Person anschwellen lassen.

So wie Presley Anfang der 1950er-Jahre den Rock’n’Roll-Rebellen schlechthin verkörpert, so ist er wenige Jahre später allerdings auch das beste Beispiel für den Umschwung und die Neupositionierung bei dem in der breiten Bevölkerung besser verkäuflichen Image des „soften“ Balladen-Sängers. Erste Aufnahmen bei RCA zeigen bereits diese Tendenz, mit der Veröffentlichung von *Love Me Tender* im Jahr 1956 ist das neue Ziel erreicht.²⁸⁴ In den 1960er-Jahren kann man laut Inglis Presleys musikalischen Output als das definieren, wogegen die *Beatles* und andere revoltieren; er wird als Opfer und gleichzeitig als Komplize eines Prozesses beschrieben, der Kreativität in jenem Bereich hemmen soll, der Musik und Weltanschauung verbindet.

„Im August 1969, während 500.000 Menschen beim Woodstock-Festival Musik, Drogen, Kritik am Vietnamkrieg, sexuelle Befreiung und politische Konfrontation feierten, wählte Presley den selben Monat für seine lang ersehnte Rückkehr zu Live-Auftritten im International Hotel Show Room Las Vegas – dem deutlichsten Beispiel der amerikanischen Wohlstandsgesellschaft, und das globale Zentrum der Ehe von Show Business und Glücksspiel. Seine Entertainer Of The Year-Auszeichnung in Las Vegas 1969 ist bezeichnend und bestätigt seinen Status.“²⁸⁵

²⁸³ Zitate aus: (Inglis 1996, S. 61). „Quickly given the nickname *Elvis the Pelvis*, it soon became apparent that to the entertainment and media establishment, his was a success to be devalued and vilified. His appearance on *The Milton Berle Show* in January 1956 prompted Jack Gould, television critic of the *New York Times* to describe him as an >unutterable bore...a rock'n'roll variation of one of the most standard acts in show business: the virtuoso of the hootchy-kootchy...his one speciality is an accented movement of the body...the gyration never had anything to do with the world of popular music and still doesn't.< And Jack O'Brien of the *New York Journal-American* proclaimed that >he can't sing a lick, makes up for vocal shortcomings with the weirdest and plainly planned, suggestive animation short of an aborigine's mating dance.<“

²⁸⁴ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 147)

²⁸⁵ (Inglis 1996, S. 63f). „In August 1969, while five hundred thousand young Americans were celebrating in the mud of Woodstock their fusion of music, drugs, opposition to U.S. involvement in Vietnam, sexual liberation and political confrontation, Presley chose the same month to make his long-awaited return to live performance at the International Hotel Show Room, Las Vegas - the definitive symbol of affluent middle America, and the global capital of the marriage between show business and gambling. His award of *Entertainer Of The Year* at Las Vegas in 1969 identified and corroborated his status.“

Ebenso bezeichnend für das „Phänomen Elvis“ ist die heute noch – viele Jahre nach seinem Tod – stattfindende Vermarktung seiner Person. Ein Blick in das Impressum von Büchern, Bilderbänden oder sonstigen Berichterstattungen über Presley zeigt beispielsweise folgende Informationen: „*Alle Bilder werden mit Erlaubnis von Elvis Presley Enterprises, Inc. veröffentlicht.*“ Oder: „*Elvis and Elvis Presley are Registered Trademarks with the USPTO. Copyright © 2005 by Elvis Presley Enterprises, Inc.*“²⁸⁶ *Elvis Presley Enterprises* ist eine Kapitalgesellschaft mit der Aufgabe, unter anderem weltweite Lizenzierung von Produkten und Unternehmen mit Elvis-Bezug, Erstellung von Musik, Filme, Videos, Fernsehsendungen und Bühnenshows mit Elvis-Bezug, die Internetpräsenz Elvis Presleys, Verlagsmanagement und schließlich *Graceland* (Presleys spätem Wohnsitz) zu verwalten.²⁸⁷ So „lebt“ Elvis Presley bis zum heutigen Tag weiter; immer noch ist er der Künstler mit den meisten verkauften Platinum-Alben (die von der *Recording Industry Association of America* – Verband der Musikindustrie der USA, kurz *RIAA* – eingeführte Platinum-Bezeichnung bedeutet hier eine Million verkaufte Alben), noch vor den *Beatles*.²⁸⁸ Dennoch, es ist ersichtlich, dass der Kult um seine Person selbst mindestens genauso wie seine Songs weiterbesteht, wenn nicht sogar stärker erhalten ist. Abgesehen davon, dass womöglich die bisher seit seinem Tod vergangene Zeit noch nicht für ein Abschwächen seines Personenkultes und Anschwellen des Kultes um seine Musik ausreicht, kann man darin die starke Veränderung des Starkults im Vergleich zu jenem Franz Liszts erkennen, die auf der größeren Möglichkeit der medialen „Konservierung“ beruht. Musikern wie Elvis Presley, aber auch Frank Sinatra oder den *Beatles* steht der Medienapparat und das integrierte Rechteverwertungssystem des späten 20. Jahrhunderts zwar noch nicht zur Verfügung, sie werden allerdings im Nachhinein durch die Zweit- und Drittverwertung ihrer Werke posthum zu noch bedeutenderen Superstars aufgebaut.²⁸⁹

²⁸⁶ Wie zu finden in (Clarke Keogh 2005, S. 4)

²⁸⁷ Siehe (Elvis Presley Enterprises 2012)

²⁸⁸ Siehe: http://www.riaa.org/goldandplatinum.php?content_selector=top-artist-tallies, Ordnung nach „Platinum“; abgerufen am 12. November 2012 (englisch)

²⁸⁹ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 208f)

6 Entwicklung des Mainstream

Gemeinsam mit der Weiterentwicklung der Medien und der wachsenden Dominanz der amerikanischen Musikindustrie tritt ein weiteres Phänomen auf, welches die Grundlage für die rasch wachsende Musikbranche und somit ein neues Setting für den Starkult darstellt: Die Etablierung des Massengeschmacks und dessen strategischer Aufbau und gezielte Vermarktung. Anhand ausgewählter Beispiele soll dieses Kapitel einen Überblick über dieses Phänomen geben.

6.1 Charts und Grammys

Mit der Erfindung des Rundfunks ist das Publikum zu einer potenziell unbegrenzten und weltweit erreichbaren Masse geworden, die Entwicklung des Grammophons hebt noch zusätzlich die gemeinsame zeitliche Bindung auf.²⁹⁰ Dies ermöglicht die Entstehung des medialen Mainstream als Phänomen des Massengeschmacks.

Das Aufstellen von Charts als Rangordnung dessen, welche Musik wie sehr der Masse gefällt ist eine wichtige neue Institution um dem restlichen Publikum zu vermitteln, was gerade „in“ ist; somit wird aufgrund der bereits großen Basis der gesellschaftlichen Akzeptanz der noch unentschlossenen Käuferschaft, welche die Charts verfolgt, impliziert, welche Kaufentscheidung sie als nächste treffen soll. Das Hitparadenmodell der *Top 40* ist das seit den 1960er-Jahren vorherrschende Format.²⁹¹ Im Vergleich zu früheren Formen der Information über neue Musik wie jene der Musikzeitschrift sind also die Kriterien für Qualität nun andere: Die Beurteilung eines neuen Werkes und die anschließende Meinungsbildung des Individuums erfolgt nicht mehr über die Analyse von Experten, sondern beruht lediglich auf möglichst hohen Verkaufszahlen als „Gütesiegel“.

Auch die öffentliche Verleihung von Preisen ist eine Methode, um bestehenden Publikumsgefallen noch weiter zu verstärken. Die nach diesem amerikanischen Modell funktionierenden Auszeichnungen gibt es in der Musik wie auch in anderen Branchen:

²⁹⁰ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 212), mit Zitat von Bessler, Heinrich 1978: *Grundfragen des musikalischen Hörens*. In: Ders.: *Aufsätze zur Musikästhetikgeschichte in Bildern*, hrsg. von Werner Bachmann, Bd. 3, Lieferung 5; Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1996; S. 32

²⁹¹ Vgl. (Martel 2011, S. 159)

„Grammys für die Musik, Oscars für den Film, Tonys für den Broadway und Emmys fürs Fernsehen – sie alle bezeugen, wie wichtig in den USA Selektion und Charts sind. Diese „Wahlabende“ für die Unterhaltungsindustrie sind einerseits ein wichtiger Moment kollektiv erlebter Einheit, andererseits aber auch ein außerordentlich mächtiges Instrument, um international für amerikanische Künstler zu werben. Überall auf der Welt geben diese Preisverleihungen den Ton des Mainstreams an.“²⁹²

Die *Grammy*-Verleihung existiert seit 1958 und wird seit 1971 jeden Februar ausgestrahlt. Sie soll ein Gefühl der Einheit in der Pop-Branche hervorrufen,²⁹³ die Auswahl der Künstler in etwa 110 Kategorien wird von der unabhängigen *Recording Academy* – allerdings im Dienst der Plattenindustrie – vorgenommen.²⁹⁴

Die Entwicklung des medialen Mainstream ist die Basis, auf welcher der moderne Starkult aufbaut. Besonders der Rundfunk in Form des Radios und des Fernsehens ermöglichen seit seinen Anfängen eine bisher ungeahnte Verbreitung von Musik und Information über Musiker, die ohne großen Aufwand innerhalb kürzester Zeit in die Aufmerksamkeit und den Alltag eines potenziellen Millionen- oder sogar Milliardenpublikums gebracht werden können. Der Massengeschmack kann so leichter denn je gebildet und gelenkt werden.

„Alle Künstler wollen in den Mainstream, denn sie suchen das Publikum; noch mehr wollen es die Majors in ihrem Geldhunger; die Puristen aber kritisieren am Mainstream die Kommerzialisierung und das ‚selling out‘, den Selbstverkauf – das Schlimmste, was man einem Amerikaner vorwerfen kann.“²⁹⁵

Martel beschreibt in diesem Zitat die wesentliche Tendenz, die sich etwa ab der Hälfte des 20. Jahrhunderts im amerikanischen Musikmarkt abzuzeichnen beginnt. Spätestens zu dieser Zeit ist in den USA die Musikwirtschaft größer als in allen anderen Teilen der Welt. Seit den Anfängen des Radios Ende des 19. Jahrhunderts beginnen sich

²⁹² (Martel 2011, S. 145)

²⁹³ Vgl. (Martel 2011, S. 144f)

²⁹⁴ Vgl. (Martel 2011, S. 145)

²⁹⁵ (Martel 2011, S. 148)

Methoden der bewussten Steuerung des Publikumsgeschmacks zu etablieren, die nun zweifellos ihren Höhepunkt erreichen.

6.2 Beispiel: Clear Channel und die „McDonaldisierung“ des Radios

Anhand des Radiosenders *Clear Channel* beschreibt Martel die Steuerung des Publikumsgeschmacks sowohl durch die Stärkung der amerikanischen Privatsender als auch durch die Praktiken „playlist“, die „syndication“ und die „payola“.

Allgemein ist die Stärkung der Privatsender ein Ergebnis ökonomischer Deregulierung: Die Regierungen unter den Präsidenten Reagan, Bush senior und Clinton gemeinsam mit der Federal Communications Commission liberalisieren ab 1987 den bisher streng regulierten Sektor. Ursprünglich durften sich nicht mehr als sieben Radiosender in privatem Besitz befinden; später sind es 12, dann 18. Ab 1996 ist der Markt komplett liberalisiert, was zur Folge hat, der texanische Radiokonzern *Clear Channel* von 43 auf 1200 Sender anschwillt. Worauf beruht der Erfolg von *Clear Channel*? Es kommt hier ein komplexer Mix zur Anwendung, der aus etablierten Techniken der Programmierung und des Marketings besteht; dieses System bringt oft den Vorwurf ein, *Clear Channel* habe das Radio „McDonaldisiert“, in Anlehnung an die berühmte amerikanische Fast-Food-Kette *McDonalds*. Die Neuerung besteht nicht in den Techniken selbst, sondern in deren einheitlichen Etablierung in den mehr als tausend Sendern *Clear Channels*.

„*Playlist*“: Die Festlegung eines begrenzten Pools von Musikstücken (oft weniger als 50), welche auf allen Sendern im Rotationsprinzip den gesamten Tag hindurch wiederholt werden und sich somit dem Publikum einprägen.

„*Syndication*“: Mehrfachverwendung von Inhalten; ein typisch amerikanisches System und auch beim Fernsehen verbreitet. Eine produzierte Sendung wird an andere Sender verkauft und dort mehrmals neu ausgestrahlt. Ursprünglich liegt der Auslöser dieses Vorgehens in der flächenmäßigen Größe der USA mit mehreren Zeitzonen und der Regulierung, dass Konzerne nicht Sender in mehreren Regionen oder in identen Märkten besitzen darf. *Clear Channel* weitet das System (nach der Liberalisierung 1996) aus und legt eine Bank syndizierter Programme an, die über Satellit ausgestrahlt und an andere Sender weiterverkauft werden können. Das System von *Clear Channel* ist hierbei nicht nur in kommerzieller, sondern auch in politischer Hinsicht effizient: Dem Konzern werden beispielsweise die Wahlsiege George W. Bushs 2000 und 2004

zugesprochen, da die von *Clear Channel* produzierten, konservativen Talkshows zur Förderung des Präsidentschaftskandidaten vor der Wahl in den gesamten USA verbreitet werden.

„*Payola*“: Illegale, dennoch weitverbreitete und seit den 1950er-Jahren von den Plattenmajors initiierte *pay-for-play*-Methode. Diese besteht darin, Radiosender im Geheimen dafür zu zahlen, damit diese bestimmte Platten spielen. Laut Ausführungen Martels soll diese Praxis in den 1990er-Jahren bereits auf alle *Clear Channel*-Sender ausgeweitet und finanztechnisch institutionalisiert sein. Trotz offizieller Widersprüche berichtet der Autor aus Gesprächen mit ehemaligen Mitarbeitern einiger Plattenfirmen von dem *payola*-System, in welchem über Zwischenfirmen unter der als Deckmantel funktionierenden Bezeichnung *radio promotion* mehrere Millionen Dollar an hunderte Radiosender gezahlt werden, um bestimmte Titel in einer Endlosschleife zu spielen. Als weitere Zahlungsmittel seien alternativ auch geschenkte Reisen für Mitarbeiter, Kreditkarten, Prostituierte oder Drogen üblich. Da die Ausstrahlung über das Radio (neben einem Clip auf *MTV*) die einzige Möglichkeit sei, um neue Musiktitel bekannt zu machen, habe diese Praxis bis heute große Bedeutung. Indirekt bewirkt die *payola* die Manipulierung der Charts, indem sie mit dem Schneeballeffekt der (gekauften) Radiospielzeit arbeitet. *Clear Channel* ist bis Mitte der 2000er-Jahre Nutznießer dieses Systems, welches vor allem die vier Majors *Universal*, *Sony*, *EMI* und *Warner* betrieben; der *Attorney General* des Staates New York Eliot Spitzer deckt jedoch nach polizeilichen Fahndungen das System von Schmiergeldzahlungen auf und erreicht Strafen in Millionenhöhe über die Plattenmajors. Der Konzern *Clear Channel* wird 2006 zum Verkauf von 280 seiner Radiosender gezwungen und muss sich in drei Konzerne aufteilen: *Clear Channel Outdoor* (weltweit führend im städtischen Plakatbereich), *Clear Channel Communications* (mit 900 Radiosendern in den USA, die Fernsehsender mussten verkauft werden) und *Live Nation*, ein Konzert- Show- und Sportveranstalter, welcher sich mittlerweile ebenfalls als Plattenfirma betätigt. Hier sind heute beispielweise Musiker wie *Madonna*, *U2*, *Jay-Z* oder *Shakira* unter Vertrag. Die drei neu entstandenen *Clear Channel*-Konzerne werden zwar an der Börse autonom gehandelt, stehen jedoch immer noch unter der indirekten Kontrolle der ursprünglichen texanischen Betreiber.²⁹⁶

²⁹⁶ Siehe (Martel 2011, S. 140-144) und (Tschmuck 2003, S. 139f, 171f)

6.3 Beispiel: MTV

Ein weiterer Träger und Gestalter des Mainstreams ist der Fernsehsender *MTV* (für „Music Television“), welcher am ersten August 1981 zu senden beginnt. Die berühmten ersten Worte lauten „*Ladies and gentlemen, rock and roll!*“ und werden zu Aufnahmen der Mondlandung der Apollo 11 gesprochen.²⁹⁷ Das erste gesendete Musikvideo, *Video Killed the Radio Star* vom britischen New Wave-Duo *The Buggles* greift etwas voraus, was in der Anfangszeit von MTV allerdings unvorhersehbar ist: Trotz einiger Bemühungen ist es für den Sender zu Beginn schwierig, Material für 24 Stunden täglich zu finden. Von der pausenlosen Wiederholung der *Top 40*-Charts abgesehen wird so die restliche Zeit mit Konzertmitschnitten und Werbung aufgefüllt.²⁹⁸ Das gewagte Unternehmen, das von Anfang an Kritik als „Clipschleuder“ erntet, wird skeptisch betrachtet, da Investitionskosten für die Herstellung von Videoclips hoch sind und nicht bekannt ist, ob ein Markt für Musikvideos überhaupt vorhanden sei. Doch die Steigerung der täglichen Besucherzahl in den USA von 2,5 Millionen auf 17 Millionen innerhalb von zwei Jahren bezeugt die starke Nachfrage, immer mehr Werbekunden gehen eine Kooperation mit MTV ein; so können die Investitionskosten eingespielt und sogar der Sender expandiert werden.²⁹⁹ Die Plattenindustrie erkennt das Potenzial von MTV als günstige Werbeplattform für ihre Musik – sowohl in ökonomischer Sicht als auch in der einprägsamen Art und Weise, wie das Format Musikvideo Musiker bekannt macht – und so schließen die Majors 1983 einen exklusiven Vertrag mit dem Musiksender ein. Es wird vereinbart, dass MTV alleine eine bestimmte Anzahl von Musikvideos, deren Verwertungsrechte die Majors besitzen, gegen eine monatliche Gebühr spielen darf;³⁰⁰ dies ist ein Gewinn für beide Seiten, da der Sender dadurch exklusives Material besitzt und die Majors ihre Stars schnell und problemlos in den Mainstream bringen können.³⁰¹ 1990 erreicht MTV weltweit bereits 100 Millionen Haushalte, der Musikvideomarkt ist zu diesem Zeitpunkt bereits für das Marketingkonzept großer Musikkonzerne unverzichtbar.³⁰² Die Videoclips werden professioneller und (besonders in sexuellen Darstellungen) gewagter.³⁰³ Das Produktionsbudget von ursprünglichen 35.000 bis 45.000 US-Dollar

²⁹⁷ Vgl. (Martel 2011, S. 158)

²⁹⁸ Vgl. (Martel 2011, S. 159)

²⁹⁹ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 207)

³⁰⁰ Vgl. (Tschmuck 2003, ebenda)

³⁰¹ Vgl. (Martel 2011, S. 159)

³⁰² Vgl. (Tschmuck 2003, S. 207f)

³⁰³ Vgl. (Martel 2011, S. 159f)

pro Clip erfährt eine Erweiterung, für das 15-minütige Video zu *Thriller* von Michael Jackson werden bereits 300.000 US-Dollar investiert. Jackson wird dadurch zum Superstar, und so wie er verdanken viele Musiker ihre Markteinführung und den hohen Grad ihrer Bekanntheit dem Musiksender.³⁰⁴

MTV schafft es, Nicht-Mainstream-Musik an die Masse zu bringen: *Black Music* gilt 1981 noch als „Getto“ und wird demnach nicht gesendet. Beispielsweise aber durch den Einfluss von *CBS*, dessen Tochterlabel *Epic* Michael Jackson unter Vertrag hat, wird das Video zu seinem Song *Beat It* an die Öffentlichkeit gebracht und gelangt zu weltweitem Erfolg. Eine ähnliche Situation besteht etwa zehn Jahre später mit der Gattung des *Gangsta Rap*, der als zu gewalttätig und sexuell freizügig gilt. Die US-Regierung droht mit Zensur, dennoch geht MTV das Risiko ein und nimmt einige Songs dieses Genres in die Sendeliste auf; der daraufhin entstehende überbordende Erfolg dieser Musikrichtung extremster Rap-Gruppen mit frauenfeindlichen, drogenfreundlichen und homosexuellenfeindlichen Inhalten ist 1998 die Rettung des Senders, der davor eine Periode finanzieller Problemen erlebt. Der Verkauf von Hip-Hop Platten steigt in den USA sprunghaft auf 81 Millionen verkaufte Tonträger an, die durchwegs von schwarzen Musikern produzierte Musik ist zum Mainstream geworden, konsumiert von einer Käuferschaft, welche zu 70% weiß ist.³⁰⁵

Im Zeitalter des Internet ist es für MTV schwierig geworden, die dominante Position im Markt zu behalten: Die direkte Konkurrenz zu *YouTube* und einer großen Zahl von Satelliten-Musiksendern haben ein rapides Fallen der Einschaltquoten und Sinken des Umsatzes zur Folge und MTV muss auf neue Grundlagen gestellt werden.³⁰⁶ Es werden dem angestammten Zielpublikum der 15- bis 34-Jährigen neue Inhalte präsentiert, die sich von den ursprünglichen Musikvideos abwenden: Reality-TV, Stand-Up-Comedy, Talkshows und weitere interaktive Formate, zusätzlich selbst produzierte Zeichentrick- und sonstige Serien bilden die Strategie der „Wiedereroberung“ – der Name „*Music Television*“ ist bereits längst weg von einer Bezeichnung hin zu einem Eigennamen mutiert.³⁰⁷ Die Entwicklung weg von einem einzelnen, globalen Mainstream der Musikvideos hin zur Segmentierung des Publikums bezeichnet Martel als „Pluralen Mainstream“; heute ist MTV nicht mehr ein einziger Sender, sondern ein Bündel von 150 unterschiedlichen Themensendern, die Schwerpunkte liegen auf

³⁰⁴ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 208)

³⁰⁵ Vgl. (Martel 2011, S. 158f)

³⁰⁶ Vgl. (Martel 2011, S. 158f und S. 161)

³⁰⁷ Vgl. (Martel 2011, S. 162)

Lokalkultur, lokaler Mainstreammusik, Reality-TV, Talkshows und Entertainment. Auch die „Mainstream-Sprache“ Englisch wurde abgelöst, insgesamt sendet MTV in 33 Sprachen.³⁰⁸ Obwohl mit den neuen Formaten ein Weiterbestehen für die kommenden Jahre gesichert ist, bleibt die größte Schwierigkeit für die MTV-Betreiber dennoch bestehen: trotz fortschreitenden Alters und zunehmender Erfahrung der obersten Entscheidungsträger und wirtschaftlichen Krisenzeiten immer „hip“ und „in“ zu bleiben.³⁰⁹

6.4 Vermarktung anstatt Musik?

Das Heben von „Getto“- oder „Underground“-Musik in die Aufmerksamkeit des Mainstream ist nicht nur bei MTV eine wichtige Komponente; das Label *Asylum Records* unter David Geffen ist ebenso ein Beispiel für diese Technik.³¹⁰ Geffens *„Strategie besteht darin, Gruppen „cool“ zu machen, die ohne ihn für das Massenpublikum zu hart oder zu alternativ geblieben wären.“*³¹¹ Dies werde allerdings laut Ausführungen Martels nicht gemacht, um die breite Bevölkerung mit neuer Musik zu bilden und um ihren Kulturhorizont zu erweitern. Er beschreibt:

*„Früher hieß es: „Machen wir Musik, das Geld ist ein Nebenprodukt.“ Mit Geffen wurde das zu: „Machen wir Geld, die Musik ist ein Nebenprodukt.“ Zur Verteidigung beschreibt sich Geffen gern als ehrlichen Mann in einer unehrlichen Welt. Ich nehme an, das ist ironisch gemeint.“*³¹²

Ob David Geffen tatsächlich diese Herangehensweise vertritt, ist schwer zu beweisen; Martel macht ihn jedoch zu einem Beispiel des „skrupellosen“ Aspekts der Musikwirtschaft, in welchem man keinen Unterschied mache, ob Musik aus Idealismus oder zum reinen Geldverdienen entsteht.³¹³ Der große Erfolg Geffens bestehe in der grundlegenden Überlegung, dass in der amerikanischen Popmusik nicht mehr wie zuvor Herkunft, Genre und Geschichte bestimmend seien, sondern *„das Image, die Einstellung, die Sensibilität und der Stil (die ‚Coolness‘)“*. Geffen besitze großes Interesse an der Modellierbarkeit der Jugend, welche nun nicht mehr durch veraltete

³⁰⁸ Vgl. (Martel 2011, S. 163f)

³⁰⁹ Vgl. (Martel 2011, S. 164f)

³¹⁰ Vgl. (Tschmuck 2003, S. 170)

³¹¹ (Martel 2011, S. 147)

³¹² (Martel 2011, S. 148)

³¹³ Vgl. (Martel 2011, S. 147)

Werte und Hierarchien beeinflussbar sei; er sei ein *coolhunter* – ein Jäger nach der begehrten „Coolness“.³¹⁴

*„Sein Geniestreich bestand darin, die Kommerzialisierung zu ermöglichen, ohne die Coolness zu zerstören. ‚Cool bedeutet hip plus kommerzieller Erfolg‘, schreibt ein Kritiker im New Yorker.“*³¹⁵

Ein konkretes Beispiel hierfür ist die Underground-Grunge-Band *Nirvana*, die dank David Geffen für das Massenpublikum hörbar gemacht wird, ohne die eigene Identität zu verlieren. Durch geschickte Vermarktung wird *Nirvana* – als Inbegriff der Anti-Mainstreamkultur – selbst zum Mainstream gemacht. Diese neue Fragestellung in einem Zeitalter, wo Massenkulturen bereits stark etabliert sind und sich daher der Wunsch nach Individualität zu bilden beginnt, lässt sich womöglich als *Anti-Mainstream-Mainstream* definieren. Diese Bezeichnung ist eine Anlehnung an die Begriffsfindung Christoph Jackes der „*Stars, Anti-Stars und Anti-Star-Stars*“;³¹⁶ er definiert damit „*rebellierende, Normen verletzende oder zumindest ablehnende Stars [...], die zudem durchaus finanziell erfolgreich sind.*“ Wie „normale“ Stars können auch die „Anti-Star-Stars“ nur durch ihr Publikum bestehen, das Interesse der Jugend wird durch spezielle Informationsverbreitung in den Medien und konstruierten Mythen und Kulten erhalten.³¹⁷ So kann man auch den Anti-Mainstream-Mainstream als wichtigen Bestandteil der Mainstream-Kultur sehen, um Gruppen verschiedener Subkulturen entweder zu erstellen oder anzuziehen und diese schließlich mit den angepassten Inhalten der Anti-Star-Stars zu beliefern – dieses Publikum muss dafür verständlicherweise immer im Glauben bleiben, es wäre alternativ zum Massengeschmack.

³¹⁴ Vgl. (Martel 2011, ebenda)

³¹⁵ (Martel 2011, S. 147)

³¹⁶ Siehe (Jacke 1996, S. 18)

³¹⁷ (Jacke 1996, 54f)

7 Heutige Herausforderungen und neue Perspektiven

Die Stars der Gegenwart stehen vor neuen Herausforderungen: Das Internet als neue Welt der Kommunikation und die immer stärkere Wahrnehmung von Musik als Bestandteil der akustischen Umwelt bringen wesentliche Veränderungen für den Vorgang der Musikkonsumation und für die Wahrnehmung der individuellen Musikschaftenden.

7.1 Starkult 2.0

Seit der Etablierung des Internets ist es nicht nur leichter als bisher, Strömungen des Massengeschmacks zu bilden und zu lenken, auch ist es nun möglich, sie mit sehr geringem Aufwand zu beobachten. Analysen von „Clicks“, „Views“, „Plays“ und deren zeitliche Verläufe sind ein bedeutendes Werkzeug um schneller dem Markt das anbieten zu können, was er verlangt. Zusätzlich zur beinahe kostenfreien weltweiten Verbreitung von Informationen in Echtzeit spielt also die Komponente des Feedbacks durch das Publikum eine bedeutende Rolle: Der „Star 2.0“ – in Anlehnung an das „Web 2.0“ als sogenanntes „Mitmachweb“ – befindet sich heute in einer Position, wo er sich nicht mehr nur in der Rolle des Beeinflussers befindet, sondern auch in jener des Beeinflussten. Analog werden die Menschen im Publikum, die ehemaligen „Consumer“, nun zu sogenannten „Prosumers“, die nicht nur wie bisher die Möglichkeit besitzen, die Musik ihrer Stars zu konsumieren, sondern ebenso im kleinen oder großen Ausmaß Macht haben, selbst diese Musik auf unterschiedlichen Ebenen zu beeinflussen.

Auf der Ebene der Vermarktung besitzen Kritiken, Bewertungen und der Faktor, wie oft ein Song gehört wurde oder ein Video gesehen wurde, eine bisher noch nie so groß gewesene Bedeutung. Internetplattformen auf Basis von User-Inhalten wie *YouTube*, *Facebook* oder *Twitter* spielen mittlerweile für die Präsentation von medialen Inhalten und die Verbreitung persönlicher Informationen über den Star eine zentrale Rolle. Im Zeitalter der ständigen Verfügbarkeit muss ein Star (unterstützt durch sein Team für Öffentlichkeitsarbeit) stets im Kontakt zu seinen Fans sein, um das Interesse aufrecht halten zu können.

Das Internet ist zudem zu einer Ressource geworden, um in der Musikbranche überhaupt an Ruhm und ökonomischen Gewinn zu gelangen: Sowohl indirekt, wie in

solchen Fällen, wo ein zunächst unbekannter „YouTube-Hit“ entdeckt wird und aufgrund der großen Beliebtheit Plattenverträge, Konzertauftritte und weitere Kooperationsangebote folgen, als auch direkt über Modelle wie *Crowdfunding*, wo neue Musikkarrieren durch die finanzielle Unterstützung hunderttausender Menschen mit Kleinstbeträgen ermöglicht werden. Zusätzlich zum ökonomischen Startkapital ist die Bereitschaft einer großen Personenanzahl, Geld für ein zukünftiges musikalisches Projekt auszugeben auch ein Hinweis für die Musikindustrie, dass dieses Projekt bereits einen Markt besitzt und sich somit ein Angebot an den Künstler rentieren würde.

Gleichzeitig zur markttechnischen Ebene kann der *Prosumer* im Internet auch direkt Einfluss auf der musikalischen Ebene besitzen: So produziert beispielsweise Joel Zimmerman, besser bekannt unter seinem Pseudonym *Deadmau5*, neue Tracks oft vor laufender Kamera. Mit ihm live verbunden sind tausende Fans, die ihren Star beobachten und in einem Chatroom kontaktieren können; in manchen Fällen berücksichtigt er die Kritik seiner Fangemeinde und lässt diese in seine Kompositionen einfließen, außerdem können sich so musikalischen Kooperationen mit den Fans selbst ergeben (wie bei der Produktion des Songs *The Veldt*, wo ein User, welcher über den Chatroom *Deadmau5* auf sich aufmerksam gemacht hatte, schließlich den Gesang für die Produktion beisteuern durfte).

Durch die ständige Vernetzung und der großen Anzahl an Informationen, die Stars ihren Fans über soziale Netzwerke zukommen lassen, rücken sie noch näher an ihr Publikum und bauen eine als persönlich empfundene Verbindung mit diesem auf. Wie Borgstedt es formuliert:

„Ein Star ist jemand, der sowohl ein Mensch ‚wie du und ich‘ ist und für eine Dienstleistung bezahlt wird, zugleich aber jemand Unerreichbares, der ein Vielfaches an Aufmerksamkeit genießt.“³¹⁸

Die ständige Verfügbarkeit von Inhalten und Informationen hat die heutige „On Demand“-Generation kreiert, wie der CEO von MTV Brian Graden sie nennt.³¹⁹ Abgesehen vom Aufwand der Konzertorganisation ist das der weitere wesentliche Grund, warum ein Star heutzutage ein gesamtes Team um sich hat, welches ihn

³¹⁸ (Borgstedt 2008, S. 26)

³¹⁹ Vgl. (Martel 2011, S. 162)

tatkräftig unterstützt – an der Öffentlichkeit sind die Personen im Hintergrund jedoch selten bekannt.

Die Tonträgerindustrie leidet unter dem durch das Internet ausgelösten Paradigmenwechsel; nicht nur legale, also bezahlte mediale Inhalte sind leicht an den Endverbraucher zu bringen, ebenso einfach sind auch Inhalte verbreitbar, die urheberrechtlich und leistungsschutzrechtlich geschützt sind. Konnten bisher noch bei jeder Einführung neuer Trägermedien immer neue Schutzmöglichkeiten gefunden werden – zuerst im Kampf gegen Kopien von Kassetten, später von CDs – ist das Thema der „Raubkopie“ mittlerweile ein schwer zu kontrollierendes Problem geworden.³²⁰ Die Plattenindustrie, die mittlerweile keine Platten mehr verkauft, steht aufgrund der neuen digitalen Mitbewerber wie *Apple* (Die *Apple*-eigene Download-Plattform *iTunes* bewirkt heute etwa ein Viertel der Musikverkäufe in den USA), *Youtube* (Videoplattform) oder *Spotify* (Musik-Streamservice) in Zugzwang um neue Geschäftsmodelle. Die Berichterstattung ist stark dramatisierend, vom „*Raub*“ eines Musikstückes (dieser Begriff impliziert fälschlicherweise die Anwendung physischer Gewalt beim Diebstahl), „*Entartung*“ der Musikwelt, dem „*Todesurteil*“ der CD und von dem Sehnen nach der „*Rettung*“ der Musikwirtschaft ist hier öfters die Rede.³²¹ Nüchterner ausgedrückt zeigt die heutige Situation: Die CD als Verkaufsmedium hat ausgedient, jetzt müssen neue Modelle für den Verkauf von Musik entwickelt werden.

Nicht nur aus verkaufstechnischer, sondern auch aus ideeller Sicht werden Innovationen stets schwarzmalersisch gesehen: Bereits bei der ersten Einführung neuer technischen Medien bestand die Befürchtung, dass „*die Verfügbarkeit von gespeicherter Musik zu einer Gefährdung des traditionellen Musiklebens und zu einem Nachlassen von musikalischer Aktivität überhaupt führen würde.*“³²² Das Bild der heutigen Zeit beweist das Gegenteil: Es wird immer noch Musik gemacht, sowohl im Pop- als auch im Kunstmusikbereich und das womöglich sogar mehr denn je. Durch hohe Verbreitung und niedrige Kosten von Audiosoftware und das wachsende technische Grundverständnis eines großen Teils der Bevölkerung ist die Schwelle eines jeden, selbst in der Musikproduktion tätig zu werden, leichter zu übersteigen. Die Eigeninitiative in der Musik, welche schon früh ein Kennzeichen für die moderne Industriegesellschaft ist,³²³ bringt eine Vielzahl von Musikern, Genres und

³²⁰ Vgl. (Martel 2011, S. 138f)

³²¹ Siehe beispielsweise (Martel 2011, S. 138ff)

³²² (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 188)

³²³ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 189)

Produktionen hervor. Bereits Adorno erkennt in den 1960er-Jahren, dass „*die Massenmedien, indem sie Musik an früher musikfremde Schichten heranbrachten, musikalisches Bedürfnis und spontane Musikipflege in diesen überhaupt erst wecken*“ können.³²⁴ Auch die Befürchtung, Menschen würden nicht mehr Musik zahlen, besteht. Analysen zeigen jedoch, dass gleichzeitig zur sinkenden Verkaufszahl von Tonträgern ein Verlangen nach Livekonzerten und die Bereitschaft, in diesem Bereich Geld auszugeben steigen.

Diese Flut an von den Prosumers generierten neuen Inhalten bringt zwar enormes kreatives Potenzial mit sich, kann jedoch auch leicht als „*Kulturinfarkt*“³²⁵ wahrgenommen werden; es wird zunehmend schwieriger, aus der Fülle der täglich neuen medialen Werken und Informationen jene herauszufiltern, welche mit der eigenen Person kompatibel sind. So wäre es beispielsweise durchaus möglich, dass die sogenannte „Kunstmusik“, die ihren Schwerpunkt auf Tradition, Besinnung und ideologischen Wert legt, in Konkurrenz zur Populären Musik in der Veränderung ihrer Geschäftspraktiken mitziehen muss. Die Bildung einer „Eventszene“ in der Kunstmusik, die im Wesentlichen auf neun Punkten besteht („*1. Subjektorientierung: Das Erlebnis im Mittelpunkt, 2. Liveness und Präsenz, 3. Einzigartigkeit: Die Antithese zum Alltäglichen, 4. Verfremdung und Kontextverschiebung, 5. Inszenierung und Dramaturgie, 6. Ansprechen aller Sinne (Multisensualität), 7. Thematische Fokussierung, 8. Gemeinschaftlichkeit und aktive Beteiligung und 9. Einbeziehung moderner Massenmedien*“)³²⁶ kann als erster Schritt in diese Richtung gesehen werden.

7.2 Musik als Bestandteil der akustischen Umwelt

Musikalisches Handeln ist in starkem Maße von der akustischen Charakteristik der Umgebung beeinflusst.³²⁷ Die natürliche akustische Umwelt hat besonders in den vergangenen 300 bis 400 Jahren an Gewicht verloren und die Schallereignisse von Werkzeugen, Maschinen und Verkehrsmittel haben die Dominanz übernommen. Die vom Menschen geschaffenen Werkzeuge, deren ursprünglicher Zweck nicht in der Schallerzeugung liegt, rufen vermehrt Schallereignisse hervor, die in der unserer

³²⁴ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 188), nach einem Aufsatz von Adorno aus: *Soziologische Anmerkungen zum deutschen Musikleben*. In: *Deutscher Musikrat – Referate – Informationen*, Nr. 5; 1967

³²⁵ Zum Begriff „Kulturinfarkt“ und dessen Beschreibung anhand der heutigen Kultursituation in Deutschland siehe (Haselbach, et al. 2012)

³²⁶ Siehe (Sigmund 2012)

³²⁷ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 202)

Umwelt zu einer zentralen Bedeutung gelangen, das daraus entstandene Produkt ist störender Schall oder Lärm.³²⁸

Der Einfluss dieser Entwicklung auf die Musik findet sich in ihr einerseits inhaltlich, wie in der Abbildung und Verarbeitung der menschlich erschaffenen Umweltklänge in der sogenannten „Lärmmusik“ einiger Komponisten des 20. Jahrhunderts; ein Beispiel hierfür sind die Kompositionen von Luigi Russolo.³²⁹ Auf der anderen Seite wird ebenfalls die Lautstärke der Musik beeinflusst: Die Schallintensität der Musik steigt tendenziell, um den Umweltlärm zu unterdrücken. Besonders deutlich in der Unterhaltungsmusik, ist die elektronische Klangverstärkung, ohne welche die Darbietung oft wenig eindrucksvoll erscheint, kaum mehr aus dem musikalischen Alltag wegzudenken. Von der allgemeinen Verstärkung abgesehen sind spezifische Eingriffe in den musikalischen Inhalt auch nach der Aufnahme möglich: Eine Verstärkung des Frequenzbereiches von 3000 Hertz geben der Musik ein Gefühl der Präsenz und Nähe, eine Verstärkung des Bassbereiches resultiert in einem gewünschten Vibrationserlebnis, eine Verstärkung der hohen Frequenzen bewirkt gehobene Deutlichkeit der Sprache.³³⁰

Durch die steigende Lautstärke und das Herausheben einzelner Frequenzbänder wird die Hörempfindlichkeit des Publikums beeinflusst, es ist eine Verlagerung der Hörschwelle in hochindustrialisierten Ländern zu finden, die heute am deutlichsten in der Diskothekenkultur präsent ist. Durch langes Aussetzen gegenüber hoher Lautstärke sinkt die Hörempfindlichkeit und die Lautstärke der Musik muss wiederum angepasst werden; beim „Wettrennen“ um die Lautstärke hat allerdings die elektrische Verstärkung gegenüber dem menschlichen Ohr einen klaren Vorteil.³³¹

Ein weiteres Kennzeichen der durch Technik bewirkten Mutation von Musik ist die erhöhte Bedeutung von Musik im Leben des Menschen, sowohl finanziell als auch zeitlich. Es wird mehr Geld für den Kauf von Musik (in der Blütezeit der Plattenindustrie) oder für den Besuch von Konzerten ausgegeben denn je und der leichte Zugang zu Tonträgern jeder Art führt zu einem höheren Musikkonsum im Allgemeinen.³³² Musik bestimmt immer mehr den Alltag und ist so gleichermaßen zu einem neuen Bestandteil unserer akustischen Umwelt geworden.³³³

³²⁸ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 203)

³²⁹ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 203f)

³³⁰ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 204f)

³³¹ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 205)

³³² Dies belegen einige Studien und Publikationen, wie zum Beispiel jene des Instituts für Musiksoziologie der Universität für Musik und darstellenden Kunst Wien.

³³³ Vgl. (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 206f)

„War Musik vordem ein Ereignis, das sich von der akustischen Umwelt zeitlich abhob und räumlich isoliert blieb, so wird Übertragungsmusik (jeder Art) nunmehr zu einem kontinuierlich präsenten Bestandteil der akustischen Umwelt.“³³⁴

Diese Aussage Kurt Blaukopfs stammt aus den 1970er-Jahren; in den letzten vier Jahrzehnten ist die Tendenz steigend, wohin sie führen wird, kann man nicht sagen. Für die kommenden Jahre ist die alltägliche Verwendung von Musik und damit verbunden ihre große Verankerung in der heutigen Kultur allerdings besonders für jene Menschen ein willkommenes Geschenk, die für ihre bedeutende Rolle Ansehen und Wohlstand erlangen möchten: die Musikstars.

³³⁴ (Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie 1996, S. 207)

8 Fazit

Es ist nun an der Zeit, von der Fülle an Informationen auf ein Ergebnis der Untersuchung zu schließen. Dazu ist es erst notwendig, einen Überblick über die relevanten Aspekte für die Betrachtung von Geniekult und Starkult zu schaffen, und schließlich hieraus die wesentlichen erkennbaren Tendenzen für die Zeit vom Barock bis zur Gegenwart zu formulieren.

8.1 Vom Genie zum Star

Einleitend wurde festgestellt, dass die Begriffe „Genie“ und „Star“ zwar in Form von gesellschaftlicher Prominenz und Bewunderung durch das Publikum einen gemeinsamen Kern und ähnliche Auswirkung besitzen, sich jedoch in der Bildung dieser Prominenz maßgeblich unterscheiden. Das mit Mythologie und Religion stark in Verbindung stehende Geniebild geht von einem Schöpfertum aus, welcher die Person, die es zufällig oder vom Schicksal gewollt empfängt, aus der Masse heraushebt. Das Bild des Stars hingegen erweist sich als demokratischere Beurteilung von künstlerischem Können und dem damit verbundenen Ruhm.

Welches der beiden Phänomene das ältere ist, ist schwer zu sagen: Beide weisen in verschiedenen Formen weit in die Geschichte zurück und haben ihre Wurzeln deutlich vor der Zeit des Barock. Seit dem 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart konkurrieren sie jedoch um einen ähnlichen Platz, seitdem das Verlangen des Publikums nach Ruhm und die Vermarktung von Prominenz in ihrer Deutlichkeit wachsen. Das Genie und der Star sind sich also ähnlicher, als es sich auf den ersten Blick vermuten lässt; die strukturellen Veränderungen der Gesellschaft, die Möglichkeiten der medialen Massenverbreitung von Informationen und die damit verbundene Größe des Publikums hingegen bilden für das immer gleich vorhandene Bedürfnis nach kultischen Handlungen lediglich jene angepasste Formen, die sich für den jeweiligen Zeitpunkt als notwendig erweisen. Wie sich diese beiden Formen des Personenkultes unterscheiden, wurde im Laufe der Arbeit anhand ausgewählter Beispiele herausgearbeitet.

Die beiden Vertreter des Geniekults dieser Arbeit, Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven, wurden einander gegenüber gestellt. Bach, dessen Nachruhm wesentlich vom Geniegedanken der Zeit nach ihm geprägt ist, erfährt zu Lebzeiten nichts dergleichen. Er gilt als unzeitgemäß und von modernen Strömungen

unbeeinflussbar, was den schnellen Verlust der Bekanntheit seiner Werke nach seinem Tod erklärt. In der Retrospektive wird Bach oft als „verkanntes Genie“ betrachtet; das erst in der Aufklärung und dem Entstehen des Bürgertums begründete Denken in der Kategorie „Genie“ ist allerdings ein aufgesetzter Versuch, den in der Kirche angestellten „Handwerker“ Bach auf eine Ebene mit Beethoven zu bringen.

In der Zeit der Aufklärung und der Etablierung des Bürgertums spielt Beethoven eine wichtige Rolle in der Gründung des Geniekults, welcher sich mit ihm etabliert und später in der Romantik noch einmal hochgehoben werden kann. Ob unbewusst oder bewusst als „Meister der Öffentlichkeitsarbeit“ und mithilfe großer Unterstützung des Wiener Adels genießt Beethoven zu Lebzeiten großes Ansehen und Verständnis, trotz der kritischen Rezeption seiner Musik. Anders als bei Bach beginnt sein Nachruhm direkt mit seinem Tod und besteht ohne Unterbrechung bis heute fort.

Wie untersucht wurde, erfährt das Phänomen der *Ernstes Musik*, welches auf einer frühen Trennung von Volksmusik und Kunstmusik im 9. Jahrhundert beruht, zur Zeit Beethovens eine wesentliche Stärkung; die im frühen 19. Jahrhundert mit der Person Beethoven erschaffene Trennung von „ernster“ und „leichter“ Musik ist bis zum heutigen Tag fest in der Wahrnehmung der Gesellschaft verankert.

Die Entwicklung des öffentlichen Konzerts hängt sowohl mit der wachsenden Beschäftigung des Bürgertums mit Musik als auch mit den neuen Möglichkeiten durch die Industrialisierung zusammen: Diese beiden Aspekte beeinflussen sich gegenseitig, so können die Instrumente mit hoher Nachfrage (wie das Klavier) gleichzeitig verbessert und günstiger produziert werden, was wiederum eine erweiterte Verbreitung im privat-häuslichen Bereich mit sich bringt. Das Klavier als bürgerliches Instrument schlechthin ist nicht nur Mittel zur Reproduktion von Werken, Paraphrasen und notierten Interpretationen, sondern auch Objekt der Projektion und der Verbindung zum solistisch konzertierenden Pianisten.

Der Konkurrenzkampf am freien Markt bringt eine Standardisierung des Werkrepertoires und dadurch die bessere Möglichkeit des Vergleichs zwischen einzelner Interpreten mit sich; der Fokus auf Können und Darbietung durch den Interpreten erfordert neue Elemente der Bühnenshow, die aus dem Bereich des Schauspiels adaptiert werden.

Erweiterte Berichterstattung, öffentliche Konzertankündigungen, der Verkauf von Andenken, Ruhm sowohl als „verkaufbares Produkt“ sowie als Garantie für die Nachfrage und bewusste Lenkung des Konzertkartenmarkts haben die bisherige

Finanzierung durch Adel und Kirche abgelöst; diese neuen Elemente und jene der virtuellen Interpretation rufen ebenso Begeisterung wie scharfe Kritik hervor. In der Etablierung des Orchesterkonzerts zeigt sich eine Gegenmaßnahme, welche durch die exponierte Stellung des Dirigenten jedoch ebenfalls zum Starkult beiträgt.

Franz Liszt ist das beste Beispiel für das neue Virtuositentum: Der „dämonische Massenverführer“ schafft es, die in neuer Form bestehende Nachfrage am Konzertmarkt für sich zu nutzen und gelangt so zu bisher noch nie gesehenen Ruhm. Der Kult um seine Person ist prototypisch für den Starkult vor der Einführung der modernen Massenmedien und stellt somit womöglich den größten Ruhm dar, welcher mit den damals verfügbaren Medien zu erreichen ist.

Der endgültige Schritt zum Erreichen des modernen Startums ist allerdings erst die Erfindung der Schallaufzeichnung: Durch die neuen Möglichkeiten des Phonographen oder später der Schallplatten-, Band- und CD-Aufnahme nimmt die Interpretation eines Musikers Warencharakter ein. So wird das globale Publikum nun zur potenziell unbegrenzten Masse von Musikkonsumenten; die Rollen des Produzenten als Geschäftsmann einerseits, der das Verbindungsglied zwischen Musiker und Musikmarkt wird, und des Tontechnikers andererseits, der das notwendige Wissen für die optimale Schallaufzeichnung mitbringt, kommen als neue Mitspieler im Musikmarkt hinzu. Die Popmusik als „Popular Music“ arbeitet mit Fließbandmethoden, die das Erstellen eines Hit-Songs nach dem anderen garantieren; diese Methoden ermöglichen es zeitweise sogar kleinen unabhängigen Labels wie *Motown* für kurze Zeit den Markt mit der Überschwemmung von Musik zu dominieren. Letztlich setzt sich allerdings das Modell der Major Labels durch; die aus vielen zugekauften kleinen Labels bestehenden und somit den „individuellen“ Markt beliefernden Großkonzerne teilen den größten Teil des Musikmarktes unter sich auf.

Mit der Massenanfertigung von Schallträgern wird das neue „Produkt“ der Star selbst, strategische Vermarktung von Persönlichkeit und Lebensgefühl ist der Motor für den Verkauf von technisch aufgezeichneter Musik. Am Beispiel Elvis Presley wurde gezeigt, wie noch stärker als bisher die Bühnenshow und das vom Interpreten verkörperte „Image“ die zentrale Rolle in der Musik einnehmen.

Das Einführen von Charts, die den Käuferfolg von Musikstücken als Qualitätsmerkmal definieren, ist symptomatisch für den medialen Mainstream. Anhand der Beispiele des Radiokonzerns *Clear Channel* und des Fernsehsenders *MTV* wurde ersichtlich gemacht, nach welchen Prinzipien die moderne Medienwelt Stars

hervorbringen und in ihrer Wirkung verstärken kann; der Aspekt der Vermarktung von Musiker-Images und die gezielte Beeinflussung des Publikums spielen hierbei eine Rolle, die so groß ist wie nie zuvor.

Seit dem Siegeszug des Internets steht der Musikstar unter neuen Herausforderungen: Die Tendenz in Richtung „Do It Yourself“ aufgrund der neuen günstigen Möglichkeiten, ein Massenpublikum zu erreichen, bringen etablierte Stars in einen immer stärker werdenden Konkurrenzkampf. Das Publikum gelangt durch ständig stattfindende Interaktion immer mehr in die Rolle des *Prosumers* und beeinflusst im wachsenden Maße die Musikproduktion in sowohl inhaltlicher als auch ökonomischer Ebene.

Der Überfluss an Musik und Musik als neuer Bestandteil der akustischen Umwelt ist in den neuen Möglichkeiten der Verbreitung begründet – was auf der einen Seite als „Infarkt“ wahrgenommen wird bietet jedoch Musikern weiterhin einen dichten Nährboden, um an Ruhm und gesellschaftliche Prominenz zu gelangen.

8.2 Tendenzen

Der Übergang vom Geniekult, der Komponisten als „neue Götter“³³⁵ sieht, zu den unterschiedlichen Formen des Starkults, der mit dem medial unterstützten Mainstream-Star den Höhepunkt erreicht, ist eine Entwicklung, welche auf drei gleichzeitig stattfindenden Tendenzen beruht:

8.2.1 Erweiterung des Publikums

Die erste wesentliche Tendenz ist jene des sich ständig erweiternden Publikums. Wenn man von der Tatsache ausgeht, dass Musik immer für das hörende Publikum erstellt wird und demnach, dass ohne Publikum keine Musik möglich wäre, verleiht diesem Aspekt eine große Bedeutung. Im Barock ist die Rezeption des Musikers auf die Lokalkultur beschränkt; der Hof und die Kirche stellen kompetente Musiker ein, um entweder gleichermaßen eine „Visitenkarte“ für die eigene Reputation oder eine Ausschmückung des festlichen Rahmens sicherzustellen. Bis zur Klassik ist es für die angestellten Musiker schwer, sich von dieser Verbindung zu lösen, da die finanzielle Abhängigkeit und die geringe Größe des Publikums eine selbständige Organisation von Konzerten und damit das Erlangen von Ruhm nur sehr schwer möglich macht. Der erste Schritt der Erweiterung des Publikums lässt sich in der Entstehung des öffentlichen bürgerlichen Konzerts finden. Anfangs noch vom Mäzenatentum stark gefördert kann es

³³⁵ Vgl. (Schleuning 2000, S. 351)

jedoch bald aufgrund der wachsenden Publikumsgröße bald auf eigenen Beinen stehen – der Bürger ist selbstbestimmt und ergreift sowohl die Kunst fördernde als auch die eigene künstlerische Kompetenz stärkende Initiative.

Die Industrialisierung und die frühe Verwendung von Massenmedien (im Vergleich zur heutigen Zeit immer noch in kleinem Ausmaß) bringt einige Ausnahmen wie Franz Liszt hervor, die sich auf dem gerade neu definierenden Musikmarkt gut zurechtzufinden wissen; hatte die Geschichte der Musik ursprünglich eine recht langsame Entwicklung, so explodiert sie plötzlich im 18. Jahrhundert und macht sich das zu eigen, „*was man Fortschritt nennt*.“³³⁶

Die Schallaufzeichnung und die damit verbundene vollkommen neue Auffassung von Musik bringt bisher ungeahnte Verbreitung in räumlicher und schließlich zeitlicher Hinsicht und somit erstmals das potenzielle Publikum in Millionengröße hervor; die Weiterentwicklung der Medien zur täglichen Selbstverständlichkeit bewirkt für den Musiker eine Prominenz, die bisher unmöglich zu erreichen war. Durch die Verbreitung des Internet sind nicht nur die letzten Grenzen der maximalen Publikumsgröße überwunden, sondern auch die Verbindung des Stars zu seinem Publikum neu definiert worden.

8.2.2 Vom Komponisten zum Interpreten zum DJ

Die zweite zu beobachtende Tendenz ist jene der Auflösung der Notwendigkeiten einer Musikproduktion für das Erlangen musikalischer Prominenz. Aus der Sicht der Komposition ist der Verlauf vom Genie zum modernen Star ein Dekadenzphänomen – war es noch in der Zeit des Barock undenkbar, ohne eigene Kompositionen als „Künstler“ zu gelten, so wird das im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts zur Norm. Mit Paganini und Liszt kann der wesentliche Beginn der Trennung zwischen Komponisten und virtuosen Interpreten in der Instrumentalmusik festgemacht werden. Diese Entwicklung, die bereits seit den Anfängen der notierten Musik besteht, ist hier erstmals institutionalisiert. Der Sonderfall der europäischen Musikkultur in den letzten 400 Jahren, welcher die Interpretation von Musik als eigenständiger künstlerischer Prozess etabliert, kann unter dem Begriff der Interpretenkultur zusammengefasst werden.³³⁷ Er entsteht dadurch, dass aufgrund der mit der Industrialisierung sinkenden Kosten in der Vervielfältigung von Noten der Notenmarkt eine große Anzahl von Kleinmeistern hervorbringt. Daher besteht die Notwendigkeit der Spezialisierung,

³³⁶ (Schleuning 2000, S. 502)

³³⁷ Vgl. (Kopiez 2008, S. 317)

Kompositionen werden immer komplizierter und schließlich entfernen sich Komponisten und Interpreten immer mehr voneinander. Die endgültige Trennung zwischen Komponisten und Interpreten kann mit dem Beginn der Atonalität gefunden werden. Arnold Schönberg als prominenter Vertreter der 2. Wiener Schule beispielsweise benötigt aufgrund der Komplexität seiner Kompositionstechniken bereits hochspezialisierte Musiker für die Interpretation seiner Werke. Bereits vor dem zweiten Weltkrieg ist der Komponist von der Bildfläche der Öffentlichkeit verschwunden; in der Zeit des Nationalsozialismus wird das Komponisten-Genie noch einmal hochgehoben, ab 1945 ist dieses Bild jedoch wieder fallen gelassen worden. Die Komponisten sind somit vom Zentrum der Gesellschaft an dessen Rand geraten und das Erfinden von Musik hat seine ursprüngliche Wertigkeit verloren; die Medien produzieren außerdem Musik in einem Überfluss, der keinen Bedarf nach dem Komponisten aufkommen lässt.

Damit zusammenhängend ist das Bild des musikalischen Genies an den Rand der Gesellschaft gedrängt worden. Dies liegt auch sicherlich in einer Verschiebung von Werten in der Gesellschaft: Der bei Bach und Beethoven bereits angesprochene „dämonische Fleiß“ ist von der oberflächlich empfundenen Lockerheit und Spontanität der Stars abgelöst worden. Dass jeder prominente Musiker hart arbeiten muss wird kaschiert, damit er dem modernen Ideal der Leichtigkeit und des „Laissez-faire“ entspricht.

Der DJ als modernes Phänomen kann somit als tiefster Punkt dieser abwärts gerichteten Entwicklung gesehen werden: Er ist nicht nur kein Komponist, sondern auch kein Interpret mehr. Dennoch zeigt die Verbreitung der heutigen „Star-DJs“, dass das Verlangen nach ihnen vorhanden ist. Dies kann auf einfache Art und Weise begründet werden, wenn man sich die heutige Allgegenwärtigkeit von Musik vor Augen führt: Parallel zum Umgang mit Informationen, bei dem das Problem bis vor etwa 10 bis 20 Jahren das Beschaffen von Inhalten war, heute aber durch das Internet die Selektion der relevanten Inhalte ist, kann man auch den heutigen Musikkonsum betrachten. Die Schwierigkeit liegt heute bei weitem nicht mehr darin, an bestimmte Musik zu gelangen, sondern aus der Fülle der bestehenden Musik die jeweils persönlich als wichtig empfundene herauszufiltern. Der DJ als „Selektor“ spielt hierbei eine wichtige Rolle, da man als Konsument so der Selektion von Musik durch einen Menschen mit einem ähnlichen Musikgeschmack vertrauen kann.

8.2.3 Vom Kunstwerk zur Show zur Vermarktung

Die dritte in Verbindung mit dem Übergang vom Geniekult zum Starkult stehende Tendenz ist jene des zentralen Inhaltes im Umfeld der Musik: Ist es in der Zeit des Barock so, dass das Kunstwerk noch zweckhaft-dienenden Charakter besitzt und je nach Bestimmungszweck eine unterschiedliche äußere Form und Zusammensetzung aufweist (was zur schnellen Alterung und dem raschen Erreichen der Unpopularität führt), wird um 1800 bereits ohne Bindung an punktuelle Aufführungsanlässe komponiert.³³⁸ Sowohl die zweckgebundene als auch diese neue „freie“ Musik (die sich dennoch an der Nachfrage des Marktes orientieren muss) spielen die zentrale Rolle in der Musikwelt. Dies ändert sich durch das Aufkommen der Interpretenkultur mit virtuosen Musikern: Die Aufmerksamkeit wandert vom musikalischen Inhalt zur Show des Interpreten. Schon bald wird diese Veränderung wahrgenommen und anhand unzähliger Techniken das neue Publikumsinteresse bewusst für das Erschaffen von Ruhm in außerordentlichem Maße eingesetzt.

Dies ist der Beginn der Verlagerung von Kreativität in der Musikindustrie: Galt bisher noch das größte Augenmerk entweder der Musik selbst oder danach der Erzeugung von Ruhm, wird nun die Bemühung deutlich, anhand der Analyse gesellschaftlicher Mechanismen die Vermarktung von Musiker-Image und Lebensgefühl zu optimieren. Das Hinzukommen neuer Mitspieler in der Musikbranche, welche nicht künstlerischen sondern organisatorischen und technischen Tätigkeiten nachgehen, trägt bestimmt zu dieser Tendenz bei. Hierfür braucht es natürlich ebenso großen Aufwand wie für die Produktion von Musik an sich; anhand dem weiter oben beschriebenen „Geniestreich“ David Geffens (siehe Kapitel 6.4) könnte man es folgendermaßen formulieren: Die Genialität in der Erstellung neuer Musik und somit der Geniekult als Idealbild ist vielleicht verloren gegangen, dafür ist mit der Entwicklung des Starkults bestimmt eine neue Genialität zu Tage gekommen – jene der Vermarktung.

³³⁸ Vgl. (Schleuning 2000, S. 412f)

8.3 Ausblick

„Groß wäre der, der die ganze Vergangenheit in sich aufgenommen hätte und stark genug wäre, sie wieder zu vergessen.“³³⁹

Dieser Ausspruch Einsteins über den „Krampf der Neuen Musik“, der dazu aufrufen soll, neue Wege zu finden, Experimente zu machen und zu versuchen, die Vergangenheit zu ignorieren, ist in Hinblick auf die zeitgenössische Ernste Musik sicherlich berechtigt; Einstein ist auch grundsätzlich der Meinung, dass es „Große“ wie beispielsweise Haydn noch einmal geben könnte,³⁴⁰ womöglich auf dem Sektor des Schlagers oder der filmbegleitenden Musik, da dies genauso wichtig sein könne wie Sinfonien, Streichquartette oder Opern zu schreiben.³⁴¹ Seine Position aus dem Jahr 1940 trauert dem Geniekult nach und beinhaltet klarerweise noch nicht das Wissen um die Ereignisse des modernen Starkults, der sich erst später voll entfalten wird.

Was die Zukunft des Starkults bringt und ob der Geniekult in der Zukunft wiederkehren wird ist ungewiss; sicher ist hingegen, dass eine Form des Kults an prominenten Persönlichkeiten auch in Zukunft einen wesentlichen Platz in der Gesellschaft behält. Die heutigen Tendenzen in Richtung vielfältiger Musiklandschaft und der wieder wachsenden Eigeninitiative seitens der Musikkonsumenten stimmt dabei jedenfalls positiv, da der Wechsel von künstlich erschaffenem, absatzorientiertem Ruhm zurück zu einer wieder demokratischeren Bildung von Prominenz aufgrund eigener Leistung mit Sicherheit – wie sich in der Historie bereits gezeigt hat – zu mehr Innovation und Kreativität in der Musik führen würde.

³³⁹ (Einstein 1951, S. 252)

³⁴⁰ Vgl. (Einstein 1951, S. 235)

³⁴¹ Vgl. (Einstein 1951, S. 237)

Literaturverzeichnis

- Adler, Guido. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.
- Beethoven-Haus Bonn. *Beethoven-Haus Bonn*. 2012. <http://www.beethoven-haus-bonn.de> (Zugriff am 19. 12 2012).
- Bendixen, Peter. *Einführung in das Kulturmanagement, 4. Aufl.* Wiesbaden: Springer VS Verlag, 2011.
- Bendixen, Peter. *Zivilisationswende, Technischer Fortschritt und Wohlstand unter Stress*. Wiesbaden: Springer VS Verlag, 2012.
- Betz, Albrecht. „Das Vollkommene soll nicht geworden sein - Zur Aura des Virtuosen.“ In *Virtuosen: über die Eleganz der Meisterschaft; Vorlesungen zur Kulturgeschichte*, von Herbert-von-Karajan-Centrum, 9-31. Wien: Zsolnay-Verlag, 2001.
- Blaukopf, Kurt. *Große Virtuosen*. Teufen: Niggli-Verlag, 1955.
- Blaukopf, Kurt. *Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie*. 2., erweiterte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Borgstedt, Silke. *Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.
- Braunbehrens, Volkmar. *Mozart in Wien*. München: Piper-Verlag, 1988.
- Clarke Keogh, Pamela. *Elvis Presley. The Man. The Life. The Legend. (Deutsche Übersetzung)*. Berlin: Henschel Verlag, 2005.
- Cook, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. 2. Auflage 2000. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Dahlhaus, Carl. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
- Dahlhaus, Carl. „Trivialmusik und ästhetisches Urteil.“ In: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, von Carl Dahlhaus, 13-28. Regensburg: Gustav Bosse-Verlag, 1967.
- DeNora, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Dömling, Wolfgang. *Franz Liszt*. München: Verlag C.H.Beck, 2011.
- Einstein, Alfred. *Grösse in der Musik*. Zürich: Pan-Verlag, 1951.
- Elvis Presley Enterprises. 2012. <http://www.elvis.com/about-epe/> (Zugriff am 23. 12 2012).

- Faulstich, Werner. *Der Star. Geschichte - Rezeption - Bedeutung*. München: Fink-Verlag, 1997.
- Forchert, Arno. *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000.
- Forkel, J R. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, 1802.
- Gombrich, Ernst H. *Kunst und Illusion: zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Köln: Phaidon-Verlag, 1967.
- Gooley, Dana. „From the Top: Liszt's Aristocratic Airs.“ In *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, von Edward Berenson und Eva Giloi, 69-85. Oxford, New York: Berghahn Books, 2010.
- Hammerstein, Reinhold. *Die Stimme aus der anderen Welt*. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1998.
- Hanslick, Eduard. „Die Virtuosen (Drittes Kapitel).“ In *Geschichte des Concertwesens in Wien*, von Eduard Hanslick, 325-352. Wien: Wilhelm Braumüller Verlag, 1869.
- Haselbach, Dieter, Armin Klein, Pius Knüsel, und Stephan Opitz. *Der Kulturinfarkt, 2. Aufl.* München: Albrecht Knaus Verlag, 2012.
- Heine, Heinrich. „Essays II: Über Frankreich /Lutetia / Anhang / Musikalische Saison von 1844 / Erster Bericht.“ 25.. April 1844.
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II%3A+%C3%9Cber+Frankreich/Lutetia/Anhang/Musikalische+Saison+von+1844> (Zugriff am 14. 12 2012).
- Heister, Hanns-Werner. *Das Konzept: Theorie einer Kulturform. (2 Bde.)*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen-Verlag, 1983.
- Herbert-von-Karajan-Centrum. *Virtuosen: über die Eleganz der Meisterschaft; Vorlesungen zur Kulturgeschichte*. Wien: Zsolnay-Verlag, 2001.
- Hickethier, Knut. „Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.“ In *Der Star: Geschichte - Rezeption - Bedeutung*, von Werner Faulstich (Hrsg.), 29-47. München: Fink-Verlag, 1997.
- Hilmes, Oliver. *Franz Liszt. Biographie eines Superstars*. München: Siedler-Verlag, 2011.
- Höppl, Martin. „Druckgraphik der Französischen Revolution.“ *Helikon. A Multidisciplinary Online Journal.*, 2010: 144-183. Quelle: http://www.helikon-online.de/2010/Hoeppl_Druckgraphik.pdf.

- Inglis, Ian. „Ideology, Trajectory & Stardom: Elvis Presley & The Beatles.“
International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 27, No. 1,
 Juni 1996: 53-78.
- Irmen, Hans-Josef. *Josef Haydn: Leben und Werk*. Köln Weimar Wien: Böhlau-Verlag,
 2007.
- Jacke, Christoph. *Die millionenschweren Verweigerer. Anti-Starkult in der Darstellung
 ausgesuchter Printmedien. Eine exemplarische Inhaltsanalyse*. Münster:
 Magisterarbeit, 1996.
- Johann Strauss Society of New York. „Johann Strauss in America, 1872.“ 2011.
<http://www.straussusa.org/1872%20US%20Tour.html> (Zugriff am 12. 11 2012).
- Kalies, Christoph, Andreas C. Lehmann, und Reinhard Kopiez. „Musikleben und Live-
 Musik.“ In *Musikpsychologie: Das neue Handbuch*, von Herbert Bruhn,
 Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, 293-315. Reinbek bei Hamburg:
 Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008.
- Kämpken, Nicole. „Alle Noten bringen mich nicht aus den Nöthen!! Beethoven und das
 Geld.“ Sonderausstellung des Beethoven-Hauses Bonn in Zusammenarbeit mit
 dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der
 Oesterreichischen Nationalbank, 13. Mai bis 25. August 2005,
 Sonderausstellung des Beethoven-Hauses Bonn in Zusammenarbeit mit dem
 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Oesterreichischen
 Nationalbank, Bonn, 2005.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. 1790.
- Kastner, Emerich. *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Tutzing: Hans Schneider
 Verlag, 1975.
- Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / Kluge. Bearb.
 von Elmar Seebold . - 24., durchges. und erw. Aufl. - Berlin*. New York: de
 Gruyter, 2002.
- Kopiez, Reinhard. „Reproduktion und Interpretation.“ In *Musikpsychologie: Das neue
 Handbuch*, von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, 316-
 337. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008.
- Krebs, Jakob. *Zum Begriff des Genies - Über eine Sammlung von Ideen willkürlich
 ausgewählter Geisteswissenschaftler*. 2001. [http://web.uni-
 frankfurt.de/fb09/kunstpaeid/indexweb/frankfurt/referate/geniewebseite/geniebeg
 r.htm#_ftn30](http://web.uni-frankfurt.de/fb09/kunstpaeid/indexweb/frankfurt/referate/geniewebseite/geniebeg

 r.htm#_ftn30) (Zugriff am 24. Oktober 2012).

- Kriese, Konstanze. „ROCK'N'RITUAL: Der Starkult als Kommunikationsstereotyp moderner Musikkulturen.“ *PopScriptum 2 - Musikindustrie* (Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin), 1994.
- La Mara. *Franz Liszt's Briefe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893-1905.
- Leopold, Silke. „VI: Funktion, 1. Mantua und Venedig.“ In *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, 225-272. Laaber: Laaber-Verlag, 1982.
- Liszt Festival Raiding. *Die Architektur des Franz Liszt Zentrums in Raiding*. 2006. http://www.lisztfestival.at/cms_liszt/front_content.php?idcat=273 (Zugriff am 14. 12 2012).
- Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*. New York: Simon and Schuster (Reprint 2011: Dover Books on Music History), 1954.
- Ludes, Peter. „Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozess der Menschheitsentwicklung.“ In *Der Star: Geschichte - Rezeption - Bedeutung*, von Werner Faulstich und Helmut Korte, 78-97. München: Fink, 1997.
- Maffei, Scipione. „Nuova invenzione d'un Gravecembalo col Piano e Forte aggiunte alcune considerazioni spora gli strumenti musicali.“ *Giornale de' Letterati d'Italia* 5, 1711: S. 144-159.
- Martel, Frédéric. *Mainstream: Wie funktioniert, was allen gefällt*. München: Albrecht Knaus Verlag, 2011.
- Mehltretter, Florian. „Die unmögliche Tragödie.“ In *Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 (Musikwissenschaft), Band 114*, 10-13, 38-41, 87f, 146-148. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 1994.
- Michels, Ulrich. „Barock/Oper II/Italien: Venezianische Operschule.“ In *dtv-Atlas Musik (Systematischer Teil - Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart)*, von Ulrich Michels, 275-279. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.
- Münch, Thomas. „Musik in den Medien.“ In *Musikpsychologie: Das neue Handbuch*, von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, 266-289. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2008.
- Nagler, Norbert. „Die verspätete Zukunftsmusik.“ In *Franz Liszt (Musik-Konzepte 12)*, von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 115-127. München: edition text + kritik, 1980.

- Nettl, Bruno. *Music in Primitive Culture*. 3. Auflage (1. Auflage 1956). Cambridge: MA: Harvard University Press, 1972.
- Reifenberg, Peter, und Wolfram Adolph. „Prélude": Widor - Schweitzer - Vierne.“ In *Musik - Genie - Ethik*, von Peter Reifenberg und Wolfram Adolph, 7-14. Mainz: Bischöfliches Ordinariat, 1996.
- Rich, Grant Jewell. „On Dean Keith Simonton's Origins of Genius: Darwinian Perspectives on.“ *Creativity Research Journal*, 13:2, 2001: 237-239.
- Riemann, Hugo. *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik (Bd. I)*. Leipzig: Seemann-Verlag, 1895.
- Riethmüller, Albrecht. „Die Verdächtigung des Virtuosen - Zwischen Midas von Akragas und Hebert von Karajan.“ In *Virtuosen: über die Eleganz der Meisterschaft; Vorlesungen zur Kulturgeschichte*, von Herbert-von-Karajan-Centrum, 100-124. Wien: Zsolnay-Verlag, 2001.
- Salmen, Walter. *Beruf: Musiker. Verachtet - vergöttert - vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter, 1997.
- Schleuning, Peter. *Der Bürger erhebt sich: Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2000.
- Schmidt, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Erste Auflage 1985, zweite Auflage 1988. Bd. I. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2004.
- Schweitzer, Albert. *Johann Sebastian Bach*. 12. Auflage 2005. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1908.
- Sigmund, Martin. „Komponieren für Events. Die Rolle zeitgenössischer Kunst in der Eventkultur – Zusammenfassung des Musikwirtschafts-Jour-fixe vom 30. Oktober 2012.“ 2012.
<http://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com/2012/10/31/komponieren-fur-events-die-rolle-zeitgenossischer-kunst-in-der-eventkultur-zusammenfassung-des-musikwirtschafts-jour-fixe-vom-30-oktober-2012/#more-2582> (Zugriff am 14. 11 2012).
- Sommer, Hubert. *génie - zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Aufklärung*. Frankfurt am Main: Peter Lang - Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998.
- Stalzer, Alfred (Hrsg.). *Mozarthaus Vienna (Museumsführer)*. München: Prestel-Verlag, 2006.

- Stockhammer, Robert. *Franz Liszt. Im Triumphzug durch Europa*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1986.
- Tschmuck, Peter. *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*. Innsbruck: Studienverlag, 2003.
- Wallner, Viktor. *Ludwig van Beethoven und Baden. Ein schwieriger Zeitgenosse in Niederösterreich*. 2. Auflage. Baden: Verlag der Gesellschaft der Freunde Badens und der städtischen Sammlungen - Archiv/Rolletmuseum der Stadtgemeinde Baden, 1998.
- Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, 1972.
- Westphal, Kurt. *Genie und Talent in der Musik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977.
- Wimmer, Michael. „Kunst, Kultur und Evaluierung - Einige Grundlegende Überlegungen zu einem prekären Verhältnis.“ In *Evaluation als Grundlage und Instrument kulturpolitischer Steuerung*, von Karl Ermert, 8-18. Wolfenbüttel: Wolfenbütteler Akademie-Texte, 2008.

Internetquellen

Apple: Genius-Bar: <http://www.apple.com/retail/geniusbar/>; (Abrufdatum: 25. 11. 2012)

Beethoven-Haus Bonn: [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum_internetausstellung_seiten_de&sv\[internetausstellung.id\]=63993&skip=23](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum_internetausstellung_seiten_de&sv[internetausstellung.id]=63993&skip=23); (Abrufdatum: 09. 11. 2012)

Komponieren für Events – Die Rolle zeitgenössischer Kunst in der Eventkultur:
<http://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com/2012/10/31/komponieren-fur-events-die-rolle-zeitgenossischer-kunst-in-der-eventkultur-zusammenfassung-des-musikwirtschafts-jour-fixe-vom-30-oktober-2012/#more-2582>;
(Abrufdatum: 01. 11. 2012)

Lisztomanie - Bilder:

http://www.lisztomania.at/no_cache/meta/downloads/fotodownload/;
(Abrufdatum: 11. 11. 2012)

Marker placed at Hyde Park shopping center where Obamas shared first kiss. Artikel von Dahleen Glanton für *Chicago Tribune*, 16. August 2012:
http://articles.chicagotribune.com/2012-08-16/news/ct-talk-obama-kiss-marker-20120816_1_baskin-robbins-ice-cream-shop-historical-marker (Abrufdatum: 08. 01. 2013)

Österreichische Rechtsvorschrift für das Urheberrechtsgesetz:

(<http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>); (Abrufdatum: 17. 11. 2012)

RIAA – Platinum-Alben:

http://www.riaa.org/goldandplatinum.php?content_selector=top-artist-tallies
(Ordnung nach „Platinum“; abgerufen am 12. 11. 2012; englisch)

The Adele Effect hits Major Record Company Market Shares in 2011:

<http://musicandcopyright.wordpress.com/2012/05/02/the-adele-effect-hits-major-record-company-market-shares-in-2011/> (Abrufdatum: 17. 11. 2012)

Way Back Wednesday: Obama's moment. Videokompilation von Imaeyen Ibanga für *HLN*, 19. September 2012: <http://www.hlntv.com/video/2012/08/28/barack-obama-2004-dnc-speech-break-out-moment> (Abrufdatum: 08. 01. 2013)

Abbildungsverzeichnis

Erstes Präludium aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Clavier* BWV 846:

Praeludium und Fuge C-Dur, BWV 846 – Praeludium; Manuskript von J. S. Bach
(Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung)

Quelle: http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001361, D B
Mus. ms. Bach P 415 (Abrufdatum: 06. 01. 2013)

Druckvorlagen für Elvis Presleys Signatur: Vorlagen für das Bedrucken von Fanartikeln,
Albumcovers, Fotoalben etc. von Elvis Presley (Graceland archives)

Quelle: <http://www.elvistoday.com/index.php/memorabilia109/autographs/155-authenticating-elvis-presley-autographs.html> (Abrufdatum: 06. 01. 2013)

Abbildung 1: Beethovens Leichenzug vor dem ehemaligen Schwarzspanierkloster in Wien. Aquarell von Franz Stöber, 1827 (Beethoven-Haus Bonn, B 209)	41
Abbildung 2: Graf Ferdinand von Waldsteins Eintragung in Beethovens Stammbuch, 29. Oktober 1792 (Reproduktion; Beethoven-Haus Bonn, B 130/b)	43
Abbildung 3: "Im Concertsaale" - Franz Liszt in der Berliner Singakademie im Jahre 1842 (Lisztomania 2011, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz)	68
Abbildung 4: Liszt als Superstar mit Sonnenbrille (Werbebild der Lisztomania 2011 Burgenland)	71

Anhang

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Personenkult um prominente Musiker in Form von Geniekult und Starkult vom Barock bis in das 21. Jahrhundert. Nach einer einleitenden Beschäftigung mit der Herkunft der Begriffe „Genie“ und „Star“ und einer grundlegenden Einführung in das Phänomen der gesellschaftlichen Prominenz nach soziologischen Aspekten werden ausgewählte Entwicklungen anhand von Beispielen beschrieben: Die Trennung des Musikers von den Auftragsgebern Kirche und Hof als erster Schritt in eine neue Mündigkeit und das Entstehen von Geniekult und ernster Musik; technischer Fortschritt als Rahmenbedingung für das neu entstehende bürgerliche Konzert und somit die endgültige Etablierung von „Kunst“, damit einhergehend die Emanzipation des Interpreten als Startpunkt für einen frühen Starkult; mediale Industrialisierung und Verlagerung des Musikmarktes in die USA als Grundstein für das Entstehen der Plattenindustrie, der Popmusik und schließlich des modernen Musikstars; die Bildung des Massengeschmacks und die Verwendung neuer Techniken um diesen Star zu vermarkten; und letztendlich die neuen Herausforderungen für den Star durch die Entstehung des Internets und somit die immer stärker werdende Alltäglichkeit von Musik. Es werden hierfür Aspekte aus dem Leben von Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Elvis Presley und anderen herausgegriffen und moderne „Starschmieden“ wie der Radiokonzern *Clear Channel* oder der Fernsehsender *MTV* beschrieben; all diese Beobachtungen führen schließlich zu einem Fazit und der Definition drei wesentlicher Tendenzen, welche die Grundlage für den Verlauf vom Geniekult zum Starkult bilden: Die stetige Erweiterung des Publikums, der Übergang vom Komponisten zum Interpreten und zum DJ, und letztlich der Konzentrationswechsel in der Musikbranche vom Kunstwerk auf die Show und schließlich auf die Vermarktung.

Lebenslauf des Verfassers

Persönliche Daten

Name	Silvester Karl Triebnig
Akad. Grad	Bakkalaureus der Künste (BA)
Geburtsdatum	07. 07. 1989
Geburtsort	Graz
Staatsangehörigkeit	Österreich

Bildungslaufbahn

2007 – 2013	Diplomstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien
20011 – Gegenwart	Masterstudium der Instrumental(Gesangs)pädagogik (Klavier - Klassik) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
2006 – 2011	Bachelorstudium der Instrumental(Gesangs)pädagogik (Klavier - Klassik) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Abschluss mit Auszeichnung
Okt. 2011 – Feb. 2012	ERASMUS-Auslandssemester am <i>Conservatorio Santa Cecilia</i> Rom, Italien
1999 – 2007	BG BRG Biondegasse, Baden bei Wien, Matura mit Auszeichnung

Sprachen

Italienisch (C2)
Englisch (C1)
Französisch (A1)
Spanisch (rudimentäre Kenntnisse)

Berufserfahrung

2009 – Gegenwart	Jährliche Mitarbeit bei der <i>isa – Internationale Sommerakademie PragWienBudapest</i> der Universität für Musik und darstellenden Kunst Wien (Organisatorische Kursleitung Meisterkurs Klavier)
------------------	---