



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Musikklangliche Wissensvermittlung in Musikergedenkstätten
am Beispiel Beethoven Museum – Wien Museum,
Beethovenhaus Baden und Beethoven-Haus Bonn

verfasst von | submitted by

Vanessa Bundschuh BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Michael Weber

Vorwort

Die Idee zu dieser Masterarbeit entstand einerseits aus dem Wunsch, meine beiden Studien Musikwissenschaft und Kunstgeschichte zu vereinen, andererseits aus einer Lehrveranstaltung zu Museumskonzepten im Rahmen des Musikwissenschaftsstudiums. Insbesondere die Frage, wie klingende Musik in Musikergedenkstätten eingesetzt wird, rückte dabei in den Fokus meiner Forschung.

Für die Arbeit durfte ich mich intensiv mit den Beethoven-Gedenkstätten in Wien, Baden und Bonn auseinandersetzen. Dabei erhielt ich wertvolle Einblicke von Expertinnen dieser Einrichtungen, denen ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen möchte. Ihre Offenheit und ihr Fachwissen haben maßgeblich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen. Ebenso danke ich den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der durchgeführten Fokusgruppendifkussion, die mir durch ihre persönlichen Eindrücke und Erfahrungen neue Perspektiven eröffneten. Ein besonderer Dank gilt dem Betreuer meiner Masterarbeit, Ass.-Prof. Dr. Michael Weber, für seine wertvolle Unterstützung, konstruktiven Anregungen und kontinuierliche Begleitung während der Entstehung dieser Arbeit.

Über die drei Beethoven-Gedenkstätten hinaus besuchte ich weitere Musikergedenkstätten, um einen umfassenden Eindruck in die Thematik zu gewinnen. Museumsbesuche fanden statt in folgenden Gedenkstätten: *Beethoven-Pasqualatihaus* (Wien), *Johann Strauss Wohnung* (Wien), *Schubert Geburtshaus* (Wien), *Haydnhaus* (Wien), *Mozarthaus Vienna*.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Orientierungsplan Beethoven Museum – Wien Museum (aus: Noggler-Gürtler, Lisa / Museen der Stadt Wien (Hrsg.): *Beethoven Museum*, Wien: Wien Museum 2019, Umschlag Innenseite, vorne und hinten).

Abbildung 2: Orientierungsplan Beethovenhaus Baden (aus: Beethovenhaus Baden, Folder Orientierungsplan).

Abbildung 3: Orientierungsplan Beethoven-Haus Bonn (aus: Beethoven-Haus Bonn, Lageplan).

Abbildung 4: Der Gebrauch eines Phenakistiskops (aus: Wikipedia, Phenakistiskop, https://de.wikipedia.org/wiki/Phenakistiskop#/media/Datei:Der_Gebrauch_des_Spiegel-Phenakistiskops.jpg, Zugriff: 15.05.2024).

Abbildung 5: Beethoven Museum - Wien Museum, Bereich 1 „ankommen“, Phenakistiskop mit Hörbeispiel Klaviersonate Nr. 17 (aus: Noggler-Gürtler, Lisa / Museen der Stadt Wien (Hrsg.): *Beethoven Museum*, Wien: Wien Museum 2019, S. 10).

Abbildung 6: Beethoven Museum - Wien Museum, Bereich 1 „ankommen“, Reisekoffer mit Notenstapel und Hörbeispiel „Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.“ (Foto von der Autorin aufgenommen am 14.02.2024).

Abbildung 7: Beethoven Museum - Wien Museum, Bereich 1 „ankommen“, Klaviaturausschnitt mit Hörbeispiel Fantasia op. 77 (Foto von der Autorin aufgenommen am 29.03.2024).

Abbildung 8: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 2 „erholen“, Installation mit Hörrohr mit Hörbeispiel „Ruf vom Berge“ WoO 147 (Foto von der Autorin aufgenommen am 29.03.2024).

Abbildung 9: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 2 „erholen“, Cembalo mit Filmausschnitt auf einem Bildschirm (Foto von der Autorin aufgenommen am 29.03.2024).

Abbildung 10: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 2 „erholen“, Bilderstation zum Herausziehen mit Hörbeispiel 6. Sinfonie (Foto von der Autorin aufgenommen am 08.05.2024).

Abbildung 11: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 3 „komponieren“, Multimedia-Station zur Verdeutlichung des Kompositionsprozesses mit Hörbeispiel Klaviersonate Nr. 17, op. 31, Sturm-Sonate (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).

Abbildung 12: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 3 „komponieren“, Hörbeispiel Fragment in A-Dur für Streichquartett (Foto von der Autorin aufgenommen am 08.05.2024).

Abbildung 13: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 3 „komponieren“, Demonstration des Knochenhörens (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).

Abbildung 14: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 3 „komponieren“, Demonstration des Hörverlusts mit Hörbeispielen Klaviersonate op. 13 und 9. Sinfonie, 4. Satz (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).

Abbildung 15: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 4 „verdienen“, Streichquartettaufstellung mit Hörbeispiel Streichquartett op. 59, 1. Satz (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).

Abbildung 16: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 4 „verdienen“, Sitzgelegenheit mit Bildschirm, der einen Ausschnitt aus der Oper Fidelio zeigt (Foto von der Autorin aufgenommen am 14.02.2024).

Abbildung 17: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 5 „aufführen“, Konzertsaalmodell mit Live-Mitschnitt der 3. Sinfonie (aus: Noggler-Gürtler, Lisa / Museen der Stadt Wien (Hrsg.): *Beethoven Museum*, Wien: Wien Museum 2019, S. 68).

Abbildung 18: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 6 „vermachen“, Sitzmöglichkeiten mit Videos auf Bildschirmen (Foto von der Autorin aufgenommen am 14.02.2024).

Abbildung 19: Beethoven Museum – Wien Museum, Garten, Modell einer Hörschnecke mit Hörbeispiel Septett in Es-Dur op. 20 (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).

Abbildung 20: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 3 „Arbeitsplatz Baden“, Video „Beethoven erhören“ mit Kopfhörer (Foto von der Autorin aufgenommen am 31.05.2024).

Abbildung 21: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 5 „Geschrieben in Baden“, Hörstationen mit Werken Beethovens, die er in Baden komponierte (Foto von der Autorin aufgenommen am 31.05.2024).

Abbildung 22: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 5 „Geschrieben in Baden“, Multimedia-Station „Remix Ludwig“ (Foto von der Autorin aufgenommen am 31.05.2024).

Abbildung 23: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 7 „Die Neunte“, Sitzmöglichkeiten mit Bildschirmen und Information zur 9. Sinfonie (zum Zeitpunkt der Aufnahme im Hörlabor platziert) (Foto von der Autorin aufgenommen am 31.05.2024).

Abbildung 24: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 7 „Die Neunte“, Multimedia-Station zur 9. Sinfonie mit vier Bildschirmen (Foto von der Autorin aufgenommen am 20.03.2024).

Abbildung 25: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 8 „Hörlabor“, Multimedia-Station im Hörlabor (Foto von der Autorin aufgenommen am 03.01.2024).

Abbildung 26: Beethoven-Haus Bonn, Bereich f „Beethovens Klang in Bonn“, Sitzgelegenheiten mit Kopfhörern und diversen Hörbeispielen aus Beethovens Bonner Werken (Foto von der Autorin aufgenommen am 23.02.2024).

Abbildung 27: Beethoven-Haus Bonn, Musikzimmer, Installation „Klingendes Autograph“ mit Hörbeispiel Mondscheinsonate (Foto von der Autorin aufgenommen am 23.02.2024).

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	2
Abbildungsverzeichnis.....	3
Inhaltsverzeichnis	6
1 Einleitung.....	9
1.1 Forschungsstand.....	10
1.2 Forschungsdesiderat und Ziel der Arbeit	11
1.3 Forschungsmethoden	12
2 Klingende Musik im musikmusealen Kontext.....	13
2.1 Funktionen klingender Musik im musealen Kontext.....	19
2.1.1 Klingende Musik im Mittelpunkt.....	20
2.1.2 Hintergrundmusik	21
2.1.3 Musik als klangliche Illustration.....	22
2.1.4 Klingende Musik als emotions- und stimmungserzeugendes Element.....	23
2.1.5 Musik und Erinnerungen.....	27
2.1.6 Musik als Instrument der Teilnahme – Partizipation und Interaktion	28
2.1.7 Klingende Musik als Erlebnis.....	30
2.2 Integrationsmöglichkeiten hörbarer Musik.....	32
2.2.1 Musik über Lautsprecher, Kopfhörer, Soundkabinen.....	34
2.2.2 Musik in Audio- und Mediaguides	39
2.2.3 Multimediale und interaktive Installationen	42
2.2.4 Von Besucher:innen erzeugte Musik.....	44
2.2.5 Live-Musikdarbietungen.....	45
3 Der Einsatz klingender Musik in Musikergedenkstätten am Beispiel <i>Beethoven Museum</i> – <i>Wien Museum</i> , <i>Beethovenhaus Baden</i> und <i>Beethoven-Haus Bonn</i>	47
3.1 Fallbeispiel: Das <i>Beethoven Museum</i> – <i>Wien Museum</i> in Wien Heiligenstadt	49

3.1.1	Kurzbeschreibung der Ausstellung.....	51
3.1.2	Klingende Musik im <i>Beethoven Museum</i>	53
3.1.3	Fokusgruppendiskussion.....	62
3.1.3.1	Die Rolle der Musik im Beethoven Museum	63
3.1.3.2	Wahrnehmung des Museums und der Musikbeispiele	67
3.1.3.3	Museumskonzept und Gesamteindruck	77
3.2	Fallbeispiel: Das <i>Beethovenhaus Baden</i>	80
3.2.1	Kurzbeschreibung der Ausstellung.....	82
3.2.2	Klingende Musik im <i>Beethovenhaus Baden</i>	84
3.3	Fallbeispiel: Das <i>Beethoven-Haus Bonn</i>	90
3.3.1	Kurzbeschreibung der Ausstellung.....	93
3.3.2	Klingende Musik im <i>Beethoven-Haus Bonn</i>	96
3.4	Integration klingender Musik in den drei Beethoven-Häusern.....	106
3.4.1	Rolle der Musik.....	107
3.4.2	Umsetzung der Integration hörbarer Musik.....	111
3.4.3	Intentionen beim Einsatz der Musikbeispiele	114
3.4.4	Herausforderungen bei der Integration klingender Musik.....	117
3.4.5	Klingende Musik aus Besucher:innenperspektive	120
4	Resümee.....	121
5	Quellenverzeichnis.....	125
5.1	Primärquellen.....	125
5.2	Sekundärquellen.....	125
5.3	Online-Quellen.....	129
6	Anhang.....	131
6.1	Abbildungen.....	131
6.2	Transkripte	143

6.3	Abstract	219
-----	----------------	-----

1 Einleitung

Daran, dass der deutschsprachige Raum besonders vom 17. bis 19. Jahrhundert ein lebendiges Musikgebiet war, erinnert heute vor allem das Nachwirken berühmter Komponistinnen und Komponisten wie Ludwig van Beethoven. Festgehalten werden diese Erinnerungen heute nicht nur anhand eines regen Stattfindens von Konzerten, in denen Werke dieser Komponistinnen und Komponisten aufgeführt werden, sondern auch in Musikergedenkstätten. Während diese im 18. Jahrhundert hauptsächlich dem Sammeln und Bewahren von Gegenständen sowie dem Diskutieren darüber dienten, erfuhren sie im Laufe des 19. Jahrhunderts einen Aufschwung und entwickelten sich immer mehr zu Erinnerungsorten kulturellen Erbes.¹ Dabei stand die Verehrung von Musikerpersönlichkeiten im Vordergrund,² was sich im Ausstellen vieler Originalgegenstände zeigte. Ein erneutes Aufleben von Musikergedenkstätten fand nach dem Zweiten Weltkrieg statt. Es sollten nun neue Konzepte für bestehende Häuser entworfen werden, auch wurden viele neue Gedenkstätten errichtet.³ Dabei war es wichtig, das Wissen nicht mehr nur einem Fachpublikum bereitzustellen, sondern auch für die breite Masse zu öffnen.⁴ Heute sind Musikergedenkstätten Orte der Erinnerung, an denen versucht wird, Wissen und Gegenstände einer Person nicht in Vergessenheit geraten zu lassen und für die Zukunft festzuhalten.⁵ Sie bieten eine Gedächtnisstütze und helfen „Lebenswelten und Identitäten“ zu rekonstruieren.⁶ Dazu reicht es heute nicht mehr aus, Gegenstände aus dem Leben von Komponistinnen und Komponisten oder Notenmanuskripte der komponierten Werke zu präsentieren. Musik soll auch hörbar gemacht werden. Nachdem das Konservieren von Musik erst vor etwa 140 Jahren durch die Erfindung diverser Aufnahme- und Wiedergabetechniken möglich gemacht wurde, ist die Präsentation von Musik im musealen Kontext im Gegensatz zur Präsentation anderer Kunstformen wie bildender Kunst noch relativ jung. Die Immaterialität und Flüchtigkeit von Musik macht es umso schwieriger, geeignete Formen zu finden, wie Musik ausgestellt werden soll. Inwiefern hörbare Musik in Musikergedenkstätten tatsächlich zu finden ist, anhand welcher Präsentationsformate sie eingesetzt wird und welche Ziele

¹ Plachta 2018, S. 9–11.

² Ebd., S. 11–12.

³ Plesske 1966, S. 161.

⁴ Ebd., S. 161.

⁵ Stöckler 2020, S. 6.

⁶ Ebd., S. 7.

damit verfolgt werden, versucht die Masterarbeit anhand der Untersuchung verschiedener Gedenkstätten zu Ludwig van Beethoven herauszufinden.

1.1 Forschungsstand

Eine wichtige Beschäftigung zum Thema Musik im Museum bildet die 2018 erschienene Publikation *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium*, die von Andreas Meyer herausgegeben wurde. Das Werk erschien als Band Nr. 19 der Folkwang Studien und beinhaltet Artikel verschiedener Autor:innen, die sich zu unterschiedlichen Aspekten der Thematik „Musik im Museum“ äußern. Einen für die Masterarbeit besonders relevanten Beitrag liefern María del Mar Alonso Amat, Elisabeth Magesacher und Andreas Meyer, die sich auf die musealen Erzählungen in Musikausstellungen fokussieren. Sie setzen darin einen Schwerpunkt auf die Untersuchung klingender Musik anhand zweier Fallbeispiele. Die Fortführung dieser Untersuchungen fassen die Autorinnen und Autoren 2021 in der Publikation *Musik ausstellen. Vermittlung und Rezeption musikalischer Themen im Museum* umfangreich zusammen. Analysiert werden darin die Ausstellungskonzepte zahlreicher Musikmuseen und -ausstellungen unterschiedlichster Art in Österreich und international, darunter auch das *Beethoven-Haus Bonn*.

Der 2016 publizierte Artikel „The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions“ von Sarah Baker, Lauren Istvandy und Raphael Nowak beschäftigt sich zwar ebenfalls mit Musik im Museum, jedoch mit speziellem Schwerpunkt auf populäre Musik. Es allerdings auf Vor- und Nachteile verschiedener Musikausgabegeräte eingegangen, welche für die Arbeit relevant sind. Sonja Grulke setzt sich 2023 in *Sound On Display. Klangartefakte in Ausstellungen* mit dem Ausstellen von Tondokumenten allgemein, aber auch von musikalischen Aufnahmen, auseinander. Sie beschreibt in ihrem Werk auch mögliche Gründe, warum Klangartefakte als Ausstellungselemente Schwierigkeiten bereiten können, aber auch welche Potenziale darin stecken.

Publikationen wie *Komponistenhäuser. Wohn- und Arbeitsräume berühmter Musiker aus fünf Jahrhunderten* von Bodo Plachta und *Musikergedenkstätten in der Deutschen Demokratischen Republik* von Hans-Martin Plesske befassen sich mit Wohnhäusern, Gedenkstätten und Museen europäischer Komponisten im Laufe der Jahrhunderte. Plachta geht in seiner Publikation unter anderem auch auf Beethoven-Gedenkstätten ein.

1.2 Forschungsdesiderat und Ziel der Arbeit

Aus dem Forschungsstand geht hervor, dass zwar zu Ausstellungskonzepten in Musikausstellungen, über das Ausstellen von Klangartefakten in Museen sowie zu Komponistenmuseen und auch zu Beethoven-Gedenkstätten Überlegungen und Forschungen angestellt wurden. Wie klingende Musik konkret in Musikergedenkstätten eingebettet wird und welche spezifischen Präsentationsformate genutzt werden, wurde bisher allerdings nicht im Detail betrachtet. Zudem wurden keine umfassenden Untersuchungen dazu angestellt, welche Ziele bzw. Funktionen die klingende Musik in den Gedenkstätten verfolgt. Die vorliegende Arbeit versucht, diese Lücken zu füllen.

Das Hauptziel dieser Arbeit ist es, den Einsatz von klingender Musik in Musikergedenkstätten zu analysieren. Dabei fokussiert sie sich auf Musikergedenkstätten eines Komponisten, um herauszuarbeiten, ob Unterschiede oder Gemeinsamkeiten im Einsatz von Musik bestehen und um eine Vergleichbarkeit zu gewährleisten. Die Wahl fiel auf Gedenkstätten zu Ludwig van Beethoven, da der Komponist vor allem im deutschsprachigen Raum einerseits heute einer der bekanntesten Komponisten darstellt und er andererseits einer der Komponisten ist, zu dem am meisten Musikergedenkstätten existieren. Ausgewählt wurden die drei größten Beethoven-Gedenkstätten im deutschsprachigen Raum (*Beethoven Museum – Wien Museum, Beethovenhaus Baden, Beethoven-Haus Bonn*), welche auf den Einsatz von Musik untersucht werden. Dabei soll zum einen herausgearbeitet werden, welche Rolle Musik in den drei Häusern einnimmt, zum anderen welche Präsentationsformate für das Ausstellen von Musik genutzt werden. Weiters soll geklärt werden, welche Funktionen die Musik in den Institutionen insgesamt, aber auch speziell auf die einzelnen Musikstationen gesehen, einnehmen kann. Auch soll untersucht werden, inwiefern Musik dazu beitragen kann, Wissen zu vermitteln und ob die Musikauswahl dabei eine Rolle spielt.

Kapitel 2 widmet sich zum einen den Funktionen, die erklingende Musik im musealen Kontext einnehmen kann. Beispielsweise kann sie im Mittelpunkt stehen, als Hintergrundmusik fungieren oder verwendet werden, um gewisse Stimmungen zu erzeugen. Zum anderen werden darauf aufbauend konkrete Möglichkeiten, klingende Musik in musikmuseale Institutionen zu integrieren, beleuchtet. Dabei wird vor allem darauf eingegangen, auf welche Art und anhand welcher technischen Hilfsmittel Musik im musealen Kontext hörbar gemacht werden kann. Dieses Kapitel bildet die theoretische Grundlage für das darauffolgende Kapitel 3, welches von der Autorin angestellte Forschungen präsentiert. Die drei ausgewählten Beethoven-

Gedenkstätten werden auf die klingende Musik untersucht: Dabei werden die Stationen, bei denen Musik erklingt, im Detail angesehen und auf ihre Präsentationsform und Funktion untersucht. Nach den drei Fallbeispielen folgt ein Unterkapitel (Kapitel 3.3.3), welches die Erkenntnisse aus den angestellten Forschungen zur Musik in den drei Häusern vergleichend betrachtet. Es streicht Gemeinsamkeiten und Unterschiede hervor, um eventuell Rückschlüsse auf die Rolle und den Einsatz von Musik in Musikergedenkstätten allgemein ziehen zu können. Kapitel 4 (Resümee) stellt in aller Kürze noch einmal die wichtigsten Erkenntnisse vor und gibt einen Ausblick auf offene Fragen.

1.3 Forschungsmethoden

Um ein umfassendes Bild zur Thematik zu bekommen, wird die Musik in den Musikergedenkstätten sowohl aus Besucher:innen-Sicht als auch aus Sicht der Museumsmacher:innen beleuchtet. Daher wurde eine Kombination verschiedener methodischer Ansätze zur Erforschung gewählt. Die theoretische Grundlage umfasst eine Analyse der bestehenden wissenschaftlichen Fachliteratur zum Thema Musik im musealen Kontext. Praktisch überprüft werden soll dies anhand drei verschiedener Forschungsmethoden. Zum einen wurden von der Autorin mehrmalige Besuche in den ausgewählten Musikergedenkstätten vorgenommen, deren Beobachtungen in der Arbeit präsentiert und analysiert werden. Der Fokus bei den Besuchen lag einerseits darauf, inwiefern Musik in die Ausstellungen der Häuser eingebettet ist und mit welchen Hilfsmitteln sie präsentiert wird, andererseits welche Funktionen die Musik bei den einzelnen Musikstationen einnimmt. Zum anderen wurde eine Fokusgruppendifkussion durchgeführt, bei der eine der drei ausgewählten Beethoven-Stätten mit einer kleinen Gruppe besucht wurde und anschließend eine Diskussion darüber stattfand. Dabei war das Ziel, das Museum aus Besucher:innen-Perspektive zu betrachten, um die Nutzung und Wahrnehmung von Musik von dieser Seite zu betrachten. Zuletzt wurden Interviews mit Expertinnen (Museumsleiterinnen und Kuratorinnen) der drei Beethoven-Stätten geführt, welche Einblicke in die konzeptionellen und praktischen Überlegungen zur Integration von Musik in die Ausstellungen geben sollen. Durch die Kombination dieser Methoden soll ein umfassendes Bild der musikklanglichen Wissensvermittlung in Musikergedenkstätten gegeben werden, das sowohl theoretische als auch praktische Aspekte berücksichtigt.

2 Klingende Musik im musikmusealen Kontext

Während in Kunst- oder Geschichtsmuseen Musik kaum vorkommt, wird sie im musikmusealen Kontext häufiger eingesetzt. Vom musikmusealen Kontext bzw. von musikmusealen Institutionen wird in der Arbeit oft die Rede sein, weswegen der Begriff kurz erläutert wird. In dieser Arbeit umfasst „musikmuseal“ alle Institutionen mit musealem Charakter, die ein musikalisches Thema behandeln. Dazu gehören Museen und Ausstellungen zu Musikinstrumenten, Musik allgemein bzw. speziellen Musikgenres, technischen Themen der Musik, musikethnologischen Themen sowie Komponistinnen und Komponisten oder Musiker:innen-Persönlichkeiten. Letztere sind oft keine Museumsinstitutionen per se und werden oft auch nicht als Ausstellungen bezeichnet, sondern meistens als Musikergedenkstätten. Dennoch werden sie häufig mit Museen gleichgesetzt. Matti Bunzl, Direktor des *Wien Museum*, erklärt im Vorwort der Publikation *Beethoven Museum* den Unterschied zwischen einer Gedenkstätte und einem Museum: „Was Erstere voraussetzt, kann Letzteres vermitteln. Die idealtypischen Gäste sind nicht Pilgerinnen und Pilger auf der Suche nach einer Verbindung zu geliebten Heroen, sondern Wissbegierige, offen für neue Erfahrungen und Erkenntnisse.“⁷ Im Gegensatz zu Gedenkstätten, welche Wirkstätten bekannter Personen präsentieren, versuchen Museen bzw. „musealisierte Gedenkstätten“⁸ also auch Wissen zu vermitteln. Um solche musealisierten Gedenkstätten – folgend als Musikergedenkstätten bezeichnet – soll es in der Arbeit vorwiegend gehen, wobei andere Arten von musikmusealen Institutionen ebenfalls Erwähnung finden. Einerseits um Vergleiche anzustellen, andererseits um das gesamte musikmuseale Feld zu untersuchen und Rückschlüsse speziell auf Musikergedenkstätten zu ziehen.

Nachdem auch häufig Museen erwähnt werden, sollen der Begriff sowie die Funktionen von Museen zu Beginn beschrieben werden und mit der Präsenz von Musik in Museumsinstitutionen verbunden werden. Ein Museum könnte man vereinfacht beschreiben als einen Ort, an dem Objekte zu einem ausgewählten Thema gezeigt werden und Wissen dazu vermittelt wird. Museen sind somit Institutionen mit Bildungsfunktion. Darüber hinaus dienen sie aber auch der Unterhaltung, zumal sie in den meisten Fällen in der Freizeit besucht werden.⁹ Mu-

⁷ Noggler-Gürtler 2019, S. 5.

⁸ Ebd., S. 5.

⁹ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 17.

seen werden oft als „stille Orte“¹⁰ gesehen, in denen Ruhe herrschen soll. Erklären lässt sich dies vermutlich dadurch, dass die Geschichte der akustischen Dokumentation im Vergleich zur klassischen musealen Ausstellungspraxis mit materiellen Objekten noch relativ kurz ist¹¹ und Klang bzw. Musik daher noch nicht so oft Einzug ins Museum erhält. Dabei beeinflussen akustische Aufnahmen laut Sonja Grulke die Museumspraxis positiv, indem sie „einerseits zu einem Verständnis von kulturellen Gütern und andererseits zu einer Zunahme an Formen erweiterter Museumspraxis“¹² beisteuern. Daher sei es von Bedeutung, Akustisches ins Museum zu integrieren – und zwar mit dem am besten geeigneten „Display“,¹³ der am besten passenden Vermittlungsform. In vielen musikmusealen Institutionen wird dies aufgrund des musikalischen Themas auch tatsächlich umgesetzt. Zu materiellen Objekten, die die visuelle Ebene bedienen, kommt also auch eine auditive Ebene dazu, Musik oder Klänge werden hörbar gemacht. Die Musikwissenschaftler:innen Maria del Mar Alonso Amat, Elisabeth Magesacher und Andreas Meyer sind der Meinung, dass Musikmuseen und -ausstellungen daher auch „Orte der sinnlichen Erfahrung“ und „Orte des Erinnerns“ sind.¹⁴ Das Erinnern spielt vor allem in Musikergedenkstätten eine große Rolle. Wie bereits der Name sagt, findet dort ein Gedenken und somit Erinnern an Komponistinnen und Komponisten oder Musiker:innen-Persönlichkeiten statt. Erinnerung wird dort quasi „gespeichert“, so wie es auch bei Denkmälern und Archiven der Fall ist.¹⁵

Auch wenn in musikbezogenen Ausstellungen oder Museen häufig Musik zum Klingen gebracht wird, überwiegt dennoch meist nicht die Musik, sondern es dominieren materielle musikalische Artefakte wie Musikinstrumente, Handschriften oder Faksimilie.¹⁶ Vor allem in Musikergedenkstätten können aber auch persönliche Gegenstände von Komponistinnen und Komponisten oder Musiker:innen-Persönlichkeiten wie eine Haarlocke, der originale Spazierstock, Schreibtisch o.Ä. wichtig sein. Solche musikalischen Artefakte können eine auratische Bedeutung für Besucher:innen haben.¹⁷ Neben diesen materiellen Objekten, die eine

¹⁰ Grulke 2023, S. 10.

¹¹ Ebd., S. 10–11.

¹² Ebd., S. 11.

¹³ Ebd., S. 11.

¹⁴ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 9.

¹⁵ Ebd., S. 13.

¹⁶ Ebd., S. 9.

¹⁷ Klose 2017, S. 13.

zentrale Rolle spielen, werden laut Bettina Habsburg-Lothringen auch immaterielle Artefakte wie Klang- oder Musikbeispiele immer mehr integriert.¹⁸ Sie würden allerdings vermehrt nur dann eingesetzt, wenn „die Aussagekraft des Materiellen an ihre Grenzen stößt“, wie es die Autorin formuliert, und würden unterstützend zu materiellen Objekten verwendet.¹⁹ Sarah Baker, Lauren Istvandy und Raphael Nowak sind der Auffassung, dass Musik trotzdem gehört und erfahren werden muss, um die Geschichte der Musik verstehen zu können und sie in einen zeitlichen und örtlichen Kontext einordnen zu können,²⁰ anstatt sich anhand der alleinigen Verwendung von materiellen Artefakten nur auf die „nebensächlichen“ musikalischen Vorgänge des Komponierens bzw. Musik-Machens zu konzentrieren.²¹ Um eine vollumfängliche musikalische Erfahrung zu haben, müsse klingende Musik im musikmusealen Rahmen also eine zentrale Rolle spielen. Dabei wäre es vorerst nicht so wichtig, ob es sich um Live-Musik oder um Musik, die über ein Wiedergabegerät abgespielt wird, handle.²² In einem Interview der Autorinnen und Autoren mit dem Kurator des *Experience Music Projects (EMP)* in Seattle meint dieser, dass eine Musikausstellung, bei der keine Musik hörbar ist, wie ein Besuch einer Picasso-Ausstellung ist, bei der man nicht seine Gemälde zu Gesicht bekommt, sondern nur die Pinsel, die er für seine Malerei benutzte. Man würde nur die Werkzeuge, mithilfe derer der Künstler seine Werke schuf, in der Ausstellung sehen, nicht aber die Werke selbst.²³ Umgekehrt wäre es aber auch nicht sinnvoll, nur Musik ohne materielle Objekte in einer musikmusealen Institution auszustellen, denn die Musikbeispiele könne man auch zuhause über die eigenen Geräte abspielen, dazu wäre keine Museumsinstitution notwendig. Außerdem würden klangliche Musikbeispiele nicht für sich alleine stehen können ohne einen Kontext oder eine Erklärung dazu zu geben. Es brauche die Kombination aus beidem, materielle Objekte und die eigentliche Kunst – in dem Fall die Musik – selbst.²⁴ Auch Alonso Amat und Meyer treffen in ihrer Publikation *Musikausstellungen: Museumsanalytische und ethnographische Untersuchungen* die Annahme, dass erst die Kombination von greifbaren Objekten und erklärenden Elementen wie Textinformationen, Illustrationen, Audio- oder Vi-

¹⁸ Habsburg-Lothringen 2018, S. 27–28.

¹⁹ Ebd., S. 28.

²⁰ Baker / Istvandy / Nowak 2016, S. 70.

²¹ Ebd., S. 73.

²² Ebd., S. 70–71.

²³ Ebd., S. 73.

²⁴ Ebd., S. 73.

deobeispielen oder interaktiven Elementen das Präsentierte in eine verständliche Geschichte verwandelt.²⁵ Dabei wäre aber auch darauf zu achten, eine Balance zwischen Materiellem und Nicht-Materiellem herzustellen, um nicht eine Ebene davon zu vernachlässigen. Auch kann laut Grulke eine zu große Menge an Ausstellungsinhalten generell die Aufnahmefähigkeit der Besucher:innen negativ beeinflussen.²⁶

Die Einbeziehung von Klang in Ausstellungen stellt Museumsinstitutionen allerdings vor einige Herausforderungen.²⁷ Anders als in Kunstmuseen kann die Kunst im Fall von Musik „nicht einfach an die Wand gehängt werden“²⁸ und ohne jegliche Hilfsmittel zu jeder Zeit visuell verfügbar sein.²⁹ Es benötigt ein Medium, ein technisches Gerät, um Musik hörbar zu machen.³⁰ Je nach Wiedergabegerät können sich daraus weitere Problemstellungen ergeben wie etwa die Verbreitung des Schalls und die möglicherweise daraus resultierenden Klangüberlagerungen.³¹ Zudem hat Musik – so wie alle darstellenden Künste auch – im Gegensatz zu visueller Kunst einen ephemeren Charakter.³² Musik ist flüchtig und kann nicht wie ein Gemälde so lange wie gewollt betrachtet bzw. konsumiert werden. Musik kann zwar mehrmals hintereinander angehört werden, dennoch sind die einzelnen Töne nicht zu jeder Zeit präsent, während ein Gemälde und deren einzelne Pinselstriche permanent vorhanden sind. Bei materiellen Objekten gibt es keinen zeitlichen Faktor, der es zu etwas Flüchtigem macht. Eva Maria Stöckler beschreibt es in der Publikation *Wo Musik entsteht* treffend: „Musik ist eine flüchtige Kunst. Sie entsteht im Augenblick, bleibt für einen kurzen Moment im Gedächtnis derer, die sie erfinden, spielen und hören, und entschwindet in die Erinnerung, in die Vergangenheit, in das Vergessen.“³³ Daher stellt sich die Frage, ob und wie Musik überhaupt adäquat ausgestellt werden kann.³⁴

²⁵ Alonso Amat / Meyer 2016, S. 1.

²⁶ Grulke 2023, S. 319.

²⁷ Baker / Istvandity / Nowak 2016, S. 73.

²⁸ Grulke 2023, S. 310.

²⁹ Ebd., S. 7.

³⁰ Ebd., S. 310.

³¹ Ebd., S. 7.

³² Ebd., S. 7.

³³ Stöckler 2020, S. 6.

³⁴ Grulke 2023, S. 7.

Zu beantworten ist dies nur schwer, da es keine Regeln, Richtlinien, Formeln oder sonstiges für die Integration von Musik in den musealen Kontext gibt.³⁵ Musikbeispiele abzuspielen, ohne sich dabei Gedanken zu machen, was durch die Integration erzielt werden soll, wäre laut Baker, Istvándy und Nowak aber nicht erstrebenswert.³⁶ Es sollte immer überlegt werden, welches Ziel die inhaltliche Erzählung – das Narrativ – verfolgt. Anhand dessen kann entschieden werden, ob der Einsatz von Musik Sinn macht, welche Werke hörbar gemacht werden, welche Funktion die Musik haben soll und wie die Umsetzung erfolgen soll. Auch Grulke ist der Meinung, dass jedes Klangartefakt einzeln betrachtet werden muss und je nach Eigenschaften nach einem geeigneten Display und Medium gesucht werden sollte.³⁷

Mitbedacht werden sollte auch, dass über das gewählte Display hinaus noch weitere Faktoren dazu beitragen, wie das Publikum das Gehörte wahrnimmt. Beispielsweise sind die persönlichen Hörgewohnheiten sowie deren historischer Verlauf relevant³⁸, aber auch das musikalische Vorwissen des Publikums spielt eine Rolle. Personen, die nie ein Instrument gelernt haben, werden sich im Vergleich zu Personen, die selbst Musik in irgendeiner Form praktizieren, vermutlich schwerer damit tun, die Musik zu verstehen. Musik verstehen in dem Sinne, dass bestimmte Strukturen und Zusammenhänge in Musikstücken erkannt werden, Instrumente an ihrem Klang erkannt werden etc. Das kann bedeuten, dass Musiker:innen das Gehörte schneller verstehen als Nicht-Musiker:innen. Ebenso wird es zum Beispiel einen Unterschied machen, ob eine Person das gehörte Stück bereits kennt und es eventuell selbst schon gespielt oder gesungen hat. Einerseits sind in dem Fall bereits bestimmte Erlebnisse aus dem persönlichen Leben damit verknüpft, andererseits ist eventuell bereits Hintergrundwissen zum Musikstück oder der Komponistin bzw. des Komponisten vorhanden. Beides ermöglicht ein anderes Erleben der Musik, insbesondere im Vergleich dazu, wenn das Stück noch nie gehört wurde und kein persönlicher Bezug dazu besteht. Dass Ausstellungselemente vom Publikum besser angenommen werden, wenn sie einen Bezug zum eigenen Leben haben, konnten auch Alonso Amat, Magesacher und Meyer bei Beobachtungen von Besucher:innenverhalten in verschiedenen Museen feststellen.³⁹

³⁵ Ebd., S. 316.

³⁶ Baker / Istvándy / Nowak 2016, S. 73.

³⁷ Grulke 2023, S. 316.

³⁸ Ebd., S. 18–19.

³⁹ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 202.

Dies führt zu einem weiteren Aspekt, nämlich der Auswahl der Musikstücke. In der Gestaltung einer musikbezogenen Ausstellung spielt die Frage, welche Musikstücke ausgewählt werden, eine zentrale Rolle. Dabei ist es wichtig sich darüber Gedanken zu machen, welches Ziel die Ausstellung verfolgt, welche Zielgruppe angesprochen werden soll usw. Wie vorhin schon erwähnt, wird es für das Publikum einen Unterschied machen, ob es ein Musikstück bereits kennt oder nicht. Durch das Hören eines bekannten Stücks kann eine stärkere Verbindung zur Museumsinstitution aufgebaut werden. Allerdings kann die Verwendung von zu vielen allgemein bekannten Werken auch zu Langeweile bei den Besucher:innen führen. Somit gilt hier auch eine Balance zu finden. Auch im *Bachhaus Eisenach* wurde dies so gehandhabt. Als Musikstücke wählte man zum einen einige bekannte Werke von Bach aus, „um den Hörgewohnheiten und Kenntnissen eines möglichst breiten Publikums entgegen zu kommen“.⁴⁰ Zum anderen werden auch weniger bekannte Werke eingesetzt, „um das Gehör der geübten Hörer:innen anzuregen und Neues zu vermitteln.“⁴¹

Wurde eine Auswahl der Musikstücke getroffen, stellt sich in weiterer Folge auch die Frage, welche Dauer die Hörbeispiele haben sollen. Ist es sinnvoll, ganze Sinfonien in voller Länge abzuspielen oder nur einen kleinen Ausschnitt davon zu wählen, Auch dies ist abhängig von der Intention der Institution. Grulke konnte allerdings bei der Ausstellung „Oh Yeah! Popmusik in Deutschland“ beobachten, dass die dort präsentierten Musikbeispiele nur selten in voller Länge gehört wurden. Bereitgestellte Sitzmöbel hätten das Hören der Musikstücke allerdings begünstigt und die Verweildauer erhöht.⁴² Daran ist zu erkennen, dass auch die Hörumgebung im Museum, die innenarchitektonische Gestaltung der Räumlichkeiten von Bedeutung ist.

In den beiden folgenden Unterkapiteln sollen die oben genannten Aspekte zu hörbarer Musik im musikmusealen Kontext noch weiter ausgeführt werden. In einem ersten Schritt werden in Kapitel 2.1 die Funktionen von klingender Musik im musealen Bereich erläutert. Anschließend wird in Kapitel 2.2 thematisiert, wie die konkreten Umsetzungsmöglichkeiten von klingender Musik im Museum aussehen können. Diese werden mit Beispielen aus verschiedenen musikmusealen Institutionen veranschaulicht. Egal aber welche Funktion Musik einnehmen

⁴⁰ Fischer 2018, S. 227.

⁴¹ Ebd., S. 227.

⁴² Grulke 2023, S. 273.

kann und wie dies umgesetzt wird, die Integration von hörbarer Musik in Museen begünstigt laut Eric de Visschen, dass das Gezeigte besser angenommen wird.⁴³

2.1 Funktionen klingender Musik im musealen Kontext

„[...] wann immer Musik auf unser Ohr trifft, geht in uns etwas vor, ob wir es wahrnehmen oder nicht“,⁴⁴ meinte Gottfried Scholz 1984 in seiner Inaugurationsrede an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien (heute Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). Auch Janet Kestenberg Amighi, Susan Loman, Penny Lewis und K. Mark Sossin sind der Meinung, dass Menschen, die mit Musik umgeben sind, dieser indirekt, also unterbewusst, Aufmerksamkeit schenken, was auch als „indirect motions“ bezeichnet wird. Die Imagination würde dadurch angeregt und es würde leichter fallen, Assoziationen, Metaphern o.Ä. herzustellen.⁴⁵

Beide Aussagen sind schlüssig, denn Musik wird nicht ohne Grund in vielen verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens eingesetzt. Sei es im Supermarkt, beim Sport oder in Filmen. In all diesen Bereichen wird Musik nicht willkürlich verwendet, sondern erfüllt in den allermeisten Fällen einen bestimmten Zweck, eine Funktion. Als kaufanregende Musik im Supermarkt, Unterhaltung zwischen zwei Spielhälften eines Football-Spiels oder als stimmungserzeugendes Element in Filmen. Sinn macht es daher, Musik auch im musealen Kontext und ganz besonders im musikmusealen Kontext gezielt einzusetzen. Dabei können die Funktionen der abgespielten Musik vielfältig sein.

Beispielsweise sollen sogenannte „Soundlab-Stationen“ im *Münchener Stadtmuseum*, bei denen verschiedene Klänge gehört werden können, das Museum dynamischer machen und Besucher:innen dazu animieren, selbst tätig zu werden, während man sich im *Musée de la musique* in Paris gezielt für eine ruhige Atmosphäre entschieden hat, um eine „feierlich anmutende“ Stimmung zu erzeugen.⁴⁶ Dass keine Musik in einer musikmusealen Institution erklingt, kann ebenfalls eine bewusste Entscheidung sein, um sich auf die ausgestellten Arte-

⁴³ de Visscher 2018, S. 21.

⁴⁴ Scholz 1984, S. 10.

⁴⁵ Kestenberg Amighi / Loman / Lewis / Sossin 1999, S. 93.

⁴⁶ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 196.

fakte konzentrieren zu können.⁴⁷ In einigen Kunst- oder Geschichtsmuseen findet man Musik manchmal in Audio- bzw. Multimediaguides. Hier hat sie meistens entweder eine musikalische Untermalung eines Audiobeitrags oder die Herstellung eines (musik-)historischen Kontextes zum Zweck. Im musikmusealen Kontext kann das Ziel aber auch sein, sich im Rahmen einer musikalischen Ausstellung mit Musikstücken und -stilen näher zu beschäftigen.⁴⁸ Aber auch das differenzierte Hören, welches auf die bewusste Wahrnehmung verschiedener Aspekte von Musik abzielt, auszuprägen oder über Musik sprechen zu lernen, kann die Intention einer musikmusealen Institution sein, wie es beispielsweise im *Bachhaus Eisenach* in speziellen Vermittlungsprogrammen für Kinder und Jugendliche der Fall ist.⁴⁹ Zudem kann Musik bzw. generell Akustisches dazu dienen, Erinnerungen hervorzurufen oder sogar neue Erinnerungen zu schaffen. Ebenso kann sie eingesetzt werden, um ein spezielles musikalisches Erlebnis zu bieten.

Problematisch wird es, wenn Musik als Manipulationsinstrument eingesetzt wird. Dies kann der Fall sein, wenn „sie ohne Zwischenschaltung des kritischen Verstandes direkt in den Gefühlsbereich des Menschen einwirkt“,⁵⁰ wie es Scholz formuliert. Musik besitzt laut ihm somit eine lenkende Macht, die Einfluss nehmen kann. Im musikmusealen Kontext allerdings sollte Musik nicht als Manipulation dienen, sie kann aber durchaus bewusst eingesetzt werden, um gewisse Vermittlungserfolge zu erzielen.

2.1.1 Klingende Musik im Mittelpunkt

Während in Museen und Ausstellungen, die keine Musik zum Thema haben, Musik nur vereinzelt in Audioguides oder multisensorischen Stationen als Nebeneffekt verwendet wird, steht in musikbezogenen Museumsinstitutionen wie etwa Musikergedenkstätten hörbare Musik oft im Mittelpunkt. Vor allem wenn es um Komponistinnen und Komponisten geht, wären Hörbeispiele, bei denen man sich vollkommen auf die Musik konzentrieren kann, wünschenswert. Umgesetzt wird das in den meisten Musikergedenkstätten durch fix installierte Hörstationen, bei denen man mittels Kopfhörer einzelne Werke – entweder Ausschnitte daraus, einzelne Sätze bzw. Szenen oder das gesamte Musikwerk – hören kann. Wie später noch

⁴⁷ Ebd., S. 196.

⁴⁸ Grulke 2023, S. 280.

⁴⁹ Fischer 2018, S. 233.

⁵⁰ Scholz 1984, S. 12.

ausführlicher die Rede sein wird, kann die Umsetzung über Kopfhörer, frei im Raum erklingende Musik, eigene Hörräume, Audioguides oder QR-Codes, die zu den Musikstücken führen, funktionieren. Vor allem aber Kopfhörer ermöglichen eine volle Konzentration auf das Gehörte ebenso wie Räume, in denen Musik laut abgespielt wird. In diesen Räumen wird die Aufmerksamkeit auf die Musik gefördert, wenn keine anderen Exponate außer der Musik vorhanden sind. Andernfalls besteht die Gefahr der Ablenkung von der Musik.

Ergänzend dazu können Erklärungen, die zur Verständlichkeit der Musik beitragen, in unterschiedlichen Formen bereitgestellt werden. Beispielsweise kann eine visuelle Komponente hinzukommen, insofern, dass das Gehörte auch als Notenschrift sichtbar wird, die gehörten Instrumente dargestellt sind oder textliche Erklärungen bereitgestellt werden. Beispielsweise wurde dies in der Dauerausstellung „Arnold Schönberg – Der musikalische Gedanke“ des *Arnold Schönberg Center*, welche von 2013 bis 2020 zu sehen war, umgesetzt. Hier wurden Musikbeispiele nicht nur hörbar, sondern auch anhand grafischer Elemente sichtbar gemacht.⁵¹ Ebenfalls sind auch gesprochene Erläuterungen zur Musik möglich. Dies kommt vor allem in Audioguides vor bzw. kann auch eine gesprochene Einleitung auf ein spezielles Merkmal in der Musik hinweisen.

2.1.2 Hintergrundmusik

Eine andere Form des Einsatzes von Musik ist die Untermalung von anderen Inhalten, sozusagen als Hintergrund für ein anderes Ausstellungselement oder einen gesprochenen Text. Besonders in nicht-musikthematisierenden Museumsinstitutionen dient Musik – wenn sie verwendet wird – als Hintergrund. Als Beispiel können Museen genannt werden, die barocke Räumlichkeiten zeigen und dazu Musik dieser Zeit frei im Raum abspielen oder sie im Audioguide als Untermalung von gesprochenen Erklärungstexten verwenden. Auch in Filmen oder Videoclips, die im Rahmen einer musealen Institution gezeigt werden, kommt Musik häufig als Hintergrundelement vor. In Musikmuseen bzw. -ausstellungen wird Musik ebenfalls manchmal nicht als Primärelement, sondern im Hintergrund eingesetzt. So kann auch in Musikergedenkstätten Musik als Hintergrundelement eines gesprochenen Textes im Audioguide, in Filmen o.Ä. fungieren. Hintergrundmusik wird in den meisten Fällen gezielt eingesetzt. In Kunstmuseen kann sie zum Beispiel dazu dienen, eine Verbindung zwischen bilden-

⁵¹ Feß 2018, S. 215–216.

der Kunst und Musik herzustellen und eine historische Kontextualisierung zu ermöglichen. In Filmen kann Musik einerseits zur bloßen Untermalung dienen, um Stille zu vermeiden, andererseits kann sie dazu beitragen, den emotionalen oder atmosphärischen Gehalt einzelner Szenen zu verstärken.

2.1.3 Musik als klangliche Illustration

Während in Kapitel 2.1.1 erläutert wurde, dass Musik visuell verdeutlicht werden kann, ist es umgekehrt auch möglich, musikalische Objekte klanglich zu veranschaulichen. Werden beispielsweise Musikinstrumente nicht nur visuell präsentiert, sondern auch klanglich, ist es leichter eine Verbindung zwischen Gesehenem und Gehörtem herzustellen. Museumsbesucher:innen bekommen dadurch einen ganzheitlichen Eindruck des Musikinstruments. Dabei steht allerdings nicht die Musik im Vordergrund, sondern das Exponat. Die Musik wird unterstützend zum gesehenen Ausstellungsstück präsentiert.⁵² Dass die Vorstellung davon, wie etwas klingt, im musikmusealen Kontext von großer Bedeutung ist, ist anhand eines Besucher:innenfeedbacks des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig erkennbar: „Ich fände das Akustische dazu noch wichtig, dass man sich eher vorstellen kann, wie klingt denn das Instrument [...]“⁵³ Ähnliche Rückmeldungen kamen auch im Musikmuseum in Basel, wo sich das Publikum „mehr Musikbeispiele“ wünschte, „um genauere Vorstellungen vom Klang der einzelnen ausgestellten Instrumente vermittelt zu bekommen“.⁵⁴

Nicht nur bei Musikinstrumenten kann eine klangliche Illustration hilfreich sein, auch bei Notenschriften kann der zugehörige Klang wichtig sein, um sich vorstellen zu können, wie die geschriebene Musik klingt. Vor allem für Personen, die wenig Bezug zu Musik haben oder keine Noten lesen können, ist die Verbindung von Notenbild und Klang bedeutend. Ein weiteres Beispiel, wozu die klangliche Illustration dienen kann, ist die Verdeutlichung bestimmter musiktheoretischer Begriffe. Etwa sind Nicht-Musiker:innen verschiedene Kompositionstechniken wie Polyphonie oder Kontrapunkt sowie WerkGattungen wie Kantate oder Sonate vermutlich kein Begriff, weswegen auch keine klangliche Vorstellung dazu gemacht werden kann. Hier kann das Abspielen von Musik zu gelesenen Begriffen sehr hilfreich sein.

⁵² Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 194.

⁵³ Ebd., S. 92–93.

⁵⁴ Ebd., S. 180.

Im *Bachhaus Leipzig* wird genau das gemacht: „Es ist ein Versuch zu vermitteln, wie Bachs Musik ‚funktioniert‘ und was sie so großartig macht.“⁵⁵ Nachvollziehbar gemacht werden können aber auch Klangveränderungsprozesse wie etwa im *Münchner Stadtmuseum*: „Im Afrikabereich etwa kann man mittels einer verschiebbaren hölzernen Klangplatte und verschiedener Resonatoren nachvollziehen, inwieweit sich der Klang je nach Resonator verändert.“⁵⁶ Die klangliche Verdeutlichung von Objekten, Instrumenten, Notenschriften, Musikgenres, bestimmter musikalischer Techniken, Prozesse oder Begriffe trägt also zum musikalischen Verständnis bei.

2.1.4 Klingende Musik als emotions- und stimmungserzeugendes Element

Marie Louise Herzfeld-Schild erwähnt in ihrer Publikation *Musik und Emotionen*, dass Musik „seit Jahrhunderten besonders eng mit der Gefühlswelt des Menschen verbunden ist“.⁵⁷ Die enge Verbindung spiegle sich auch insofern wider, dass schon seit den Anfängen der Musik die bewusste Erzeugung von Emotionen ein Ziel beim Musizieren war.⁵⁸ Um genauer auf Emotionen und Musik einzugehen, soll an dieser Stelle der Begriff Emotionen erklärt werden. Nachdem Emotionen in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen (Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften, Lebenswissenschaften) erforscht werden, existieren einige unterschiedliche Definitionen, in denen der Begriff Affekt oft mit Emotionen gleichgesetzt wird.⁵⁹ Herzfeld-Schild schildert den Unterschied aus einem kulturhistorischen Ansatz heraus:

„Aus kulturhistorischer Perspektive können Emotionen und Affekte demnach je nach Forschungsgegenstand das gleiche, oder auch zwei grundlegend unterschiedliche Dinge sein. In letzterem Fall beschreiben sie nicht nur verschiedene Dimensionen des Gefühlslebens des Menschen, nämlich kognitive, kommunikative und erlernte Akte (Emotionen) auf der einen und unmittelbare, rein körperliche, instinktive Reaktionen (Affekte) auf der anderen Seite.“⁶⁰

Während Affekte also eher kurzfristige, instinktive Reaktionen des Körpers sind, können Emotionen als im Gehirn stattfindende Prozesse beschrieben werden, die im Laufe des Le-

⁵⁵ Fischer 2018, S. 221.

⁵⁶ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 135.

⁵⁷ Herzfeld-Schild 2020, S. 6.

⁵⁸ Grulke 2023, S. 215.

⁵⁹ Herzfeld-Schild 2020, S. 2.

⁶⁰ Ebd., S. 4.

bens gelernt wurden und länger andauernd können⁶¹ als Affekte. Nachdem Gefühle erlernt sind, können sie je nach kulturellem und historischem Hintergrund, aber auch abhängig von persönlichen Erfahrungswerten sehr unterschiedlich sein. Sie müssen nicht zwingend konstant bleiben, sondern können sich im Laufe der Zeit ändern.⁶²

Wie Musik emotional wahrgenommen wird, ist laut Herzfeld-Schild ebenfalls abhängig von verschiedenen Faktoren, nämlich einerseits von der „soziokulturellen Prägung“ und „musikalischen Autobiographie“ der Zuhörenden, andererseits von der Musik selbst, d.h. in welcher Weise Musik gestaltet wird,⁶³ welche Rhythmik, Tonart, Dynamik etc. verwendet wird. Grulke ist der Meinung, dass für das emotionale Musikerleben bei aufgenommener Musik auch das Medium der Musik eine Rolle spielt, sowohl die Art der Aufnahmetechnik als auch die Form der Wiedergabetechnik hätten einen Einfluss.⁶⁴ Durch die Möglichkeit der Tonaufnahme hätte sich das emotionale Empfinden von Musik generell verändert. Musik kann konserviert werden, wodurch es möglich ist, die Musik und die gefühlten Emotionen dabei zu wiederholen. Dadurch können Gefühle und Erinnerungen geschaffen, aber auch hervorgerufen werden.⁶⁵ Zudem wird das emotionale Empfinden von Musik laut Herzfeld-Schild auch von „habituellen Regeln, erlernten Diskursen und propagierten Regimen“⁶⁶ geprägt. Im Gegensatz zu anderen Kunstformen ist Musik flüchtig: „Die musikalisch-klangliche Erfahrung ist häufig nur in der jeweiligen Aufführung erlebbar, individuell in großem Maße unterschieden und daher historisch nicht rekonstruierbar.“⁶⁷ Somit hätten Musik und Emotionen eines gemeinsam: Sie sind „flüchtige Augenblicksphänomene“.⁶⁸ Dennoch kann nicht gesagt werden, dass das emotionale Erleben von Musik „nur im Augenblick“ passiert, sondern auch „Erinnerung und Antizipation“ möglich sein kann.⁶⁹ Erfahrungen aus der Vergangenheit oder die Erwartung eines zukünftigen Erlebens in Bezug auf Musik können ebenfalls emotionale

⁶¹ Grulke 2023, S. 210.

⁶² Ebd., S. 211.

⁶³ Herzfeld-Schild 2020, S. 14.

⁶⁴ Grulke 2023., S. 213.

⁶⁵ Ebd., S. 213–214.

⁶⁶ Herzfeld-Schild 2020., S. 14.

⁶⁷ Ebd., S. 12.

⁶⁸ Ebd., S. 12.

⁶⁹ Herzfeld-Schild 2020, S. 17.

Reaktionen hervorrufen.⁷⁰ Grulke meint, dass durch Akustisches sogar intensive Erlebnisse möglich sind.⁷¹

Aus musiktherapeutischen Beobachtungen geht hervor, dass Musik aus der Vergangenheit, sogenannte „individualisierte Musik“,⁷² oder Musik bevorzugter Genres die meisten Reaktionen beim Menschen auslösen. Das bedeutet also, dass das Erinnern mit emotionalen Empfindungen in Zusammenhang steht und Zeit für das emotionale Empfinden von Musik einen großen Faktor darstellt.⁷³

Die gerade eben genannten Erkenntnisse zeigen, dass Musik auf jeden Fall Emotionen erzeugen kann, es jedoch keine allgemein gültigen Regeln dafür gibt, welche Musik bei welchen Personen zu welchem Zeitpunkt welche Emotionen auslöst. Klar ist aber, dass Musik, die mit Erinnerungen in Zusammenhang stehen, besonders geeignet ist, um Emotionen hervorzurufen.⁷⁴ Das könnte man sich in der Wahl des Displays im musealen Feld zum Vorteil machen.

In Museen, Ausstellungen etc. kommen laut Grulke allerdings „Menschen mit verschiedenen Neigungen“ zusammen, was es erschwert, durch klingende Musik hervorgerufene Emotionen im musealen Feld bewusst einzusetzen.⁷⁵ Dennoch werden in manchen Ausstellungen Emotionen bewusst erzeugt.⁷⁶ Die emotionale Wirkung von Musik auf Museumsbesucher:innen konnte beispielsweise in der 2018 gezeigten Ausstellung „Oh yeah! Popmusik in Deutschland“ im *Museum für Kommunikation Berlin* beobachtet werden. Hier führten bestimmte Hörbeispiele laut Grulke zu emotionalen Reaktionen, sie würden „persönliche Erinnerungen und Assoziationen“ hervorrufen.⁷⁷ Wie genau sich die emotionalen Reaktionen zeigten, wird in Grulkes Publikation allerdings nicht beschrieben. Ähnlich dazu behaupten Alonso Amat, Magesacher und Meyer, dass auch in der Ausstellung „Phonographierte Klänge – Photographierte Momente. Ton- und Bilddokumente aus deutschen Kriegsgefangenenlagern im Ersten Weltkrieg“ in den *Museen Dahlem – Staatliche Museen zu Berlin* Emotionen durch Musik-

⁷⁰ Ebd., S. 17.

⁷¹ Grulke 2023, S. 317.

⁷² Ebd., S. 215.

⁷³ Ebd., S. 215.

⁷⁴ Ebd., S. 317.

⁷⁵ Ebd., S. 215.

⁷⁶ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 13.

⁷⁷ Grulke 2023, S. 280.

beispiele geweckt werden,⁷⁸ führen dies allerdings nicht näher aus. Dagegen wird im Fall der Ausstellung „Rock und Pop im Pott – 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet“ im *Ruhr Museum* in Essen, in dem Musik im Eingangsbereich erklingt, das Ziel dahinter näher erläutert. Das Abspielen von Musik soll hier einen „emotionale[n] Einstieg“ und einen sinnlichen Zugang schaffen.⁷⁹ Die „Vermittlung sinnlicher Wirkung“,⁸⁰ wie es Alonso Amat, Meyer und Magesacher beschreiben, spielt nicht nur im *Ruhr Museum* eine Rolle, sondern auch bei einigen anderen musealen Institutionen. Beispielsweise soll die Rockmusik im Lift des *Ragnarock-Museums* „auf die Ausstellung ein[stimmen]“. ⁸¹ Ricarda Kopal hingegen meint, dass akustische Bestände nicht einfach verwendet werden sollen, um „assoziativ Stimmungen [zu] erzeugen“. Sie sollen zu den Objekten, zu den „Hauptdarstellern“ werden, nicht zu Nebenprodukten.⁸²

Neben Musik und Klang werden im musealen Kontext auch noch andere Elemente verwendet, um Emotionen hervorzurufen. Vor allem durch gesprochene Beiträge kann gezielt Dramatisches wie Verzweiflung, Leiden, Angst, Trauer geschildert werden, um so eine aufwühlende Stimmung zu erzeugen.⁸³ Aber auch Empathie kann die Zielemotion sein, zum Beispiel wenn Schicksalsschläge thematisiert werden.⁸⁴ Oder es wird mithilfe von Geräusch- und Lichtsituationen eine bestimmte Situation nachgeahmt und so den Besucher:innen das Gefühl gegeben, „Teil der historischen Ereignisse zu sein“. ⁸⁵ Emotionalisierung kann also auf vielen verschiedenen Ebenen wirken: haptisch, visuell, auditiv, sprachlich. Entscheidend ist die Gestaltung der Ausstellung.⁸⁶

Obwohl es in der Ausstellungsgestaltung Vorteile bringen kann, Klang und andere Elemente bewusst als emotions- und stimmungserzeugende Elemente einzusetzen, sollte Emotionalisierung laut Monika Heinemann dennoch kritisch betrachtet werden. Die Besucher:innen sollten immer noch selbst ein Urteil über das Gezeigte fällen können. Bewusst erzeugte Emotionen

⁷⁸ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 169.

⁷⁹ Ebd., S. 170.

⁸⁰ Ebd., S. 195.

⁸¹ Ebd., S. 195.

⁸² Kopal 2018, S. 272.

⁸³ Heinemann 2011, S. 223.

⁸⁴ Ebd., S. 226.

⁸⁵ Ebd., S. 227.

⁸⁶ Ebd., S. 235.

sollten eher als „pädagogisches Mittel“ betrachtet werden, „um Besucher zu erreichen und für das Thema einer Ausstellung zu interessieren“.⁸⁷

2.1.5 Musik und Erinnerungen

Nachdem Museen und auch speziell Musikergedenkstätten Orte des Erinnerns sind und das Wort „gedenken“ bereits im Wort steckt, kann hörbare Musik in dem Fall dazu dienen, der jeweiligen Person zu gedenken. Der Zweck besteht aber auch darin, die Musik in Erinnerung zu behalten. Besonders um unbekannte Werke im Gedächtnis der Gesellschaft zu behalten, kann klingende Musik in Museen eingesetzt werden.

Erinnerungen können darüber hinaus im musikmusealen Kontext noch andere Funktionen erfüllen. Zum Beispiel können Erinnerungen mithilfe von Musik abgerufen⁸⁸ oder aber auch neu geschaffen werden. Wie schon im vorangegangenen Kapitel erwähnt wurde, stehen Erinnerung und Emotionen in Bezug auf Musik in Verbindung. Wird in Musikausstellungen Musik präsentiert, die man schon einmal gehört hat, weckt das persönliche Erinnerungen,⁸⁹ was wiederum zu einer emotionalen Reaktion führt. Uns bekannte Musik kann also durchaus Erinnerungen hervorrufen. Genauso kann gehörte Musik aber auch Erinnerungen schaffen.

Um eine musikalische Erinnerung zu schaffen, ist es in den meisten Fällen so, dass dies mit uns noch unbekannten Musikstücken passiert, da diese noch nicht mit einem anderen Ereignis verknüpft ist. Wird ein uns unbekanntes Musikstück mit etwas Besonderem verknüpft, so kann eine Erinnerung entstehen. Dabei kann das „Besondere“ vielfältig sein. Beispielsweise kann das Besondere direkt in der Musik bestehen wie eine bestimmte Spieltechnik, die man zuvor noch nicht gehört hat, ein besonderes strukturelles Merkmal oder Ähnliches. Das Ausschlaggebende für die Erinnerung kann aber auch außerhalb der Musik liegen. Eventuell haben die Räumlichkeiten etwas an sich, das einen Erinnerungswert hat. Erinnert wird dann an das ganze Ereignis, es wird an andere Parameter wie Zeit, Ort, Personen gekoppelt, so bleibt eine musikalische Erinnerung in Verbindung mit nicht-musikalischen Parametern. Unterstützt werden kann die Erinnerung an etwas Gehörtes auch durch eine zusätzliche „opti-

⁸⁷ Ebd., S. 216.

⁸⁸ Grulke 2023, S. 214.

⁸⁹ Ebd., S. 266.

sche und haptische Wahrnehmung“ des Gehörten.⁹⁰ Es passiert dadurch eine Verknüpfung auf verschiedenen sinnlichen Ebenen. Diese Kombination begünstigt das Schaffen von Erinnerungen.

2.1.6 Musik als Instrument der Teilnahme – Partizipation und Interaktion

„Bloß eine Performance zu betrachten oder passiv durch eine Ausstellung zu wandeln, verschafft Menschen nicht eine vergleichbar aktive, soziale Bereicherung.“,⁹¹ meint Nina Simon in ihrem Beitrag „Das partizipative Museum“. Museale Institutionen würden besonders Erwachsenen kaum anhand von Aufgaben ermöglichen, „ihre kreativen, physischen und kognitiven Fähigkeiten unter Beweis zu stellen“.⁹² Das Publikum in Museen, Ausstellungen etc. sollte laut der Autorin nicht als passive Teilnehmer:innen gesehen werden, sondern als aktive, die an dem Museum teilnehmen, partizipieren.⁹³ Selbst etwas zu schaffen würde eine Art Erfüllung bzw. Befriedigung bei Menschen hervorrufen.⁹⁴ Hierzu kann Musik auch einen Beitrag leisten, indem sie eingesetzt wird, um Teilnahme im musealen Kontext zu fördern. Dabei wird Teilnahme oft mit Partizipation oder Interaktion gleichgesetzt, wobei man zwischen den beiden Begriffen unterscheiden muss.

Während Partizipation im DUDEN als „das Teilhaben, Teilnehmen, Beteiligtsein“⁹⁵ definiert wird, kann Interaktion wie folgt beschrieben werden: „aufeinanderbezogenes Handeln zweier oder mehrerer Personen“ oder „Wechselbeziehung zwischen Handlungspartnern“.⁹⁶

Somit heißt Partizipation, dass man an etwas teilnimmt, an etwas beteiligt ist. Im Museumsfeld wird mit partizipativen Methoden gearbeitet, um beispielsweise ganze Ausstellungskonzepte gemeinsam mit außenstehenden Personen zu gestalten. Zum Beispiel können diese über eine Zusammenarbeit verschiedener Gruppierungen der Stadt entstehen.⁹⁷ Partizipation im Museum kann aber auch konkret an Ausstellungselementen angewendet werden. Möchte eine

⁹⁰ Ebd., S. 117.

⁹¹ Simon 2012, S. 103.

⁹² Ebd., S. 103.

⁹³ Ebd., S. 95.

⁹⁴ Ebd., S. 103.

⁹⁵ DUDEN, Partizipation: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Partizipation>, Zugriff: 15.04.2024.

⁹⁶ DUDEN, Interaktion: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Interaktion>, Zugriff: 15.04.2024.

⁹⁷ Gesser / Jannelli / Handschin / Lichtensteiger 2012, S. 20.

Institution beispielsweise gewisse Informationen herausfinden, so kann innerhalb der Ausstellung direkt das Publikum befragt werden und zur Teilnahme eingeladen werden. Ein Beispiel in Musikergedenkstätten könnte etwa sein, dass im Rahmen der Ausstellung gefragt wird, ob die Besucher:innen ein gewisses Musikstück, das abgespielt wird, kennen. Die Umsetzung der Befragung kann auf unterschiedliche Weise funktionieren. Zum einen kann die Institution anhand der Antworten einschätzen, wie bekannt das Musikstück tatsächlich bei den Besucher:innen ist und diese Information eventuell für weitere Entscheidungen nutzen. Wie beispielsweise, ob das Musikstück weiterhin in der Ausstellung zu hören sein soll oder nicht. Zum anderen wird das Publikum eingeladen, aktiv teilzunehmen, sich Gedanken zu machen und damit einen Beitrag zu leisten.

Bei Partizipation im Museum geht es laut den Herausgeber:innen der Publikation *Das partizipative Museum* Susanne Gesser, Angela Martin und Sibylle Lichtensteiger einerseits darum, dass das Museum eine „größere gesellschaftliche Akzeptanz und Relevanz“ genießt und andererseits sollen die Teilnehmenden „einen Zuwachs sozialer und kultureller Kompetenzen“ erfahren. Zudem soll Partizipation zur sozialen Inklusion marginalisierter Gruppen beitragen.⁹⁸ Nicht das Museum alleine sieht sich als Experte, sondern man begegnet dem Publikum auf „Augenhöhe“ und nimmt sich gegenseitig als Expertinnen und Experten wahr.⁹⁹ Es kann ein Dialog entstehen, wodurch „verschiedene Lebenswelten miteinander in Kontakt“ gebracht werden.¹⁰⁰

Wenn das Publikum an solchen Stationen wie im obigen Beispiel genannt, teilnimmt, sollte das aber nicht alleine einen Spaßfaktor erfüllen, sondern sollte sowohl für die Institution als auch die aktiv Teilnehmenden und nicht aktiv Teilnehmenden einen Nutzen haben.¹⁰¹ Denn Partizipation beinhaltet nicht nur Menschen, die Inhalte erzeugen, sondern auch jene, die „solche Inhalte konsumieren, kommentieren, gliedern und bewerten, neu zusammenstellen und anderen Konsumenten zugänglich machen“.¹⁰² Einen wichtigen Faktor stellt auch die Wertschätzung der Institution gegenüber der Teilnahme bzw. der Teilnehmenden dar.¹⁰³

⁹⁸ Ebd., S. 10–11.

⁹⁹ Gerchow / Gesser / Jannelli 2012, S. 29.

¹⁰⁰ Ebd., S. 30.

¹⁰¹ Simon 2012, S. 99, 101.

¹⁰² Ebd., S. 99.

¹⁰³ Ebd., S. 103.

Interaktive Stationen dagegen bieten zwar auch die Möglichkeit, beteiligt bzw. aktiv zu sein, sind aber nicht darauf ausgerichtet, eine Erkenntnis für die Institution zu erzielen oder am gesamten Ausstellungskonzept mitzuwirken. Interaktive Elemente sind eine Art der Vermittlungsform und ermöglichen das aktive Entdecken verschiedener Inhalte innerhalb einer Ausstellung. Simon ist der Meinung, dass interaktive Elemente ins Museum integriert wurden, „um den angeblichen Lernbedürfnissen und dem Wunsch nach aktivem Handeln eines jungen Publikums gerecht zu werden“.¹⁰⁴ Dagegen zeigt sich anhand „taktiler Interfaces“, dass die Inhalte so besser verstanden und verinnerlicht werden als durch passives Konsumieren.¹⁰⁵ Viele Museen bauen interaktive Installationen daher ins Ausstellungskonzept ein, um einerseits die Inhalte zu vermitteln und andererseits um die Erfahrung eines Erlebnisses beim Publikum zu steigern.¹⁰⁶

2.1.7 Klingende Musik als Erlebnis

Erlebnis wird im DUDEN wie folgt definiert: „von jemandem als in einer bestimmten Weise beeindruckend erlebtes Geschehen“.¹⁰⁷ Um etwas als ein Erlebnis wahrzunehmen, muss es also beeindruckend sein, einen starken Eindruck hinterlassen. Wie auch Emotionen individuell sind, ist es auch individuell, was Menschen als beeindruckend empfinden. Häufig sind es einzigartige Dinge oder Situationen, die als beeindruckend wahrgenommen werden und somit zum Erlebnis werden. Beispielsweise etwas, das man vorher noch nie gesehen, gehört oder generell erfahren hat.

Die in den vorigen Kapiteln angesprochenen Themen sind für Erlebnisse im Museumskontext von zentraler Bedeutung. Emotionen, Erinnerungen, interaktive Stationen und multisensorische Wahrnehmung spielen alle zusammen und können dazu beitragen, einen Museumsbesuch zu einem Erlebnis zu machen oder ein Museumserlebnis zu intensivieren. Weil vor allem das Ansprechen mehrerer Sinne zu einer Erlebnisschaffung beitragen kann, bezeichnet Eric de Visscher solche Ereignisse auch als „multisensorische Erfahrungen“, die unter anderem auf Teilnahme, Aufregung, Kreativität und Erinnerungen abzielen.¹⁰⁸ Auch Musik kann

¹⁰⁴ Ebd., S. 98.

¹⁰⁵ Grulke 2023, S. 134.

¹⁰⁶ Reinhardt / Sieck 2019, S. 148.

¹⁰⁷ DUDEN, Erlebnis, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Erlebnis>, Zugriff: 18.09.2024.

¹⁰⁸ De Visscher 2018, S. 19.

ein Teil dieser multisensorischen Erlebnisse sein und das Museumspublikum zur Teilnahme anregen, aber auch die Interaktion zwischen Besucher:innen und Ausstellungsstücken fördern.¹⁰⁹

Auch interaktive Stationen können beteiligt sein, die Institution mit einem Erlebnisgefühl zu verlassen. Jens Reinhardt und Jürgen Sieck erläutern dazu in einem Beitrag:

„Die Besuchererfahrung bildet sich aus dem persönlichen Kontext, dem sozialen Kontext und dem physischen Kontext. Der persönliche Kontext ist bei jedem Besucher einzigartig und variiert aufgrund von persönlichen Erfahrungen und Wissen über die Inhalte der Ausstellung. Unter sozialem Kontext wird [...] das gemeinsame Erleben der Ausstellung verstanden. [...] Der physische Kontext bezieht sich auf die Architektur des Hauses, den Aufbau der Ausstellung sowie die gezeigten Objekte und Artefakte. Durch den Einsatz der Informationstechnologie können alle drei Kontexte bedient werden, was zu einer Steigerung des Besuchererlebnisses führt.“¹¹⁰

Somit können interaktive Installationen im Museumskontext die Wahrnehmung eines Erlebnisses verstärken. Diese Erlebnissteigerung ist allerdings laut den beiden Autoren von vier verschiedenen Faktoren abhängig: Erstens von den Inhalten selbst, zweitens vom Präsentationsstil, drittens von den Erwartungen und Wünschen, die die Besucher:innen mitbringen und viertens, ob die Installationen ihren Zweck erfüllen und ob sie vom Publikum verstanden werden.¹¹¹

Musik kann auch ein Teil dieser interaktiven Stationen sein und somit zu einer Erlebnisschaffung beitragen oder alleine als solche ein Hörerlebnis erzeugen. Ein Beispiel hierzu aus einer Musikergedenkstätte ist das „Begehbare Musikstück“ im *Bachhaus Eisenach*, welches eine Installation darstellt, in der kurze Musikaufführungen mit Bild und Ton auf einer 180-Grad-Projektion gezeigt werden.¹¹² Das Ziel dabei war es neben der Vermittlung der Inhalte und der Präsentation der Musik, „mitten im musikalischen Geschehen, umgeben von Klang, Rhythmus und den Akteuren, die diese Musik erklingen lassen [...]“¹¹³ zu sein sowie ein „Erlebnis für Augen und Ohren“¹¹⁴ für die Besucher:innen zu schaffen.

¹⁰⁹ Ebd., S. 20.

¹¹⁰ Reinhardt / Sieck 2019, S. 148.

¹¹¹ Ebd., S. 150.

¹¹² Fischer 2018, S. 220.

¹¹³ Plachta 2018, S. 7.

¹¹⁴ Fischer 2018, S. 221.

Intensiviert werden können Hörerlebnisse, indem man nicht nur passiv hört, sondern aktiv zuhört, mitdenkt und versucht, das Gehörte zu verstehen. Dazu gehört allerdings ein gewisses persönliches Engagement, Motivation und Interesse am Gehörten.¹¹⁵ Das heißt also, wer aufmerksam zuhört, kann das Gehörte intensiver erleben. Unsere Erlebnisfähigkeit kann aber auch gesenkt werden, indem wir mit zu vielen Höreindrücken oder generell Sinneseindrücken eine Überforderung erfahren.¹¹⁶

2.2 Integrationsmöglichkeiten hörbarer Musik

Gerade in Museen, Ausstellungen und Gedenkstätten mit musikalischem Thema bietet es sich an, Musik nicht nur in Form von visuellen Exponaten zu zeigen, sondern sie auch hörbar zu machen. In welcher Form dies passieren kann und welche Herausforderungen sich dabei ergeben können, wird in diesem Kapitel behandelt. Im Gegensatz zu greifbaren Exponaten ist es komplexer hörbare Musik auszustellen. Autor:innen sind sich einig: Bei Musik muss es – im Gegensatz zu Bildender Kunst, die von Menschen direkt über den Sehsinn wahrgenommen wird – einen „Transmitter“ geben, wie es Sonja Grulke formuliert.¹¹⁷ Auch Nicole Kämpken ist der gleichen Meinung und drückt dies folgendermaßen aus:

„Musik ist per se immateriell und darüber hinaus auch noch flüchtig. Sie ist nur im kurzen Moment des Erklings wirklich da und erlebbar. Diese spezifische Eigenschaft widerspricht einer dauerhaften Präsentation im Museum, wie es z.B. in der bildenden Kunst problemlos möglich ist. Musik benötigt immer Hilfsmittel, um ausstellbar zu werden. Musik muss zum Klingen gebracht werden, damit sie erfahr- und erlebbar wird.“¹¹⁸

Um Musik hörbar zu machen, sind also immer zusätzliche Hilfsmittel notwendig. Bei Konzerten, an welche man vermutlich sofort denkt, wenn Musik hörbar gemacht werden soll, stellen die musikausführenden Personen die Transmitter dar. Häufiger als Konzerte kommen im musikmusealen Kontext allerdings musikalische Tonaufnahmen vor. Hier sind die Transmitter technische Geräte. In dem Fall muss Musik in einem ersten Schritt aufgezeichnet und in einem zweiten Schritt abgespielt werden, um sie erklingen zu lassen, wozu oft mehrere Geräte notwendig sind. Durch die zahlreichen digitalen Techniken der Tonaufnahme und

¹¹⁵ Scholz 1984, S. 5.

¹¹⁶ Ebd., S. 11.

¹¹⁷ Ebd., S. 114.

¹¹⁸ Kämpken 2020, S. 22.

Klangwiedergabe, die sich im Laufe der letzten 140 Jahre herausgebildet haben,¹¹⁹ ergeben sich im Vergleich zu analogen Techniken laut Grulke noch größere Einsatzmöglichkeiten im Museumskontext. Beispielsweise würde das breite Spektrum an digitalen Medien Interaktion mit Nutzer:innen erlauben.¹²⁰ Auch bieten sie eine höhere Flexibilität als analoge Musikwiedergabegeräte sowie in den meisten Fällen auch eine höhere Klangqualität.

Für die Hörbarmachung von Musik kommen in Musikmuseen oft Kopfhörer, Lautsprecher und Audio- bzw. Mediaguides zum Einsatz, welche sich unterschiedlich gut für bestimmte Zwecke eignen. Beispielsweise bieten Audioguides durch ihre Portabilität Flexibilität und richten sich eher an eine Einzelperson, während durch Lautsprecher eine fixierte Position vorgegeben ist, aber mehrere Personen gleichzeitig Klang im Raum wahrnehmen können.¹²¹ In diesem Zusammenhang meint Grulke, dass das gewählte Display – die Art der Präsentation eines Exponats – „besonders wichtig für die Besuchserfahrung und das *Verstehen* der Inhalte“ ist.¹²² Bei Instrumentenmuseen etwa kann der Einsatz von Richt-Lautsprechern für kurze Hörproben sinnvoll sein, während es in Musikergedenkstätten oft mehr Sinn macht, Kopfhörer oder Klangbeispiele über einen Link bereitzustellen, die jede:r Besucher:in individuell anhören kann. Dies ermöglicht einerseits eine gute Klangqualität und bietet andererseits die Chance, mehrere Werke oder Sätze eines Werkes in voller Länge – sofern dies bereitgestellt wird – hören zu können. Häufig sind auch multimediale Installationen in Museen zu finden, bei denen beispielsweise Aufnahmen von Aufführungen auf Bildschirmen zu sehen sind und der Ton über Lautsprecher bzw. Kopfhörer hörbar ist. Oft sind diese Stationen mit der Möglichkeit, selbst etwas auszuwählen, zu klicken oder etwas zu schaffen, verknüpft, wodurch sie zu interaktiven Stationen werden. Dass Musik nicht über Geräte, sondern wie oben erwähnt von Personen live im Museum aufgeführt wird, ist selten der Fall.

Verbunden sind mit der Integration von Musik in den Museumskontext auch Herausforderungen, wozu unter anderem finanzielle Möglichkeiten, die Architektur der Ausstellungsräumlichkeiten und personelle Ressourcen gehören. Auch muss überlegt werden, wie viel und wie lange Musik in den Institutionen hörbar sein soll. Je nach Vermittlungszweck macht es manchmal Sinn, das gesamte Werk zum Hören bereitzustellen und manchmal nur ausgewähl-

¹¹⁹ Grulke 2023, S. 115.

¹²⁰ Ebd., S. 129.

¹²¹ Ebd., S. 154.

¹²² Ebd., S. 321.

te Abschnitte. Auch spielt es eine Rolle, ob der Start der Klangbeispiele selbst gesteuert werden kann bzw. man innerhalb des Hörbeispiels zurück- oder vorspulen kann. Beispielsweise kann sich bewusst dafür entschieden werden, Hörbeispiele immer von Beginn an spielen zu lassen, „um deren Dramaturgien gerecht zu werden“.¹²³ Die Möglichkeiten, Musikklang in den musealen Kontext einzubetten sowie deren Vor- und Nachteile sind also sehr vielfältig und werden in den folgenden Unterkapiteln genauer beleuchtet.

2.2.1 Musik über Lautsprecher, Kopfhörer, Soundkabinen

Die am häufigsten vorkommende Art, wie Musik in Musikergedenkstätten und allgemein im musealen Kontext zum Erklingen gebracht wird, ist anhand einzelner Hörbeispiele, die entweder im Raum frei erklingen oder über Kopfhörer zugänglich gemacht werden. Dabei ist der wesentlichste Unterschied zwischen den beiden Formen, dass die über Lautsprecher erklingende Musik für das gesamte im Raum befindende Publikum zur selben Zeit hörbar ist, während bei Kopfhörern immer nur eine Person die Möglichkeit hat, die klingende Musik zu erfahren. Das bedeutet also, dass frei im Raum hörbare Musik tendenziell mehr Personen gleichzeitig erreicht, da in den meisten Fällen eine geringere Anzahl an Kopfhörern zur Verfügung steht als Personen in dem jeweiligen Ausstellungsraum Platz finden. Allerdings ist es dem Publikum bei klingender Musik im Raum nicht möglich, frei zu entscheiden, ob es die Klangbeispiele überhaupt hören möchte. Bei Kopfhörern ist eine solche Entscheidungsfreiheit der Besucher:innen gegeben.

Als Problem, welches sich vor allem bei frei im Raum klingender Musik über Lautsprecher ergeben kann, erwähnt Grulke in ihrer Publikation *Sound on Display. Klangartefakte in Ausstellungen* „räumliche Schallüberlagerungen“.¹²⁴ Diese können aus dem gleichzeitigen Ertönen mehrerer Klänge im selben Raum bzw. in nahegelegenen Räumen resultieren. Um Soundüberlagerungen zu reduzieren, können Richt-Lautsprecher verwendet werden. Sie werden an einer bestimmten Stelle installiert, unter der sich die Besucher:innen platzieren sollen und wirken dadurch wie eine Art Kuppel,¹²⁵ die den Schall nur auf diese eine Stelle befördert. Somit erklingt die Musik immer noch frei im Raum, ist aber gebündelt und auf einen

¹²³ Ebd., S. 265.

¹²⁴ Ebd., S. 7.

¹²⁵ Baker / Istvándity / Nowak 2016, S. 74.

bestimmten Ort gerichtet. Eine weitere Möglichkeit, Klangüberlagerungen zu minimieren, sind spezielle räumlich abgegrenzte Konzeptionen, in denen man Musik hören kann. Bezeichnet werden diese oft als Sound- oder Tonkabinen. In der *Country Music Hall of Fame and Museum* in Nashville beispielsweise stellen sie eine sehr effektive Lösung gegen Klangüberlagerungen dar.¹²⁶ Nachdem Soundkabinen aber sehr kostenaufwendig sind,¹²⁷ ist die gängigste Lösung zur Vermeidung von Klangüberlagerungen die Bereitstellung von Kopfhörern. Obwohl sie es möglich machen, mehrere verschiedene Klangerlebnisse innerhalb einer Ausstellung zu schaffen,¹²⁸ ist die Entstehung von Klangüberlagerungen bei Kopfhörern nicht ausgeschlossen. So birgt zum Beispiel die Kombination von Kopfhörern und frei klingender Musik im gleichen Raum ebenfalls die Gefahr von Klangüberlagerungen, wenn eines der beiden Medien oder sogar beide eine zu hohe Lautstärke aufweisen, die nicht individuell anpassbar ist. Auch sind Klangüberlagerungen durch das Vorhandensein mehrerer Kopfhörer mit hoher Lautstärke und nicht-vorhandener Option der Lautstärkenregulierung möglich.

Neben der Reduktion von Klangüberlagerungen ist ein wesentlicher Vorteil von Kopfhörern die höhere Klangqualität im Gegensatz zu Raumklang über Lautsprecher.¹²⁹ Dadurch, dass beim Tragen von Kopfhörern der Klang „unmittelbar von der Quelle in den Gehörgang eintritt“, wird eine „direkte Klangerfahrung“ möglich,¹³⁰ die von Charles Stankievich als „in-head“-Klang beschrieben wird.¹³¹ Genannt wird dies auch „innerliche[s] oder auch *interaures* Hören“,¹³² wodurch eine intensivere Beschäftigung mit der gehörten Musik möglich wird.¹³³ Verstärkt wird dies durch die geräuschabschirmende Eigenschaft von Kopfhörern, was zum „individuelle[n] Hören“ führt.¹³⁴ Dass eine gute Klangqualität in Musikergedenkstätten auch in der Praxis von Bedeutung ist, ist am Beispiel des *Bachhauses Eisenach* zu erkennen: Uwe Fischer bestätigt, dass man sich dort bewusst für die bestmögliche Klangqualität der ausgewählten Musikbeispiele in Form von ohrumschließenden Kopfhörern bzw.

¹²⁶ Ebd., S. 74.

¹²⁷ Ebd., S. 74.

¹²⁸ Ebd., S. 75.

¹²⁹ Grulke 2023, S. 7.

¹³⁰ Ebd., S. 152.

¹³¹ Stankievich 2007, S. 55.

¹³² Grulke 2023, S. 159.

¹³³ Ebd., S. 279.

¹³⁴ Ebd., S. 159.

durch einen „Surround-Raum-Klang“ entschieden hat.¹³⁵ Auch bei der Wanderausstellung „Oh Yeah! Popmusik in Deutschland“ verwendete man Kopfhörer, „einerseits um ein individuelles, konzentriertes Hören zu ermöglichen, andererseits um störenden Raumschall zu verhindern“.¹³⁶

Grundsätzlich kann zwischen verschiedenen Kopfhörer-Typen unterschieden werden: In den meisten Fällen werden im musealen Kontext Kopfhörer, die am Ohr aufliegen, zur Verfügung gestellt. Das können entweder „On-Ear“-Kopfhörer (auf der Ohrmuschel aufliegend) oder „Over-Ear“-Kopfhörer (die Ohrmuschel umschließend) sein, wie Grulke sie beschreibt.¹³⁷ Bei erstgenannten kann Klang von außen in die Kopfhörer gelangen, wodurch sie auch als offene Kopfhörer bezeichnet werden. Die andere Variante sind geschlossene Kopfhörer, „die keinen Schall nach außen oder innen durchlassen“.¹³⁸ Sie stellen für den musikmusealen Kontext vermutlich die am besten geeignete Art von Kopfhörern dar, wenn die Ziele ein konzentriertes Hören und eine gute Klangqualität sind. Des Weiteren können auch Kopfhörer, die im Gehörgang („In Ear“-Kopfhörer) oder in der Hörmuschel („Earbuds“) eingesetzt werden,¹³⁹ in den Museen vorkommen. Aufgrund hygienischer Aspekte findet dies allerdings nicht so oft statt, wenn es sich nicht um von Besucher:innen selbst mitgebrachte Kopfhörer handelt. Wenn Musik im Museum über Kopfhörer bereitgestellt wird, sind es meistens kabelgebundene Kopfhörer, welche durch ihren fixen Ort die Konzentration auf die Musik noch weiter verstärken können. Bei kabellosen Kopfhörern hingegen ist ein Bewegungsspielraum gegeben,¹⁴⁰ welcher Ablenkung vom Gehörten und ein erschwertes konzentriertes Hören mit sich bringen kann. Spezielle „Active Noise Cancelling“-Kopfhörer unterdrücken Geräusche von außen, was eine gute Klangqualität möglich macht.¹⁴¹ Auch Soundkabinen können bei ausreichender Geräuschabschirmung eine vollkommene Konzentration auf die gehörte Musik begünstigen, was möglicherweise zu einem genaueren Hinhören und besserem Verständnis der Musik führt als beispielsweise bei im Raum erklingender Musik.

¹³⁵ Fischer 2018, S. 227.

¹³⁶ Grulke 2023, S. 264.

¹³⁷ Ebd., S. 159.

¹³⁸ Ebd., S. 159.

¹³⁹ Ebd., S. 159.

¹⁴⁰ Ebd., S. 280.

¹⁴¹ Ebd., S. 159.

Geht es um die Klangqualität der Musik, bringen Kopfhörer im Gegensatz zur Raummusik über Lautsprecher noch einen Vorteil mit sich, nämlich dass Bewegungen des eigenen Körpers keinen Einfluss auf das Hörerlebnis haben.¹⁴² In manchen Fällen ist aber genau das das Ziel: ein „räumliches Hören“. Mit Kopfhörern kann auch das bewusst erzeugt werden, sodass eine „Klanglokalisation im dreidimensionalen Raum möglich“ wird, wie es Grulke formuliert. Dazu würde es allerdings eigens für Kopfhörer produzierte Aufnahmen brauchen, sogenannte binaurale Tonaufnahmen.¹⁴³ Auch die Technik des Geotrackings kann zusätzlich eingebaut werden, welche in Verbindung mit einem Smartphone funktioniert und eine Klangveränderung je nach Standort und Bewegung bewirkt.¹⁴⁴ Das Kopfhörer-App-System *Usomo*¹⁴⁵ beispielsweise macht neben einem veränderten Klangerlebnis durch Lokalisierung auch eine Klangänderung durch Kopfdrehung möglich: „Dazu bestimmt ein integrierter Tracker, der mit im Raum verteilten Sensoren kommuniziert, die genaue Position und Blickrichtung der Person.“¹⁴⁶ Umgekehrt ist es auch nicht ausgeschlossen, mithilfe von Lautsprechern ein konzentriertes, individuelles Hören herzustellen. Beispielsweise bei Lautsprechern, denen man sich nähern muss, um den Klang überhaupt erst zu hören.¹⁴⁷ Welche Art von Gerät zum Abspielen von Musik verwendet wird, hängt vom Ziel der Klanginstallation bzw. des Vermittlungsziels der Institution ab.

Sowohl Baker, Istvandy und Nowak als auch Grulke stimmen überein, dass Kopfhörer einen wesentlichen Nachteil mit sich bringen. Sie würden die Kommunikation und soziale Interaktion einschränken und damit die Besucher:innen isolieren.¹⁴⁸ Bei frei im Raum klingender Musik würde hingegen laut Alonso Amat, Magescher und Meyer die Kommunikation unterstützt und damit eine „Lebendigkeit der Ausstellung“ hergestellt werden.¹⁴⁹ Einen Mittelweg fand man bei der Wanderausstellung „Oh Yeah! Popmusik in Deutschland“, die Soundkugeln verwendet. Sie ermöglichen das Einstecken mehrerer kabelgebundener Kopfhörer, wodurch mehrere Besucher:innen gleichzeitig Zugriff auf die bereitgestellte Musik haben und laut

¹⁴² Ebd., S. 152.

¹⁴³ Ebd., S. 153.

¹⁴⁴ Ebd., S. 161.

¹⁴⁵ Weiterführende Informationen zu *Usomo*: <https://usomo.de/>, Zugriff: 11.03.2024.

¹⁴⁶ Grulke 2023, S. 162.

¹⁴⁷ Ebd., S. 162.

¹⁴⁸ Baker / Istvandy / Nowak 2016, S. 75; Grulke 2023, S. 7.

¹⁴⁹ Alonso Amat / Magescher / Meyer 2018, S. 52.

Grulke ein Gemeinschaftsgefühl geschaffen wird.¹⁵⁰ Das Publikum wurde in dieser Ausstellung zudem befragt, ob es die Isolierung durch das Tragen von Kopfhörern als störend empfand, was alle befragten Besucher:innen verneinten.¹⁵¹ Bei Soundkabinen kann die bewusste räumliche und klangliche Abgrenzung von den Museumsräumlichkeiten ebenfalls zu einem Gefühl der Isolation beitragen. Allerdings sind viele Kabinen auf mehrere Personen ausgelegt, wodurch man sich ungestört unterhalten und seine Erlebnisse miteinander teilen könne.¹⁵² Baker, Istvándity und Nowak schreiben in ihrem Artikel „The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions“, dass sich Besucher:innen durch Richt-Lautsprecher weniger vom Museumsgeschehen isoliert fühlen als das bei Soundkabinen der Fall ist. Sie hätten mehr das Gefühl, „im Moment“¹⁵³ zu sein, dabei zu sein.

Aspekte, die im Zusammenhang mit abgespielter Musik nicht unbeachtet bleiben dürfen, sind einerseits Hygiene und andererseits Barrierefreiheit. Vor allem seit Beginn der Coronapandemie 2020 spielt Hygiene eine besonders wichtige Rolle, weswegen die Verwendung von Kopfhörern, die von musealen Institutionen bereitgestellt werden, bei manchen Personen auf Unbehagen stoßen kann. Hier könnte eine Möglichkeit sein, die Musikstücke zusätzlich digital zur Verfügung zu stellen. So können sie von den Nutzer:innen über ein Mobilgerät und ihre eigenen Kopfhörer angehört werden. Aber auch das Thema Barrierefreiheit sollte nicht außer Acht gelassen werden. Für einige Hörgeräteträger:innen kann die Nutzung von Kopfhörern unangenehm oder nur eingeschränkt möglich sein, wie Fischer in einem Beitrag zum *Bachhaus Eisenach* erwähnt.¹⁵⁴ Akustisches, dessen Schallübertragung auch über den Körper spürbar ist, in Kombination mit visuellen und haptischen Eindrücken kann besonders für Menschen mit eingeschränktem Hörvermögen wichtig sein. Aber auch für Personen mit Seh Einschränkung kann eine Bereitstellung von Klangartefakten bedeutend sein.¹⁵⁵

Abgesehen von den erwähnten Eigenschaften der einzelnen Medien zum Abspielen von Musik spielen noch andere Punkte bei der Wahl zwischen Kopfhörer, Lautsprecher und Soundkabinen eine Rolle. Einen wesentlichen Aspekt stellen finanzielle Möglichkeiten dar. Wäh-

¹⁵⁰ Grulke 2023, S. 264.

¹⁵¹ Ebd., S. 272.

¹⁵² Baker / Istvándity / Nowak 2016, S. 74.

¹⁵³ Ebd., S. 74.

¹⁵⁴ Fischer 2018, S. 229.

¹⁵⁵ Grulke 2023, S. 316–317.

rend Lautsprecher und Kopfhörer relativ kostengünstig sind, benötigen Richt-Lautsprecher und Soundkabinen mehr finanziellen Aufwand, wobei Soundkabinen die kostenintensivste Variante darstellen. Auch hat die Architektur der Museumsräumlichkeiten eine Bedeutung für die Wahl der Abspielgeräte. Beispielsweise führen große, nicht abgegrenzte Museumsräumlichkeiten bei Verwendung von Raummusik über Lautsprecher zu Klangüberlagerungen, welche für gewöhnlich vermieden werden sollen. Auch kann ein stark frequentiertes Museum die Geräuschkulisse erhöhen und die Klangqualität beeinflussen. In dem Fall würde ein Audioguide mit Kopfhörern Sinn machen. Aber auch Flexibilität kann für manche musikmuseale Institutionen von Wichtigkeit sein. Zum Beispiel ermöglichen Richt-Lautsprecher im Gegensatz zu Soundkabinen einen flexibleren Einsatz in Ausstellungen, was sich durch die leichte Abnehmbarkeit und Neuplatzierung ergibt.¹⁵⁶

Über Lautsprecher, Kopfhörer, Soundkabinen und das eigene Mobilgerät hinaus können auch „historische“ bzw. „originale“ Abspielgeräte wie etwa Phonographen o.Ä. zum Einsatz kommen. Sinn macht dies allerdings eher in Institutionen mit ethnomusikologischen oder musiktechnologischen Themen als in Musikergedenkstätten. Allerdings soll dies nicht ausgeschlossen werden. Vor allem im Fall von Gedenkstätten zu Musikerpersönlichkeiten, die nach Erfindung der Aufzeichnung und Wiedergabe von Musik wirkten, kann die Einbindung dieser Geräte interessant sein, um einen (musik-)geschichtlichen Kontext herzustellen.

2.2.2 Musik in Audio- und Mediaguides

Wie es in vielen Kunstmuseen der Fall ist, bieten auch einige Musikergedenkstätten und Musikmuseen als Zusatzangebot zur Ausstellung begleitende Audioführungen in Form von Audioguides an. Dabei können diese entweder als Gerät, das von der Institution ausgegeben wird, oder digital als App, per Link, QR-Code o.Ä. zur Verfügung stehen. Zunehmend lösen digitale Varianten den klassischen Audioguide als Einhandhörer ab. Egal aber über welches Medium Audioguides angeboten werden, ein Audioguide ist laut Eggert eine „auditiv mediale Vermittlung“, die es Besucher:innen ermöglicht, zusätzliche gesprochene Informationen zu ausgestellten Exponaten zu erhalten,¹⁵⁷ welche meistens in Form von narrativen Erzählungen

¹⁵⁶ Baker / Istvándity / Nowak 2016, S. 74.

¹⁵⁷ Eggert 2009, S. 223–224.

gestaltet sind.¹⁵⁸ Ähnlich definiert Popp Audioguides: „Mit dem Begriff *Audioguide* werden akustische Führungen insbesondere durch Museen und Ausstellungen bezeichnet, die mithilfe spezieller tragbarer, technischer Geräte abgespielt und in der Regel über Kopfhörer rezipiert werden.“¹⁵⁹ Oft beschränken sich die Beiträge nicht auf gesprochenen Text, sondern beinhalten auch „szenische Gestaltungsmittel“ wie Zitate, Originaltonaufnahmen oder Musik, welche den Sprechtext ergänzen.¹⁶⁰

Wird Musik bzw. Klang in Audioguides eingesetzt, wird sie laut Jannek Schoene entweder als stimmungserzeugendes Element oder „als Untermalung einer gesprochenen Erzählung“ eingesetzt.¹⁶¹ In musikbezogenen Ausstellungen kann es aber auch vorkommen, dass ganze Audiobeiträge nur aus Musik bestehen bzw. die Musik gegenüber dem gesprochenen Text überwiegt und die Musik dabei im Mittelpunkt steht anstatt als Begleitelement zu fungieren. Geht es nicht ausschließlich um Hörtexte, sondern werden zusätzlich oder stattdessen visuelle Inhalte wie Bilder oder Videos, Textinformationen oder Ähnliches geboten, spricht man von einem Mediaguide bzw. Multimediaguide. Schoene meint allerdings, dass die Unterscheidung von Audio- und Multimediaguide heute nicht mehr eindeutig getroffen werden kann, „da mittlerweile relativ selten rein auditive Geräte eingesetzt werden, sondern Audiotouren zusammen mit verschiedenen Medien in digitale Systeme eingebettet sind.“¹⁶²

Schoene und Popp sind sich einig, dass das Ziel von Audioguides in den meisten Fällen ein pädagogisches ist, nämlich die Vermittlung von zusätzlichem Wissen zu den ausgestellten Exponaten.¹⁶³ Hinter der Verwendung von Audioguides kann aber auch die Absicht eines gewissen Unterhaltungswerts oder einer Anregung zur Bewegung in den Museumsräumen, zu mehr Interaktion und Engagement stehen.¹⁶⁴ Eggert meint, dass die gesprochenen Zusatzinformationen in Audioguides den Besucher:innen eine intensivere Auseinandersetzung und Wahrnehmung der Exponate ermöglichen.¹⁶⁵ Auch bei erklingender Musik im Audioguide könnte das der Fall sein. Zusätzliche Hinweise zur Musik könnten zu einem genaue-

¹⁵⁸ Schoene 2022, S. 66.

¹⁵⁹ Popp 2013, S. 40.

¹⁶⁰ Eggert 2009, S. 224.

¹⁶¹ Schoene 2022, S. 69.

¹⁶² Ebd., S. 66.

¹⁶³ Ebd., S. 65.; Popp 2013, S. 40.

¹⁶⁴ Schoene 2022, S. 66.

¹⁶⁵ Eggert 2009, S. 236.

ren Hinhören anregen, was wiederum zu einem besseren Verständnis des Musikstückes, seiner historischen Einordnung oder Bedeutung führen kann.

Einige Musikergedenkstätten und Musikmuseen wie beispielsweise das *Mozarthaus Vienna*, das *Beethoven-Haus Bonn* oder das *Musée des instruments de musique* in Brüssel verwenden Musik in ihren Audio- bzw. Mediaguides. In diesen und weiteren musealen Institutionen konnten Alonso Amat, Magesacher und Meyer beobachten, dass der Einsatz von Audioguides die Kommunikation unter den Besucher:innen fördern, aber auch beeinträchtigen kann. Einerseits ist dies abhängig davon, wie viel Musik im Audioguide eingesetzt wird: Bei einer geringen Anzahl an Hörbeispielen und „linear gestaltete[n] Texte[n]“ (d.h. die Texte folgen einer vorgegebenen Reihenfolge, welche nicht von Besucher:innen selbst gesteuert werden kann, und einer logischen Struktur) bestritten die Besucher:innen die Ausstellung eher alleine, außerdem fand wenig Kommunikation statt. War dagegen viel Musik hörbar, wirkte dies kommunikationsfördernd. Andererseits ist auch das Medium, mit welchem der Audioguide umgesetzt wird, entscheidend für die soziale Verbundenheit.¹⁶⁶

Gegenüber Kopfhörern bei Hörstationen oder multimedialen Stationen bietet der Audioguide den Vorteil der Ungebundenheit bzw. „Unabhängigkeit“ wie es Eggert nennt.¹⁶⁷ Jedem und jeder Audioguidenutzer:in steht ein eigenes Gerät zur Verfügung, wodurch keine Rücksicht auf andere Besucher:innen genommen werden muss. Die Inhalte können jederzeit abgespielt werden, so oft man möchte.¹⁶⁸ Mit einem Audioguide ist es außerdem möglich, sich frei im Raum zu bewegen, während Musikstationen mit Kopfhörern durch ihre fixe Installation und der limitierten Anzahl an Hörmöglichkeiten weniger Freiheiten bieten. Nicht nur die Portabilität, sondern auch dass der Audioguide im eigenen Tempo und nach eigenen Interessen gesteuert werden kann, trägt zu mehr Freiheitsgefühl bei als es bei fix installierten Hörstationen der Fall ist. Audioguides stehen oft in mehreren Sprachen und Versionen (z.B. für hör- oder sehbeeinträchtigte Personen) zur Verfügung. Ersteres bedeutet oft eine höhere Attraktivität für touristisches Publikum und kann daher zu einer höheren Besucher:innenzahl führen, zweites trägt zu mehr Inklusion in der Museumsinstitution bei. Auf Musik bezogen hat der Audioguide den Vorteil, dass nur er selbst als Abspielgerät fungiert und keine weiteren Geräte wie Lautsprecher, Kopfhörer etc. benötigt werden, was sowohl finanziellen, organisatorischen

¹⁶⁶ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 202.

¹⁶⁷ Eggert 2009, S. 226.

¹⁶⁸ Ebd., S. 226.

und logistischen als auch technischen Aufwand minimiert. Dennoch können Audioguides technisch nicht-versierten Personen Probleme in der Bedienung bereiten.

2.2.3 Multimediale und interaktive Installationen

Neben der Verwendung von Lautsprechern, Kopfhörern etc. ist Musik im musealen Feld auch häufig Teil multimedialer Stationen. Im DUDEN wird der Begriff „Multimedia“ folgendermaßen definiert: „das Zusammenwirken, die Anwendung von verschiedenen Medien (Texten, Bildern, Computeranimationen, -grafiken, Musik, Ton) [mithilfe von Computern]“.¹⁶⁹ Demnach sind multimediale Stationen Inhalte, die mehrere Medien vereinen. Im Musikmuseums-kontext können das zum Beispiel Bildschirme sein, die das Abspielen von Musik ermöglichen und Textinformationen zum Werk bieten, Filme, in denen Musik integriert ist, oder Live-Mitschnitte von Konzerten, die über einen Bildschirm gezeigt werden. Dabei kann die Art des Musikhörens (frei im Raum/Kopfhörer/Soundkabinen) variieren. Durch die Verwendung mehrerer Medien werden auch mehrere Sinne angesprochen, weshalb multimediale Stationen auch zu multisensorischen Erlebnissen führen können. Oft werden dabei visuelle, auditive und haptische Elemente in einer Station vereint. Menschen sind laut Popov-Schloßer generell „multisensorische Wesen, die die Welt gleichzeitig über mehrere Sinneskanäle wahrnehmen“.¹⁷⁰ Vor allem die Verwendung haptischer Elemente würde einige Vorteile bieten: „[...] sie regt die Wahrnehmung an, sie fördert das eigene Handeln, sie verstärkt das emotionale Erleben [...]“.¹⁷¹ Möglicherweise ist es daher kein Zufall, dass viele multimediale Ausstellungselemente gleichzeitig als interaktive Stationen gestaltet sind, bei denen man als Besucher:in selbst tätig werden kann. Beispiele dafür sind Musikbeispiele, Filmclips o.Ä., zwischen denen man mittels eines Monitors selbst wählen¹⁷² und eventuell sogar verschiedene Komponenten wie Geschwindigkeit des Musikstücks o.Ä. verändern kann. Die Autor:innen Alonso Amat, Magesacher und Meyer sehen Multimedia-Elemente bzw. interaktive Stationen entweder als integralen Bestandteil des Ausstellungskonzepts oder als zusätzliche Angebote, die für sich alleine stehen und nicht Teil des kuratorischen Konzepts sind.¹⁷³ Ersteres wäre

¹⁶⁹ DUDEN, Multimedia, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Multimedia>, Zugriff: 16.02.2024.

¹⁷⁰ Popov-Schloßer 2013, S. 181.

¹⁷¹ Ebd., S. 179.

¹⁷² Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2018, S. 52.

¹⁷³ Ebd., S. 52–53.

zwar die „elegantere“ Variante, allerdings wären zusätzliche Angebote häufiger der Fall als die Integration in die Ausstellung.¹⁷⁴

Multimediale Stationen bieten eine Präsentationsform vor allem für bewegte Inhalte wie Videodokumente, Filme, Audiodateien, Animationen o.Ä., bei der eine hohe Speicherkapazität gegeben ist und somit viel Information gespeichert werden kann. Für musikalische Inhalte können sie daher eine sehr gute Möglichkeit darstellen, Musik in Musikergedenkstätten oder Museen zu integrieren. Ein Vorteil besteht auch darin, eine barrierefreie Option wie etwa Untertitel zu Musiktexten, Übersetzungen in Gebärdensprache etc. auf relativ einfache Weise bereitstellen zu können. Auch können die digital abgespielten Inhalte von multimedialen Stationen im Gegensatz zu analog im Raum präsentierten Exponaten leichter aktualisiert werden und bieten daher eine hohe Flexibilität in der Ausstellungsgestaltung. Jedoch bringen digitale Medien auch technische Herausforderungen mit sich, welche das Museumserlebnis negativ beeinflussen können. Beispielsweise können technische Fehler nicht ausgeschlossen werden und die Geräte eventuell eine Barriere für technisch nicht-versierte Personen sein.

Dass interaktive Multimedia-Stationen eine gewisse Anziehungskraft für Besucher:innen haben, beobachteten Alonso Amat, Magesacher und Meyer in der Ausstellung „World of Music“ im Tropenmuseum in Amsterdam. Im Artikel „Lesarten und Konzepte – Untersuchungen zur musealen Erzählung in Musikausstellungen“ berichten die Autor:innen: „Fast alle steuerten sofort [nach Betreten eines Ausstellungsraums] einen der Monitore bzw. einen der dazu gehörigen Kopfhörer an; manche Personen verließen den Raum auch umgehend wieder, wenn alle Kopfhörer besetzt waren.“¹⁷⁵ Durch die Faszination für multimediale und interaktive Inhalte tritt laut Feß allerdings das „tatsächliche historische Objekt“ in den Hintergrund.¹⁷⁶ Im Gesamten wurde bei den Beobachtungen von Alonso Amat, Magesacher und Meyer in verschiedenen musikbezogenen Museen bzw. Ausstellungen deutlich, dass „haptische und interaktive Angebote, die den Klang und die Funktion von Musikinstrumenten vermitteln, häufig genutzt und positiv beurteilt werden. Mehrfach wurde Kritik geübt, wenn diese Angebote fehlten.“¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ebd., S. 53.

¹⁷⁵ Ebd., S. 51.

¹⁷⁶ Feß 2018, S. 217.

¹⁷⁷ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 201.

Auch wenn multimediale und interaktive Stationen attraktiv auf Besucher:innen wirken, kann ein zu hohes Angebot auch eine Reizüberflutung bedeuten¹⁷⁸ und ein intendiertes positives Hörerlebnis womöglich negativ beeinflussen. Im *Bachhaus Eisenach* beispielsweise wurde beobachtet, dass sich die vielen verschiedenen Sinneseindrücke, die durch den Einsatz unterschiedlicher Medien entstehen, störend auf das Hörerlebnis auswirken können.¹⁷⁹

2.2.4 Von Besucher:innen erzeugte Musik

Musik im Musikmuseum oder in Musikergedenkstätten muss nicht immer zwingend von eingespielten Tonaufnahmen oder Medienstationen kommen, sie kann auch durch die Besucher:innen selbst erzeugt werden und kann somit auch ein aktives Element eines Museumsbesuchs darstellen. Beispielsweise können musikmuseale Institutionen Musikinstrumente bereitstellen, auf denen die Besucher:innen selbst Musik spielen können. Im Rahmen der Ausstellung kommt dies zwar selten vor,¹⁸⁰ da es im Fall von Musikergedenkstätten oftmals historische Instrumente sind, die wie im *Bachhaus Eisenach* aus konservatorischen Gründen nicht von den Besucher:innen selbst gespielt werden dürfen.¹⁸¹ Dennoch kommt es vor, dass Museen Instrumente zum Musizieren bereitstellen, wie etwa im *Handel House Museum*: Die Musikergedenkstätte stellt einen eigenen Raum zur Verfügung, in dem es alleine ums Selbst-Musizieren geht. Im sogenannten „Rehearsal Room“ ist ein Cembalo zu finden, das für alle Besucher:innen zugänglich ist und auf dem gespielt werden darf. Innerhalb der Öffnungszeiten des Museums wird der Raum von Musiker:innen zum Üben genutzt, auch werden manchmal Konzerte dort gegeben.¹⁸² Nachdem die Bereitstellung von Instrumenten oft Schwierigkeiten mit sich bringen kann, wie etwa die erwähnten konservatorischen Aspekte oder die damit verbundenen Wartungs- oder Reparaturarbeiten sowie eine hohe Lautstärke, welche Ablenkung für andere Museumsbesucher:innen bedeuten kann, wird in manchen Fällen die eigene Stimme zur Selbsterzeugung von Musik herangezogen. Im *Bachhaus Eisenach* beispielsweise kann zu einer Karaoke-Version des „Ave Maria“ selbst mitgesungen und da-

¹⁷⁸ Grulke 2023, S. 115.

¹⁷⁹ Fischer 2018, S. 229.

¹⁸⁰ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 194.

¹⁸¹ Fischer 2018, S. 226.

¹⁸² Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2021, S. 123.

her selbst musiziert werden.¹⁸³ Auch im Tropenmuseum in Amsterdam lädt ein annähernd schalldichter Raum – genannt „Singing School“ – ein, mit der eigenen Stimme Musik zu machen, indem verschiedene Vokaltechniken wie das Jodeln mithilfe von kurzen Videoanleitungen ausprobiert werden können.¹⁸⁴

Vor allem für Kinder und Jugendliche gibt es oftmals die Möglichkeit im Rahmen von museumspädagogischen Führungen oder speziell konzipierten Programmen, Workshops o.Ä. Musik selbst zu erzeugen. Auch hier wird wieder das *Bachhaus Eisenach* als Beispiel herangezogen. Die Musikergedenkstätte stellt für Kinder- und Jugendgruppen einen sogenannten „Museumskoffer“ bereit, in dem sich Instrumente wie ein Horn, eine Naturtrompete, Orgelpfeifen, Flöten etc. befinden. Alle Instrumente dürfen von den jungen Besucher:innen selbst ausprobiert werden.¹⁸⁵ In solchen Programmen kann die Beschäftigung mit Musik durch das aktive Musizieren ein pädagogisches Ziel darstellen und das musikalische Wissen fördern. Auch kann auf die Förderung von Kreativität durch selbsterzeugte Musik abgezielt werden. Im *Beethovenhaus Baden* beispielsweise lädt eine interaktive Multi-Media-Station dazu ein, einen Remix von Beethovens Werke zu erstellen, wozu Kreativität gefragt ist (eine ausführliche Beschreibung der Station wird in Kapitel 3.2 gegeben). Aktive Beteiligung an Musikerzeugung kann aber auch das Engagement beim Museumsbesuch erhöhen sowie die emotionale Bindung zur Institution stärken. Ebenso kann aktives Musizieren die Erinnerung an eine Ausstellung verbessern und der Museumsbesuch zu einem einzigartigen Erlebnis werden. Auch die soziale Interaktion zwischen den Besucher:innen kann durch gemeinsames Musizieren gefördert werden und ein Gemeinschaftserlebnis entstehen lassen.

2.2.5 Live-Musikdarbietungen

Ebenfalls selbst erzeugt, aber nicht durch Besucher:innen, kann Musik im Rahmen von Live-Aufführungen stattfinden. Beispielsweise kann das durch in die Ausstellung integrierte kurze Live-Vorführungen auf (historischen) Instrumenten – wie im *Bachhaus Eisenach* – erfolgen: Im „Instrumentensaal“ können dort stündlich Konzerte von ca. 20 bis 25 Minuten angehört werden, bei denen vom Museumspersonal auf originalen Instrumenten aus Bachs Zeit bzw.

¹⁸³ Fischer 2018, S. 222.

¹⁸⁴ Alonso Amat / Magesacher / Meyer 2018, S. 47–48.

¹⁸⁵ Fischer 2018, S. 232.

Nachbauten musiziert und durch eine Moderation musikalisches Wissen vermittelt wird.¹⁸⁶ Den hauseigenen Leitgedanken für Live-Aufführungen nach, besteht der Zweck dieser Konzerte alleine in der „Vermittlung eines Eindrucks von der Musikpraxis der Bachzeit und einer Vorstellung vom damaligen Instrumentalklang.“¹⁸⁷ Eine zeitgenössische Präsentation eines bestimmten Instrumentenklangs steht hier also im Mittelpunkt. Anders als in vielen Museen, in denen Live-Musik alleine zur Auflockerung und Lebendigkeit bzw. als ansprechendes Element für Kinder und Jugendliche eingesetzt wird, geht es bei den angebotenen Konzerten im *Bachhaus Eisenach* nicht ausschließlich darum, eine Dynamik im Museum zu erreichen: „Die Präsentation dient nicht dem Selbstzweck und es geht nicht nur darum, ein ‚lebendiges‘ Museum vorzuführen.“¹⁸⁸ Dennoch kann sich die Lebendigkeit durch eine Live-Präsentation von Musik positiv auf das Museumserlebnis auswirken. Den Besucher:innen wird Abwechslung geboten, was das Engagement und die Aufmerksamkeit erhöhen kann.

Dass Live-Musik eine andere Erfahrung ist, als wenn Musik über ein Gerät gehört wird, zeigt die hohe Beliebtheit von Konzerten, obwohl die Technik der Musikaufnahme und des Abspielens von Musik heute sehr fortgeschritten ist. Live-Musik kann eine höhere Emotionalität hervorrufen als Musik, die aus Lautsprechern oder Kopfhörern kommt. Vermutlich weil einerseits eine visuelle Komponente dazukommt und andererseits eine körperliche Erfahrung entsteht, da der Schall über den Raum direkt in den menschlichen Körper geleitet wird. Dies könnte auch in musealen Institutionen genutzt werden, möglicherweise würde dadurch schneller ein Erlebnis bei Besucher:innen geschaffen werden. Wird eine Musikdarbietung mit anderen Personen gemeinsam gehört, könnte dies auch die soziale Interaktion fördern und das Erlebnis verstärken. Geht man davon aus, dass durch Live-Musik das Besucher:innen-Erlebnis gestärkt wird, kann dies auch für die Museumsinstitutionen Vorteile mit sich bringen, wie etwa eine gesteigerte Besucher:innenzahl, der Aufbau einer stärkeren Bindung zwischen Museumsinstitution und Publikum oder ein dadurch geschaffener kultureller Treffpunkt für Besucher:innen.

Während Konzerte in manchen Musikergedenkstätten im Rahmen der Ausstellung stattfinden und im Preis des Museumstickets enthalten sind – was allerdings selten der Fall ist – bieten andere Musikergedenkstätten und Musikermuseen wie zum Beispiel das *Beethoven-Haus*

¹⁸⁶ Ebd., S. 224.

¹⁸⁷ Ebd., S. 226.

¹⁸⁸ Ebd., S. 226.

Bonn zusätzliche Konzerte in den Museumsräumlichkeiten an, wofür ein extra Ticket erworben werden muss.¹⁸⁹ Ob und wie Live-Musik stattfindet, hängt von mehreren Kriterien ab. Zum einen sind die Museumsräumlichkeiten entscheidend: Während gut abgetrennte Räume es eventuell ermöglichen, Live-Musik zu integrieren, kann sie bei wenigen, nicht abgetrennten Räumen für andere Besucher:innen störend sein und von anderen Ausstellungsinhalten ablenken sowie Klangüberlagerungen ergeben. Zudem spielen finanzielle Möglichkeiten eine Rolle, aber auch die Größe der Institution. Auch ist das Vermittlungsziel der Musikergedenkstätte entscheidend. Möchte sie hauptsächlich das Leben einer Musikerpersönlichkeit näher beleuchten, wird Live-Musik eine untergeordnete Rolle spielen und eher nicht dort Platz finden. Ist die Institution aber auf die Musik der Person ausgerichtet, kann Live-Musik eine Option sein. Daneben ist die Verfügbarkeit und der konservatorische Zustand von Instrumenten auch ein wichtiger Aspekt bei der Entscheidung, ob Live-Musik im Musikmuseum gespielt wird oder nicht. Es ist also immer von den Gegebenheiten der Institution sowie vom Vermittlungsziel abhängig, ob und in welcher Form Musik live im Museum vorgetragen wird.

3 Der Einsatz klingender Musik in Musikergedenkstätten am Beispiel *Beethoven Museum – Wien Museum, Beethovenhaus Baden* und *Beethoven-Haus Bonn*

Die meisten Komponistenhäuser werden laut Bodo Plachta „eingefroren“¹⁹⁰ gezeigt. Man versucht, die Wohnstätten möglichst im originalen Zustand – wie sie zu Lebzeiten der jeweiligen Komponist:innen existierten – zu belassen. Die Häuser werden als Repräsentation des gesamten Lebens des jeweiligen Komponisten oder der jeweiligen Komponistin gesehen, sind sozusagen die „Visitenkarten ihrer einstigen Bewohner“¹⁹¹ und dienen häufig dazu, den Lebensstil des Komponisten oder der Komponistin zu rekonstruieren.¹⁹² Aber nicht alle Bauten sind noch so gut erhalten und wurden teilweise umgebaut oder existieren aufgrund unterschiedlicher Ursachen nicht mehr. Dazu zählen laut Plachta „komplizierte Familien- und Erbschaftsverhältnisse, Naturkatastrophen, Kriegsereignisse oder eine ideologisierte Kulturpoli-

¹⁸⁹ Beethovenhaus Bonn, Museumskonzerte, <https://www.beethoven.de/de/termine/list?series.key=ahBofmJlZXRob3Zlbi12aXVychwLEg90ZXJtaW5zZXJpZXNjYXQYgICAzIO2hgsM>, Zugriff: 19.02.2024.

¹⁹⁰ Plachta 2018, S. 8.

¹⁹¹ Ebd., S. 8.

¹⁹² Ebd., S. 8.

tik, eine verfehlte Stadtplanung sowie machtlose Denkmalpflege“.¹⁹³ Bei vielen Komponist:innen ist auch nicht sicher, wo genau sie geboren wurden oder wohnten, was oft dazu führte, dass Musikergedenkstätten in den „falschen Gebäude[n]“¹⁹⁴ errichtet wurden. In manchen Fällen, in denen die Wohnstätten nicht bekannt waren, wurden Gedenkstätten bewusst an anderen Orten wie Wirkungsstätten o.Ä. geschaffen oder es entstand eine Erinnerungsstätte an mehrere Personen in einem von den Wirkungs- und Wohnstätten unabhängigen Gebäude.¹⁹⁵ Auch gibt es manchmal andere Institutionen wie etwa Archive, Forschungsinstitute o.Ä., die die Funktion eines Erinnerungsortes im Sinne eine Gedenkstätte übernehmen und Ausstellungsräume umfassen.¹⁹⁶

Im 19. Jahrhundert stand die Verehrung von Komponist:innen als Zweck der Gedenkstätten im Vordergrund, wofür Originalgegenstände wie etwa Taktstöcke, Türen aus einer Wohnung, Kleidungsstücke, Geschirr, Besteck, Notenhandschriften usw. eine große Rolle spielten. Auch heute noch sind sie beliebte Exponate in Musikergedenkstätten¹⁹⁷ und verleihen den Stätten eine auratische Wirkung. Sie ermöglichen es, sich in die damalige Zeit hineinzusetzen. In vielen Komponistenhäusern werden die Wohn- und Arbeitsräume, wie sie damals möglicherweise ausgesehen haben könnten, nachgebildet, um die Wohnsituation und den Arbeitsprozess des Komponierens nachvollziehbar zu machen.¹⁹⁸ Dazu werden je nach Verfügbarkeit entweder Originalgegenstände oder Nachbauten eingesetzt. Das Arbeitszimmer war laut Bodo Plachta aber „zweifelloso das Herz dieser Häuser, weil es mit einer beinahe mystischen Aura von Kreativität umgeben ist und damit der Künstler-Genius fassbar zu sein scheint“.¹⁹⁹ Der Blick hinein in die Arbeitsräume mache neugierig, und würde mehr Bewusstsein für die Arbeit des Komponierens schaffen.²⁰⁰

Bodo Plachta stellt sich in seiner Publikation *Komponistenhäuser. Wohn- und Arbeitsräume berühmter Musiker aus fünf Jahrhunderten* auch die Frage, welche Ausstellungskonzepte in Musikergedenkstätten umgesetzt werden sollten, um der Funktion der Erinnerungsorte ge-

¹⁹³ Ebd., S. 8–9.

¹⁹⁴ Ebd., S. 9.

¹⁹⁵ Ebd., S. 9.

¹⁹⁶ Ebd., S. 169.

¹⁹⁷ Ebd., S. 12.

¹⁹⁸ Ebd., S. 16–17.

¹⁹⁹ Ebd., S. 15.

²⁰⁰ Ebd., S. 16.

recht zu werden.²⁰¹ Dafür wäre es ideal, in Musikergedenkstätten „angemessen zu informieren, das Interesse und die Fantasie der Besucher anzuregen, aber auch Räume und Gegenstände erlebbar zu machen“.²⁰² Während sich der Autor in dieser Aussage sehr allgemein über die Ausstellungskonzepte und Ziele von Musikergedenkstätten äußert, geht Hans-Martin Plesske in seinem Artikel „Musikergedenkstätten in der Deutschen Demokratischen Republik“ auch auf die Musik ein. Die Einbeziehung von klingender Musik in solchen Stätten wäre beispielhaft, weil es wichtig ist, „Bevölkerungskreise an die Werke der großen Meister heranzuführen“.²⁰³

In den folgenden drei Kapiteln wird anhand dreier ausgewählter Beethoven-Gedenkstätten erörtert, inwiefern klingende Musik dort vorkommt, wie die Umsetzung aussieht und welche Ziele sie dort verfolgt. Von der Autorin wurden mehrere Museumsbesuche in die drei Stätten vorgenommen, deren Beobachtungen in den folgenden Fallbeispielen festgehalten werden. Zudem wurde eine Fokusgruppendifkussion durchgeführt, welche die Sicht auf das Thema erweitern soll. Anschließend an die Beobachtungen der Museumsbesuche werden die drei Beispiele analysiert und verglichen. Hierzu werden Aussagen von Expertinnen der drei Stätten integriert und mit der Besucher:innenperspektive abgeglichen. Der Komponist Ludwig van Beethoven wird folgend der Einfachheit halber nur als Beethoven bezeichnet.

3.1 Fallbeispiel: Das *Beethoven Museum – Wien Museum* in Wien Heiligenstadt

Im Haus in der Probusgasse 6 in Heiligenstadt (im heutigen 19. Wiener Gemeindebezirk Döbling; zu Zeiten Beethovens noch ein Vorort von Wien) soll sich Beethoven von April bis Oktober 1802 aufgehalten haben, was allerdings nicht ganz sicher ist. Auch soll er im Oktober 1802 dort das sogenannte „Heiligenstädter Testament“ verfasst haben,²⁰⁴ welches „der Ausdruck seiner tiefen Depression über die dauernde Verschlechterung seines Gehörlebens“²⁰⁵ ist. Nach einem Rückbau des Gebäudes in den Zustand zu Beethovens Zeit²⁰⁶ wurde

²⁰¹ Ebd., S. 168.

²⁰² Ebd., S. 168.

²⁰³ Plesske 1966, S. 164.

²⁰⁴ Klein 1992, S. 12.

²⁰⁵ Ebd., S. 12.

²⁰⁶ Schöny 1992, S. 28.

ab 1970 die Wiener Beethoven-Gesellschaft dort untergebracht.²⁰⁷ Gleichzeitig wurde eine Beethoven-Gedenkstätte errichtet. Sie beinhaltete Berichten zufolge Faksimile von Briefen und in Heiligenstadt verfasste Werke sowie mehrere zeitgenössische Gemälde von Ausblicken auf die Landschaft.²⁰⁸ 2017 wurde die Gedenkstätte umfassend umgestaltet und von einer vormals nur zwei Zimmer umfassenden Gedenkstätte zu einem „Ausstellungsparcours, der Leben und Wirken des Komponisten aus vielerlei Perspektiven beleuchtet“, erweitert und umgewandelt.²⁰⁹ Seitdem wird sie nicht mehr als Gedenkstätte, sondern als *Beethoven Museum* geführt. Laut dem Museumsdirektor Matti Bunzl ist das Museum damit „die erste Institution Wiens, die eine umfassende Musikerbiografie dieser Art“ zu Beethoven präsentiert.²¹⁰ Kuratiert wurde die Dauerausstellung des *Beethoven Museum* von Elisabeth Noggl-Gürtler, die vom Musikwissenschaftler und Beethoven-Experten William Kinderman und Alexandra Hönigmann-Tempelmayr vom *Wien Museum* unterstützt wurde. Der Museumsparcours wurde von Ausstellungsgestalter Peter Karlhuber zusammengestellt.²¹¹

Ein kulturwissenschaftlicher Ansatz des Museums soll Verbindungen zwischen dem Leben Beethovens und gesellschaftlichen sowie politischen Strukturen der Zeit herstellen.²¹² Auch seiner Musik misst man einen hohen Stellenwert im Museum bei. Neben der Einordnung seiner Musik in einen historischen, gesellschaftlichen und politischen Kontext²¹³ soll auf „die Bedeutung der Natur in Beethovens Werk“ und die „kompositorischen Strategien“ aufmerksam gemacht werden.²¹⁴ Auch wollte man an manchen Stellen den Originalklang von Musikwerken, wie es zu Beethovens Zeit üblich war, präsentieren.²¹⁵ Des Weiteren wird sein

²⁰⁷ Wien Museum, Beethoven Museum. Pressemappe, <https://share.wienmuseum.at/s/DQdBgDBfKzG9CGp?dir=undefined&openfile=4262518>, Zugriff: 13.05.2024, S. 1.

²⁰⁸ Sadie / Sadie 2005, S. 105.

²⁰⁹ Noggl-Gürtler 2019, S. 5.

²¹⁰ Ebd., S. 5.

²¹¹ Wien Museum, Beethoven Museum. Pressemappe, <https://share.wienmuseum.at/s/DQdBgDBfKzG9CGp?dir=undefined&openfile=4262518>, Zugriff: 13.05.2024, S. 1.

²¹² Ebd. S. 1.

²¹³ Noggl-Gürtler 2024, 81–92.

²¹⁴ Noggl-Gürtler 2019, S. 5.

²¹⁵ Wien Museum, Beethoven Museum. Pressemappe, <https://share.wienmuseum.at/s/DQdBgDBfKzG9CGp?dir=undefined&openfile=4262518>, Zugriff: 13.05.2024, S. 1.

Hörleiden behandelt und auf das „Heiligenstädter Testament“ näher eingegangen.²¹⁶ In einem Interview erzählt die Kuratorin, dass die Musikerwohnungen des *Wien Museum* ursprünglich das Konzept des „Genius Loci“ verfolgten, welches die Komponisten als Genie darstellte.²¹⁷ Im neuen *Beethoven Museum* hätte man dieses Ziel bewusst nicht verfolgt.²¹⁸ Als Zielpublikum des Museums nennen Matti Bunzl und Elisabeth Noggler-Gürtler einerseits Beethoven-Liebhaber:innen, andererseits Personen, die keinerlei Vorwissen zu Beethoven haben, aber auch Tourist:innen, Wiener Schulklassen und generell in Wien wohnhafte Personen.²¹⁹

3.1.1 Kurzbeschreibung der Ausstellung

Die Ausstellungsräumlichkeiten des *Beethoven Museum – Wien Museum* umfassen sechs kleine Wohnungen bzw. Bereiche, die von einem Innenhof getrennt werden. Zudem ist ein Garten vorhanden, in dem sich ebenfalls ein Exponat befindet. Die Bereiche sind thematisch gegliedert und folgen einer Reihenfolge von eins bis sechs. Ein Übersichtsplan des Museums findet sich in Abbildung 1. Bereich 1 und 6 befinden sich im Erdgeschoß, während die anderen Wohnungen im Obergeschoß liegen, welches über Treppen erreichbar ist.

²¹⁶ Noggler-Gürtler 2019, S. 5.

²¹⁷ Noggler-Gürtler 2024, 11–12.

²¹⁸ Ebd., 18–19.

²¹⁹ Noggler-Gürtler 2019, S. 5; Noggler-Gürtler 2024, 36–40.

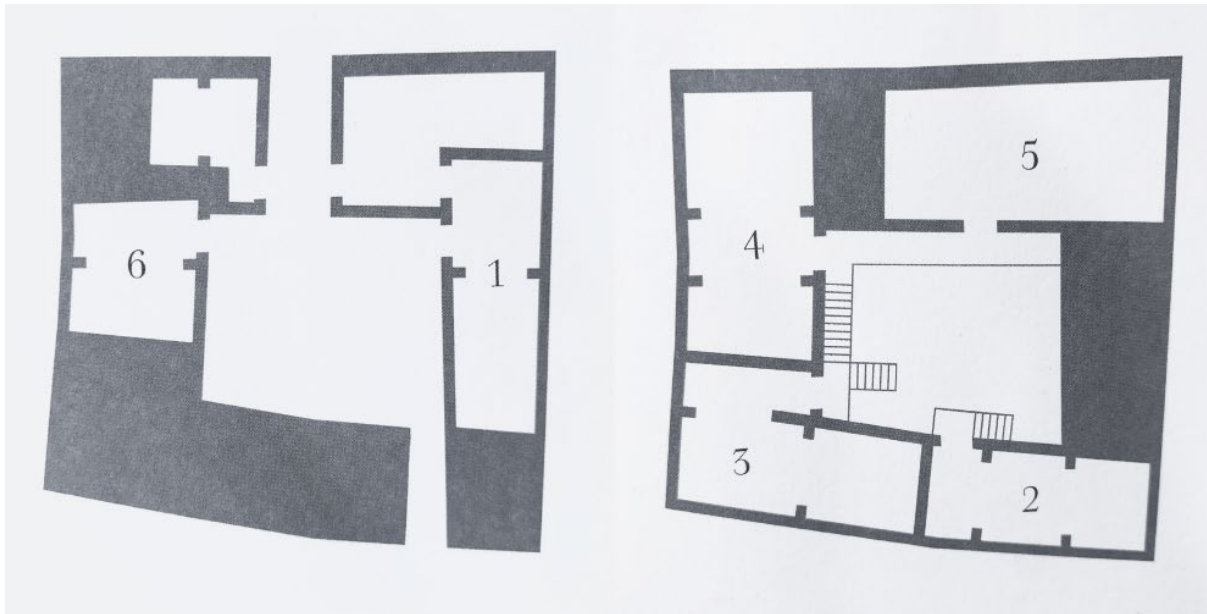


Abbildung 1: Orientierungsplan Beethoven Museum - Wien Museum (aus: Noggler-Gürtler 2019, Umschlag Innenseite, vorne und hinten).

Während sich Bereich 1 „ankommen“ einerseits auf die Geschichte des häufig als „Bäckerhaus“ bezeichneten Gebäudes, in dem sich das Museum befindet, und andererseits auf Beethovens Umzug von Bonn nach Wien bezieht, wird in Bereich 2 „erholen“ Beethoven in Heiligenstadt sowie seine Liebe zur Natur und deren Einbindung in seine Kompositionen thematisiert. Zudem wird in Bereich 2 auf seine zahlreichen Umzüge innerhalb Wiens und die damit verbundenen aufwendigen Instrumententransporte hingewiesen. Bereich 3 „komponieren“ befasst sich – wie der Name verrät – hauptsächlich mit dem Komponieren Beethovens. Zum einen geht es um den Kompositionsprozess (von der Skizze bis zum fertigen Werk), zum anderen um sein Hörleiden. Auch wird das „Heiligenstädter Testament“ in diesen Räumlichkeiten näher beleuchtet. Mit seiner musikalischen Karriere sowie seinem Netzwerk im beruflichen und privaten Kreis beschäftigt sich Bereich 4 „verdienen“. Es wird auf seine einzig komponierte Oper *Fidelio* eingegangen, ebenso auf Beethovens Musik allgemein, die oft „als neu, schwierig und ungewohnt beschrieben“²²⁰ wird. Im Bereich 5 „aufführen“ dreht sich alles um Kompositionen Beethovens und ihre Aufführungsorte. Neben einem Modell des Palais Lobkowitz, in dem seine 3. Sinfonie uraufgeführt wurde, werden einige Werke des Komponisten hörbar und die Uraufführungsorte in Form von Gemälden präsentiert. Ebenfalls beschäftigt sich der Raum mit Wiener Konzertsälen, welche sich im

²²⁰ Noggler-Gürtler 2019, S. 49.

Laufe des 19. Jahrhunderts erst herausbildeten.²²¹ Der letzte Bereich 6 „vermachen“ zeigt Beethoven nach seinem Tod, seine Begräbnisse sowie seine Persönlichkeit in seinen letzten Lebensjahren. Es werden Denkmäler des Komponisten präsentiert, auch die Beschäftigung mit ihm und seinen Werken nach seinem Tod bis heute wird anhand verschiedener Exponate und Video-Clips verdeutlicht.

3.1.2 Klingende Musik im *Beethoven Museum*

Klingende Musik ist im *Beethoven Museum* in jedem der sechs Bereiche in unterschiedlicher Form zu finden, welche nachfolgend beschrieben werden.

Bereich 1 „ankommen“

Die erste Hörstation der Ausstellung findet man im ersten Ausstellungsraum des Museums, welcher im Bereich 1 „ankommen“ liegt. Präsentiert wird ein Phenakistiskop, was aus dem Altgriechischen mit „Augentäuscher“ übersetzt werden kann. Ein Phenakistiskop besteht vereinfacht beschrieben aus einer runden Scheibe, auf deren Rückseite in regelmäßigen Abständen Zeichnungen von Bewegungsabläufen zu sehen sind. Ebenso sind in der Scheibe schmale Schlitzlöcher vorhanden. Blickt man durch diese Schlitzlöcher in einen Spiegel und bringt die Scheibe zum Drehen, erscheinen die Zeichnungen als fließende Bewegungen (siehe Abbildung 4).²²² Phenakistiskope entstanden zu Beginn der 1830er Jahre,²²³ kurz nach Lebzeiten Beethovens. Auf dem im *Beethoven Museum* ausgestellten Phenakistiskop wird die Scheibe durch das Drehen einer Kurbel, welche am Phenakistiskop angebracht ist, in Rotation gebracht und es kann ein Reiter auf einem galoppierenden Pferd beobachtet werden. Durch das Kurbeln ertönt aus einem Hörrohr der 3. Satz aus Beethovens Klaviersonate Nr. 17 in d-Moll. Angezeigt wird die Möglichkeit des Kurbelns mittels eines angebrachten Schildes. (siehe Abbildung 5). Der im Raum frei klingende Ton setzt ein paar Sekunden zeitversetzt mit dem Beginn des Kurbelns ein und verstummt ein paar Sekunden nach Beenden des Drehens wieder. Der Zusammenhang des Reiters und des Musikbeispiels wird anhand des folgenden Zitats von Carl Czerny, der Schüler Beethovens war, auf einer Informationstafel hergestellt: „Als er einst im Sommer bei seinem Landaufenthalt in Heiligenstadt bei Wien einen Reiter bei seinem Fenster

²²¹ Ebd., S. 65.

²²² Wikipedia, Phenakistiskop, <https://de.wikipedia.org/wiki/Phenakistiskop>, Zugriff: 15.05.2024.

²²³ Ebd.

vorübergaloppieren sah, gab ihm das gleichmäßige Trappen die Idee zum Thema des Finales seiner d-Moll-Sonate.“²²⁴ Eine weitere Wandtafel gibt Informationen zum Entstehungsrahmen der Sonate sowie des Phenakistiskops. Eine weiterführende Erklärung zum Phenakistiskop wird nicht gegeben. Das Erklängen der Klaviersonate erfüllt bei dieser Station die Funktion, das Galoppieren des Pferdes, welches Beethoven als Inspiration zur Sonate diene, stärker zu verdeutlichen. Die Kombination aus visueller und auditiver Wahrnehmung des Galoppierens trägt dazu bei, sich dieses besser vorstellen zu können. Die Besucher:innen werden durch das angebrachte Schild sowie einen Hinweis an der Wandtafel dazu eingeladen, an der Kurbel zu drehen und somit auch Musik in gewisser Weise selbst zu schaffen. Es gibt also gleich zu Beginn der Ausstellung die Möglichkeit, sich aktiv zu beteiligen. Die Aufnahme der Klaviersonate wurde vom Pianisten William Kinderman, der auch am Ausstellungskonzept des Museums beteiligt war, auf einer modernen Rekonstruktion eines Hammerflügels aus dem Jahr 1805 eingespielt. Die Entstehung der Sonate (1801-1802) fällt ungefähr in die gleiche Zeit des Hammerklaviers. Dieses Beispiel wird daher dem Ziel des Museums, Beethovens Musik teilweise in Originalklang zu präsentieren, gerecht.

Im zweiten Raum des Ausstellungsbereichs „ankommen“ wird Beethovens Umzug von Bonn nach Wien im Jahr 1792 thematisiert. Als Exponat wird unter anderem ein Reisekoffer mit verschiedenen Gegenständen wie Kompositionen und Gedichten präsentiert, die der Komponist symbolisch gesehen nach Wien mitgenommen haben könnte. Darunter ist auch die 1790 komponierte „Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II“, WoO 87, auch *Trauerkantate* genannt. Eine Texttafel, welche am Koffer angebracht ist, weist auf die Kantate hin, gibt aber keine weiterführenden Informationen dazu. Links neben dem Koffer steht eine Nachbildung der Büste des Lucius Brutus, den Beethoven angeblich verehrt haben soll. Wiederum links daneben ist ein Notenstapel zu sehen, dessen oben aufliegende Seite eine Notenausgabe der Kantate zeigt. Es stehen kabelgebundene Kopfhörer bereit, durch welche der Beginn der Kantate – der Chor „Todt, Todt!“ – zu hören ist (siehe Abbildung 6.). Das Hörbeispiel dauert 7:44 Minuten und wird nach Beendigung automatisch wiederholt. Das selbständige Starten oder Beenden des Hörbeispiels ist nicht möglich. Zwar ist die erste Seite der Noten auf dem Notenstapel zu sehen, wodurch das Mitverfolgen der ersten Takte des gehörten Musikstücks möglich ist, die gesamte Partitur wird allerdings nicht zur Verfügung gestellt. Das einerseits

²²⁴ *Beethoven Museum – Wien Museum*, Zitat von Carl Czerny in „Erinnerungen aus meinem Leben“, 1842, Texttafel, angebracht neben dem Phenakistiskop in Bereich 1 „ankommen“.

und die Verwendung von ohrumschließenden Kopfhörern andererseits erlauben es, sich vollkommen auf die erklingende Musik zu konzentrieren.

Im gleichen Raum erklingt durch kabelgebundene, ohrumschließende Kopfhörer ein weiteres Werk Beethovens – die *Fantasia* op. 77 in g-Moll. Das Klavierwerk ist zu hören, wenn ein bestimmter Akkord auf einem Oktavausschnitt einer Klaviatur gedrückt und gehalten wird. Es handelt sich dabei um den Anfangsakkord der *Fantasia*. Eine Tafel zeigt an, welche Tasten gedrückt werden müssen, um das Werk erklingen zu lassen: einmal als Notenschrift und einmal als Zeichnung einer Klaviatur, die anzeigt, welche Finger welche Tasten drücken müssen. Die Mechanik der Klaviatur ist in einer sich dahinter befindenden Glasvitrine sichtbar. So kann beim Drücken einer Taste mitverfolgt werden, wie die Saiten des Modellklaviers mittels eines Hammers angeschlagen werden (siehe Abbildung 7). Lässt man die gedrückten Tasten wieder los, verstummt das Musikbeispiel. Neben der Hörstation informieren Texte darüber, dass Beethoven auf dem Klavier „phantasierte“ und improvisierte und manchmal damit in Wettstreit mit Musikerkollegen trat. Über das gehörte Musikstück gibt es keine textlichen Informationen, auch nicht über die Klaviermechanik. Ähnlich wie bei der Hörstation mit Phenakistiskop motiviert auch diese Installation zur aktiven Teilnahme und lädt ein, Musik selbst erklingen zu lassen. Dadurch, dass die angebrachte Tafel den Akkord als Notenschrift und als Zeichnung abbildet, spricht die Installation sowohl Musik-Kenner:innen als auch Nicht-Musiker:innen an. Die Verwendung der Kopfhörer ermöglicht einerseits, dass das Musikstück in guter Qualität wahrgenommen werden kann, andererseits reduziert sie Klangüberlagerungen mit dem Hörbeispiel der *Trauerkantate*. Durch die hohe, nicht verstellbare Lautstärke der Kopfhörer können Klangüberlagerungen allerdings nicht vollständig vermieden werden.

Bereich 2 „erholen“

Bereich 2 besteht aus drei Räumen mit insgesamt drei Installationen, bei denen Musik hörbar ist. Im ersten Raum befindet sich keine Hörstation, im zweiten Raum gibt es zwei und im dritten Raum findet man ebenfalls eine Musikinstallation.

Eine der sich im zweiten Raum befindenden Klangstationen ist eine Installation, die dem Phenakistiskop in Bereich 1 ähnelt, allerdings ohne Spiegel und Scheibe. Anstelle davon ist ein drehbarer Ständer, auf dem Postkarten mit Ansichten von Heiligenstadt zu sehen sind, angebracht. Der untere Teil der Installation funktioniert wie beim Phenakistiskop in Bereich 1. An einer Kurbel kann gedreht werden, um Musik frei im Raum erklingen zu lassen, welche

aus einem Hörrohr kommt (siehe Abbildung 8). Auch hier gibt es eine zeitliche Versetzung von Kurbel und Musikklang. Zu hören ist Beethovens Lied „Ruf vom Berge“ WoO 147, dessen Text auf dem gleichnamigen Gedicht von Friedrich Treitschke beruht. Die vierte Strophe des Gedichts wird in Beethovens Komposition allerdings nicht vertont. Der Text des Gedichts kann auf einer Wandtafel mitgelesen werden. Laut einer Informationstafel soll Beethoven die Idee des Lieds auf einem Ausflug zu einem Aussichtsort im nördlichen Wien gekommen sein. Mit dieser Information wird eine Verbindung zu den vorhandenen Postkarten mit Aussichten von Wien geschaffen. Auch diese Installation zielt darauf ab, das Publikum zur Teilnahme einzuladen. Man muss selbst etwas betätigen, damit die Musik hörbar wird. Auch wird durch das selbständige Betätigen Lebendigkeit in die Ausstellungsräume gebracht, die durch das fröhlich anmutende Lied noch verstärkt wird. Das Werk wurde passend zum Thema der Wohnung gewählt, in der es um Beethovens Liebe zur Natur, die auch in seinen musikalischen Werken hörbar ist, geht.

Bei der zweiten Station des Raumes, die Musik beinhaltet, ist ein Ausschnitt des 1949 entstandenen österreichischen Schwarz-Weiß-Films *Eroica*, der von Beethovens Leben handelt, zu sehen. Der Filmausschnitt zeigt Beethoven in der Natur spazierend und beinhaltet keine gesprochenen Texte, es ist lediglich Musik zu hören: einerseits ein Ländler, andererseits Ausschnitte aus der *Egmont-Ouvertüre*. Klanglich ist durch ein hörbares Rauschen erkennbar, dass es sich um eine ältere, analoge Tonaufnahme handelt. Der Filmausschnitt dauert knapp zwei Minuten und wird nach Beendigung automatisch wiederholt, es gibt keine Möglichkeit, den Film selbst zu starten. Sehen kann man das Ganze über einen Bildschirm, der auf einem aufgestellten und mit einer Decke umhüllten Cembalo platziert ist. Über Kopfhörer ist die Musik hörbar (siehe Abbildung 8). Es handelt sich also um eine Multimedia-Station, bei der das Medium Film mit Musik kombiniert wurde und über einen Bildschirm abgespielt wird. Auch hier wurde ein Ausschnitt, der von Natur handelt, ausgewählt, was in die Thematik des Bereichs 2 „erholen“ fällt. Durch die hohe Lautstärke der Kopfhörer ist die Musik auch in den anderen Räumen leise hörbar.

Alle fünf Sätze von Beethovens 6. Sinfonie, die auch *Pastorale* genannt wird, können im dritten Raum dieses Bereichs angehört werden. Eine Tafel in einer Glasvitrine informiert, dass jeder Satz unterschiedliche Situationen in ländlicher Umgebung wie Vogelgezwitscher oder Wanderschritte vertont. Passend dazu wurde gegenüber der Glasvitrine eine Installation geschaffen, bei der Gemälde mit Naturszenen aus einer Vorrichtung gezogen werden können (siehe Abbildung 10). Dabei ertönen die passenden Sätze der Sinfonie im Raum. Beim Zu-

rückschieben der Gemälde in die Vorrichtung verstummt die Musik wieder. Gebaut wurde die Vorrichtung aus Holz, ebenfalls passend zur Naturthematik. Die Musik erklingt frei im Raum über einen an der Unterseite der Installation angebrachten Lautsprecher. In der erwähnten Glasvitrine ist die Reproduktion einer Seite des Autographs der Sinfonie zu sehen. Ganz klar steht bei dieser Installation das Hören der Musik im Mittelpunkt. Zur Verdeutlichung der Naturszenen fügte man vermutlich die Gemälde hinzu. Die Vorstellung der Naturszenen wird durch die Kombination aus Sehen und Hören erleichtert. Zudem müssen Besucher:innen erneut selbst aktiv werden, um die Sinfonie hören zu können.

Bereich 3 „komponieren“

Von der mit „komponieren“ betitelten Wohnung würde man vermutlich erwarten, dass viel Musik zu hören ist. Stattdessen ist beim Betreten der Räumlichkeiten keine Musik laut zu hören. Im zweiten Raum der Wohnung findet man allerdings zwei Hörstationen, wobei beide mit kabelgebundenen Kopfhörern ausgestattet sind.

Bei einer der beiden handelt es sich um eine Multimedia-Station, bei der auf einem Bildschirm der Entstehungsprozess des ersten Satzes der Klaviersonate Nr. 17 in d-Moll, op. 31 Nr. 2 – auch als *Sturm-Sonate* bekannt – in drei Stufen mitverfolgt werden kann (siehe Abbildung 11). Als erstes Beispiel werden Frühskizzen Beethovens aus dem „Kessler“-Skizzenbuch gezeigt, als nächstes wird ein späterer Entwurf des Satzes präsentiert, um mit der Endversion seiner Komposition zu schließen. Alle drei Beispiele werden über Kopfhörer zum Klingen gebracht und hintereinander mit vorheriger textlicher Angabe zur jeweiligen Version abgespielt. Ein roter Strich am Bildschirm zeigt an, wo sich die Musik im Notenbild gerade befindet. Mittels eines Buttons kann das Beispiel gestartet werden. In einer Glasvitrine sind von der Frühskizze und dem späteren Entwurf jeweils eine Reproduktion einer Seite der Handschrift abgebildet. In dazugehörigen Texten werden Informationen zu den Entwürfen und zur Sonate allgemein gegeben. Auch wird dort geschrieben, dass die Beispiele Einblick in den Kompositionsprozess Beethovens geben sollen. Damit wird auch das Ziel der Station definiert: Das Komponieren soll klanglich und visuell verdeutlicht werden, um den Arbeitsprozess nachvollziehbarer für das Publikum zu machen. Vermutlich wurde von den vorhandenen Skizzen ausgegangen, welche in weiterer Folge vertont wurden. Die hörbare Musik wurde hier also dazu verwendet, die Notenschrift auch klanglich zu verdeutlichen.

Ein zweites Beispiel aus Beethovens Skizzenbüchern kann bei einer weiteren Station angesehen und angehört werden. In einer Glasvitrine ist eine Seite der Reproduktion eines Frag-

ments in A-Dur für Streichquartett aus dem Jahr 1803, welches aus dem „Eroica“-Skizzenbuch stammt, zu sehen. Dazu können mittels ohrumschließender Kopfhörer drei Klangversionen des Fragments angehört werden (siehe Abbildung 12). Die erste wird so gespielt, wie es das Notenbild zeigt, die beiden anderen Versionen lassen ergänzte Fassungen erklingen, welche allerdings nicht visuell dargestellt sind. Beim ersten Beispiel kann man also auch das Notenbild der Skizze verfolgen, Versionen zwei und drei verlangen dagegen ein geschultes Ohr, um die Veränderungen zu Version eins wahrzunehmen. Dadurch, dass nicht erklärt wird, welche Änderungen die beiden letzten Versionen mitbringen, macht es diese Station Nicht-Musiker:innen schwer, dem Beispiel zu folgen und es zu verstehen. Auch wenn vermutlich das Skizzenbuch der Ausgangspunkt dieser Installation war, scheint hier die Musik stärker im Mittelpunkt zu stehen, da nur die erste Version durch ein Notenbild visuell unterstützt wird, während dies bei den beiden anderen Versionen nicht der Fall ist.

Betritt man den dritten Raum dieser Wohnung, findet man an der linken Wand zwei Hörstationen. Bei einer davon kann das Knochenhören, welches sich Beethoven aufgrund seiner fortschreitenden Ertaubung zunutze machte, ausprobiert werden. Ein zur Verfügung gestellter Resonanzkörper, der mit einer Klaviatur verbunden ist, kann an den Kopf gehalten werden während auf einem Klaviaturausschnitt Tasten gedrückt werden können (siehe Abbildung 13). Es erklingen die Töne eines Oktavraumes einer Klaviatur. Das Beispiel soll das Knochenhören klanglich illustrieren, man hat aber auch die Möglichkeit, selbst Musik bzw. Klang auf der Klaviatur zu produzieren und wird daher selbst aktiv.

Die zweite, sich direkt daneben befindende Installation hat ebenfalls die klangliche Verdeutlichung zum Zweck, in dem Fall aber des Hörverlustes Beethovens. Ebenfalls auf einem Ausschnitt einer Klaviatur können Besucher:innen die Tasten betätigen (siehe Abbildung 14). Über Kopfhörer wird bei jedem Anschlag einer Taste das Thema der Klaviersonate op. 13 (*Pathétique*) hörbar, bei der letzten Taste ein kurzer Ausschnitt des vierten Satzes der 9. Sinfonie. Je höher man auf der Klaviatur geht, desto leiser und schlechter hörbar werden die Musikbeispiele. Sie wurden absichtlich bearbeitet, um pro Taste die einzelnen Stadien Beethovens Hörverlust zu demonstrieren. Auf den Tasten sind Zahlen angebracht, die allerdings nicht mehr gut lesbar sind und es sich daher nur vermuten lässt, dass es sich dabei um die Jahreszahlen handelt. Bei der letzten Taste wurde ein anderes Musikbeispiel als bei den übrigen Tasten gewählt, da der Hörverlust laut der angebrachten Tafel besonders eindrücklich anhand der 9. Sinfonie wird. Tatsächlich kann der Hörverlust bei der letzten Taste sehr deutlich wahrgenommen werden, da der in dieser Sinfonie vorkommende Gesangstext nicht nur

nicht verstanden werden kann, sondern auch die Unterscheidung von Gesang und Instrumenten nur noch schwer möglich ist. Dass diese Station mit Kopfhörern ausgestattet ist und die Musik nicht im Raum erklingt, ist aufgrund des Themas des Hörverlustes fast notwendig. Spätestens jetzt wird auch der Zusammenhang zwischen der anfänglich verwunderlichen Stille dieses Bereichs mit dem Hörverlust Beethovens bewusst. Nicht nur werden Klangüberlagerungen vermieden, der gesamte Raum ist auch wie ein abgeschirmter, schallgedämpfter Raum konstruiert, um den Hörverlust und die Stille, die Beethoven in seinen späten Lebensjahren umgab, noch besser zu verdeutlichen. Auch kann in diesem Raum das „Heiligenstädter Testament“, welches Beethovens Leiden durch den Hörverlust beschreibt, gelesen und zusätzlich über Kopfhörer von einer gesprochenen Stimme angehört werden.

Bereich 4 „verdienen“

In zwei von drei Räumen kann in der vierten Wohnung des *Beethoven Museum* Musik gehört werden. Im rechten Raum ist eine Streichquartettaufstellung mit drei Stühlen und vier Notenpulten in der Raummitte sichtbar. Auf einem der Notenpulte ist ein Bildschirm platziert, der einen Mitschnitt eines Streichquartettkonzerts zeigt (siehe Abbildung 15). Der Ton des Videos erklingt frei im Raum über zwei Lautsprecher. Gespielt wird der erste Satz des Streichquartetts op. 59, auch als *Rasumowsky-Quartett* bekannt, der nach Beendigung automatisch wiederholt wird. Auf den drei anderen Notenständern befinden sich: eine Information zu Ignaz Schuppanzigh, der ein Förderer von Beethoven war, eine Information zu Beethovens Streichquartettinstrumenten und eine Seite der Erstausgabe des Musikstücks. Die Musik fungiert hier als zentrales Element und steht im Mittelpunkt, was auch daran erkennbar ist, dass die Quartettaufstellung in der Mitte des Raumes platziert ist. Widmet man sich den restlichen Exponaten des Raumes, ist die Musik nur noch Nebensache und wird zur Hintergrundmusik. Durch die Aufstellung der Stühle und Notenpulte sowie der erklingenden Musik können sich Besucher:innen gut vorstellen, wie es sich anfühlt und es klingt, Teil eines Streichquartetts zu sein.

Der linke Raum der Wohnung thematisiert unter anderem Beethovens Oper *Fidelio*, zu der verschiedene, von Beethoven komponierte Fassungen existieren. Eine Sitzgelegenheit mit einem Bildschirm und zwei Kopfhörern bietet die Möglichkeit, einen sechs-minütigen Videoausschnitt der Oper in einer Inszenierung der Züricher Oper aus dem Jahr 2004 anzusehen und anzuhören (siehe Abbildung 16). Auch wenn es zwischen diesem und dem rechten Raum noch einen weiteren Raum gibt, ist eine Bereitstellung von Kopfhörern zum Anhören der Oper notwendig, um eine Klangüberlagerung mit dem Hörbeispiel des Streichquartetts zu

verhindern. So kann sich auf das Gehörte konzentriert und eine höhere Klangqualität für beide Musikbeispiele gewährleistet werden im Gegensatz zu frei im Raum erklingender Musik.

Bereich 5 „aufführen“

Dieser Bereich beschäftigt sich mit dem Aufführen von Beethovens Werken, genauer mit den Uraufführungsorten. Es werden einige Musikstücke in diesem Raum hörbar, welcher nicht wie in den anderen Bereichen mehrere Räumen beinhaltet, sondern aus einem großen Raum – ähnlich wie ein Konzertsaal – besteht. In der Mitte des Raumes befindet sich ein Modell des „Eroica-Saales“ im Palais Lobkowitz, in dem Beethovens 3. Sinfonie – *Eroica* – zum ersten Mal 1804 bei einem Konzert erklang (siehe Abbildung 17). Das Modell ist in der Hälfte geteilt, wodurch sich ein Zwischenraum ergibt, in dem zwei Reihen Stühle aufgestellt sind. In der vorderen Hälfte ist ein Bildschirm angebracht, worüber eine Video- und Tonaufnahme einer Aufführung der Sinfonie von den Wiener Philharmonikern unter Leonard Bernstein als Dirigent im Goldenen Saal des Wiener Konzerthauses mitverfolgt werden kann. Gezeigt wird nur der erste Satz. Im vorderen Teil des Modells sind zwei Lautsprecher angebracht, wodurch der Ton frei im Raum erklingt. Nach Ende der Aufnahme startet sie wieder von Beginn. Mit der Installation wurde eine Konzertsituation geschaffen, bei der das Werk Beethovens vollkommen im Mittelpunkt steht, auch räumlich. Durch das Palais-Modell gelingt es, sich in die damalige Situation der Uraufführung hineinzusetzen. Auf der Außenseite des Modells informieren Texte über die Sinfonie und das Palais.

An den Wänden des Raumes sind vier Hörstationen platziert, bei denen jeweils ein Musikwerk Beethovens angehört werden kann. Ergänzt werden die Stationen mit Gemälden und Fotografien der jeweiligen Uraufführungsorte und Informationstexten zu den Musikwerken und den dazugehörigen Uraufführungsorten. Bei jeder Station stehen zwei Stühle und zwei Kopfhörer-Paare zur Verfügung. Mit einem Knopf kann das jeweilige Musikbeispiel gestartet werden. Es erklingen folgende Werke in voller Länge: der fünfte Satz des Streichquartetts Nr. 15 in a-Moll, op. 132, der vierte Satz der Sinfonie Nr. 9 in d-Moll, op. 125, der erste Satz der sogenannten *Kreutzer-Sonate* (Sonate für Pianoforte und Violine Nr. 9 in A-Dur, op. 47) und der zweite Satz der Sinfonie Nr. 7 in A-Dur, op. 92. Auch hier weisen die Kopfhörer eine hohe Lautstärke auf, wodurch sich Klangüberlagerungen mit der im Raum erklingenden 3. Sinfonie ergeben. Auch hier steht die Musik im Mittelpunkt und kann in guter Qualität mit Kopfhörern angehört werden.

Bereich 6 „vermachen“

Die zwei Räume umfassende Wohnung beinhaltet bei allen durchgeführten Museumsbesuchen keine im Raum klingende Musik, obwohl im ersten Raum ein Schild den zweiten Satz Beethovens letzter Klaviersonate Nr. 32 in c-Moll op. 111 als Musikbeispiel ankündigt. Dazu verrät eine Informationstafel, dass die beiden Sätze der Sonate (die Sonate umfasst nur zwei Sätze) das Diesseits und das Jenseits versinnbildlichen. Passend zum Thema des Raumes – Tod, Begräbnisse und Gedenken an den Komponisten – wäre hier das Ertönen seiner letzten komponierten Sonate.

Im zweiten Raum befinden sich zwei Sitzmöglichkeiten, bei denen auf zwei Bildschirmen und jeweils einem Kopfhörer-Paar sechs Videos angesehen werden können (siehe Abbildung 18). Dabei handelt es sich um Videos, in denen Beethoven oder seine Musik rezipiert wird, weswegen die Station mit „Beethoven Reloaded“ betitelt wurde. Die Beispiele können mittels nummerierter Knöpfe selbst ausgewählt werden, der Bildschirm verrät, welche Videos den Nummern zugeordnet sind. Nr. 2 enthält einen Ausschnitt aus dem Film *A Clockwork Orange*, der von einem Beethoven-Verehrer handelt und verschiedene Werke Beethovens erklingen lässt. Teilweise wird hier die Musik als Hauptelement, teilweise als Hintergrund zu Gesprochenem eingesetzt. Bei Nr. 3 handelt es sich um „Alle Menschen San Ma Zwider“ von Kurt Sowinetz, das auf den Textteil „Alle Menschen werden Brüder“ aus der „Ode an die Freude“ (Finalsatz der 9. Sinfonie Beethovens) anspielt und ihn konterkariert. Ein Ausschnitt aus einem Auftritt von Helge Schneiders Programm „Plautze voll“ kann bei Nr. 5 angesehen werden, in der der Comedian in humorvoller Weise über Beethoven spricht und seine Mimen und Gestiken beim Klavierspielen nachahmt. Er spielt einen Ausschnitt aus Beethovens *Mondscheinsonate* (Klaviersonate Nr. 14, op. 27/2). Nr. 6 zeigt einen Ausschnitt des Dokumentarfilms *Kinshasa Symphony*, welcher das Symphonieorchester Kinshasa beim Einstudieren und der Aufführung der 9. Sinfonie Beethovens begleitet. Nr. 1 und Nr. 4 waren zu keinem der durchgeführten Museumsbesuche verfügbar, weshalb diese nicht angesehen werden konnten. Dennoch sollen die Beiträge erwähnt werden. Nr. 1 zeigt den Videoclip „Roll Over Beethoven“ von Chuck Berry, Nr. 4 ein Konzert der Berliner Philharmoniker und Daniel Barenboim als Dirigent anlässlich des Falls der Berliner Mauer. Alle sechs Videos versuchen zu vermitteln, wie weit Beethovens Musik Anklang gefunden hat und wie unterschiedlich Beethovens Musik rezipiert wurde und noch immer wird.

Garten

Im Garten des Museums steht ein hölzernes, überlebensgroßes Modell einer Hörschnecke (Cochlear), über die das Septett in Es-Dur, op. 20 von Beethoven gespielt wird (siehe Abbil-

dung 19). Nachdem das Modell so groß ist, bietet es die Möglichkeit sich in die Hörschnecke zu setzen und die Musik von dort zu hören.

3.1.3 Fokusgruppendifkussion

Um weitere Perspektiven darauf zu gewinnen, wie Musik in Musikergedenkstätten auf Besucher:innen wirkt, wurde eine Fokusgruppendifkussion mit vier Teilnehmer:innen durchgeführt. Die Autorin besuchte dafür am 17. Juli 2024 gemeinsam mit den vier Teilnehmer:innen das *Beethoven Museum – Wien Museum*, anschließend fand die Diskuffion statt. Die Teilnehmer:innen sind zum Zeitpunkt der Durchführung zwischen 27 und 40 Jahre alt und bestehen zur Hälfte aus Frauen und zur Hälfte aus Männern, wobei sich ein Zwillingpaar unter den Teilnehmer:innen befindet. Alle sind Amateurmusiker:innen und spielen ein Streichinstrument in ein oder mehreren Streich- bzw. Sinfonieorchestern. Es wurden bewusst Personen ausgewählt, die einen persönlichen Bezug zu klassischer Musik haben, da Musikliebhaber:innen neben touristischem Publikum eine der wichtigsten Zielgruppen von Musikergedenkstätten darstellen. Nachdem ein Besuch in allen drei Beethoven-Häusern bzw. -Museen, die in der Arbeit untersucht werden, einen zu hohen Aufwand bedeutet hätte, wurde sich auf eine Musikergedenkstätte beschränkt. Die Wahl fiel auf das *Beethoven Museum*, weil alle Teilnehmer:innen in Wien wohnhaft sind und dies am einfachsten für alle zu erreichen war. Die Teilnehmer:innen besuchten das *Beethoven Museum* im Rahmen der Fokusgruppendifkussion zum ersten Mal. Lediglich einer der Teilnehmer:innen hatte im Kindheitsalter ein anderes der beiden Beethoven-Häuser (*Beethoven-Haus Bonn*) besucht, wobei daran kaum Erinnerungen bestehen und somit kein Vergleich zwischen den Häusern angestellt werden konnte. Die Fokusgruppendifkussion umfasste zwölf Fragen, die einerseits Musik in Musikergedenkstätten generell thematisierten, andererseits speziell auf die zu hörende Musik im *Beethoven Museum* ausgerichtet waren. Letztere zielten auf Berichte der Teilnehmer:innen ab, was ihnen vom Museumsbesuch am meisten im Gedächtnis blieb und wie die zu hörende Musik im *Beethoven Museum* von ihnen wahrgenommen wurde. Dabei wurde nach Stimmungen bzw. Emotionen, Erinnerungen und Erlebnisschaffung durch Musik, der Rolle der Musik im Museum sowie der Zufriedenheit mit der Musikauswahl und interaktiven Stationen gefragt. Anhand der allgemeinen Fragen zu Musikergedenkstätten sollten Erwartungshaltungen und Wünsche bezüglich zu hörender Musik abgefragt werden.

Im Transkript (siehe Kapitel 6.3) wurden die Teilnehmer:innen anonymisiert, jedoch mit einem Pseudonym (T1 bis T4) gekennzeichnet. Der Autorin wurde die Abkürzung I für Inter-

viewerin zugeteilt. Das Transkript wurde mithilfe der Software NoScribe angefertigt und von der Autorin überarbeitet. Es orientiert sich an den Transkriptionsregeln nach Dresing und Pehl²²⁵ und wurde als einfaches Transkript angefertigt. Nachdem für das Thema der Arbeit Pausen innerhalb der gesprochenen Beiträge keine Relevanz haben, wurde auf die Kennzeichnung dieser verzichtet. Abgebrochene Sätze und Wörter wurden mit drei Punkten (...) gekennzeichnet. Englische Ausdrücke wurden aufgrund einer besseren Unterscheidbarkeit zur deutschen Sprache kursiv gesetzt, Eigennamen von Museen (z.B. Beethoven Museum) und Musikwerke wurden der Einfachheit halber im Transkript nicht kursiv gesetzt. Im Folgenden werden Wortbeiträge der Teilnehmer:innen zitiert und in den Fußnoten anhand von Zeilennummern des Transkripts erkennbar gemacht. Auch wird anhand der Nennung der Pseudonyme kenntlich gemacht, von welcher Teilnehmerin oder welchem Teilnehmer die Aussagen stammen.

3.1.3.1 Die Rolle der Musik im Beethoven Museum

Nachdem das besuchte Museum von einem Komponisten handelt, gab es im Vorfeld des Museumsbesuchs seitens der Teilnehmer:innen die Erwartung, dass Musik im *Beethoven Museum* zu hören sein wird: „Weil alles andere wäre absurd, ein Museum über einen Komponisten zu machen und dann nicht seine Musik abzuspielen.“,²²⁶ meint T3. An dieser Stelle nimmt T3 auch einen Vergleich zwischen Museen über Komponisten und Kunstmuseen vor und betont, wie wichtig es ist, Musik in Musikermuseen abzuspielen:

„[...] es [Musik] gehört unbedingt in ein Museum. Zum Beispiel, wenn man in das Museum von Dalí geht, in der Nähe von Barcelona, glaube ich, dann erwartet man sich, dass dort Bilder von ihm hängen oder Kunst von ihm ausgestellt ist. Das ist, finde ich, ein Komponist und seine Musik sind so unzertrennlich, dass selbst im Mozarthaus, wenn im Mozarthaus wirklich kein Mozart abgespielt wird, dann finde ich, ist das eigentlich ziemlich peinlich. Wie gesagt, es gibt Leute, die vielleicht noch nie etwas von Mozart gehört haben. Und das ist so wichtig [...]“²²⁷

T3 bezeichnet es sogar als „peinlich“, wenn Musik, die ein Komponist geschaffen hat, in einem Komponistenhaus nicht gespielt wird. Daran ist erkennbar, dass das Abspielen von Werken des jeweiligen Komponisten von Besucher:innen erwartet wird und notwendig ist.

Darüber, welche Rolle Musik im *Beethoven Museum* einnimmt, herrschen unterschiedliche Meinungen. Drei der Teilnehmer:innen sind sich einig, dass Musik in manchen Bereichen

²²⁵ Dresing / Pehl 2018.

²²⁶ Fokusgruppendifkussion, T3 678–679.

²²⁷ Fokusgruppendifkussion, T3 689–704.

eher im Vordergrund steht und in manchen Bereichen eher unterstützend eingesetzt wird.²²⁸ Zusammenhängen würde dies zum einen mit dem grundlegenden Thema des jeweiligen Museumsbereichs. T4 sieht nämlich einen Unterschied zwischen Bereichen, die das Leben Beethovens in den Vordergrund stellen und Bereichen, die seine Musik bzw. das Thema Akustik zum Schwerpunkt haben. Dementsprechend wäre im ersteren Fall Musik unterstützend eingesetzt worden und in zweiterem Fall würde sie im Vordergrund stehen.²²⁹ Als Beispiele, bei denen Musik im Vordergrund steht, nennen die Teilnehmer:innen Raum 3 in Bereich 3 „komponieren“, Raum 3 in Bereich 2 „erholen“ und Bereich 5 „aufführen“.²³⁰ Zum anderen sind die Art des Musikausgabegeräts und die Anzahl an Musikbeispielen dafür ausschlaggebend, ob Musik im Vorder- oder Hintergrund wahrgenommen wird. Musik wurde eher im Vordergrund stehend empfunden, wenn Musik im Raum erklang anstatt über Kopfhörer, da hier keine Aktion der Besucher:innen erforderlich ist, um Musik zu hören. Sie wird unmittelbar beim Betreten des Raumes wahrgenommen. Wurden viele Musikbeispiele über Kopfhörer angeboten, wurde die Musik ebenfalls als zentrales Element wahrgenommen, allerdings in abgestufter Form als bei laut erklingender Musik.²³¹ Die Präsenz mehrerer Kopfhörer trägt also dazu bei, dass Musik als vordergründig gesehen wird.

Gegen die Meinung der anderen Teilnehmer:innen ist T3 der Ansicht, dass Musik im *Beethoven Museum* ausschließlich unterstützend eingesetzt wurde, „um sein Leben zu veranschaulichen“²³² und um die vorhandenen Informationstexte zu unterstützen.²³³ Wäre die Musik im Vordergrund gestanden, hätte sich T3 mehr Erklärungen zur Musik selbst gewünscht wie etwa Tonart, Tonabfolgen etc.²³⁴ Auch ein eigener Raum, in dem nur Musik gespielt wird und keine Exponate zu sehen sind, wäre für T3 ein Zeichen dafür gewesen, dass die Musik im Mittelpunkt steht.²³⁵ Somit ist für T3 klar, dass Musik eine untergeordnete Rolle in Museum spielt. Auch T1 ist der Meinung, dass im Museum insgesamt Beethovens Leben

²²⁸ Fokusgruppendifkussion, T2 110–123, T1 123–130, T4 162–163.

²²⁹ Fokusgruppendifkussion, T4 141–153.

²³⁰ Fokusgruppendifkussion, T1 124–126, T4, 147–153.

²³¹ Fokusgruppendifkussion, T2 114–120.

²³² Fokusgruppendifkussion, T3 165.

²³³ Fokusgruppendifkussion, T3 169–171.

²³⁴ Fokusgruppendifkussion, T3 165–169.

²³⁵ Fokusgruppendifkussion, T3 517–521.

vermittelt wurde, nicht seine Musik. Zuerst wäre die Geschichte festgestanden und danach erst die Musikbeispiele ausgewählt worden.²³⁶

Auswahl der Musikbeispiele

Auf die Frage, ob Musik wiedererkannt wurde, antworteten alle Teilnehmer:innen, dass ihnen einige Stücke bekannt waren und einige neu. Sie kannten vor allem die Orchester- und Violinwerke, da alle Teilnehmer:innen Streichinstrumente in ein oder mehreren Orchestern spielen. Auch ist *Fidelio* allen als einzige Oper Beethovens bekannt. Weniger vertraut waren den Teilnehmer:innen die Klavierwerke, Kammermusikwerke und Vokalstücke,²³⁷ da diese kaum selbst praktiziert werden.

Die Teilnehmer:innen sind sich auch darüber einig, dass viele der Stücke, die zu hören waren, generell berühmte Werke Beethovens sind.²³⁸ Obwohl sie sich im Vorfeld des Besuchs keine Gedanken darüber gemacht haben, welche Werke Beethovens zu hören sein werden, sind sie der Meinung, dass in der Retrospektive ein paar bekannte Werke gefehlt haben.²³⁹ Zu diesen Werken zählen laut den Teilnehmer:innen solche, die vermutlich auch die meisten Menschen ohne Musikbezug kennen, wie etwa *Für Elise*, die *Mondscheinsonate* oder die 5. Sinfonie.²⁴⁰ Das Fehlen berühmter Werke bringt T3 auch in Zusammenhang mit der untergeordneten Rolle der Musik im Museum:

„Aber solche berühmten Stücke wurden noch gar nicht angeführt und ich glaube das ist auch ein Zeichen dafür, dass die Musik nicht im Vordergrund gestanden ist. Also ich habe das Gefühl, es wurden nur so, ich würde jetzt schätzen, zehn bis fünfzehn Stücke angespielt und nicht mehr. Und das ist für mich ein Zeichen auch, dass vor allem das Leben im Vordergrund gestanden ist und nicht die Musik und Musik nur unterstützend gewirkt hat.“²⁴¹

T3 spricht hier einen weiteren Aspekt an, nämlich die Anzahl der Musikbeispiele. Zwar sind die Teilnehmer:innen der Meinung, dass wenig Musik im Museum zu hören ist,²⁴² sie finden die Anzahl der Beispiele aber gleichzeitig für die Größe des Museums passend. Würde man wirklich alle bekannten Werke Beethovens als Hörbeispiele zur Verfügung stellen, bräuchte

²³⁶ Fokusgruppendifkussion, T1 121–134.

²³⁷ Fokusgruppendifkussion, T1 225–233, T2 239–242, T3 243–244, T4 257–263.

²³⁸ Fokusgruppendifkussion, T3 244–245, T4 265–266.

²³⁹ Fokusgruppendifkussion, T1 732–735, T2 736, T3 737–738.

²⁴⁰ Fokusgruppendifkussion, T1 274–275, 278–279, T3 276.

²⁴¹ Fokusgruppendifkussion, T3 251–256.

²⁴² Fokusgruppendifkussion, T3, 248–249.

man laut T3 mindestens drei Stockwerke.²⁴³ Somit muss natürlich eine Auswahl an Musikbeispielen getroffen werden, welche aus Sicht von T1 trotzdem die oben erwähnten, sehr berühmten Werke enthalten sollte. Vor allem wichtig wäre das Abspielen dieser Werke für Museumsbesucher:innen, die die Stücke eventuell schon einmal gehört haben, aber sie nicht unbedingt Beethoven zuordnen können.²⁴⁴ Durch das Hören der Stücke könne ein Bezug zwischen der Musik und Beethoven hergestellt werden.²⁴⁵ Auch T4 sieht eine Notwendigkeit im Abspielen allgemein bekannter Werke:

„[...] also ich glaube, man freut sich ja immer, wenn man Dinge wiedererkennt. Und es kennen sicher sehr, sehr viele Leute dieses da-da-da-daa, aber vielleicht wissen es nicht alle, dass es von Beethoven ist und das wäre halt so die perfekte Chance, das noch einmal in Erinnerung zu rufen. Oder ja, so, keine Ahnung, ein paar Hörbeispielstationen mit den berühmtesten Werken von Beethoven noch einmal, die er in der Zeit in Wien geschrieben hat.“²⁴⁶

Über die Länge der Musikbeispiele äußerten sich die Teilnehmer:innen bis auf ein Beispiel, welches das Hörbeispiel der *Sturm-Sonate* in Bereich 3 „komponieren“ betrifft, nicht. Hier wäre das 15-minütige Video mit den drei Entwürfen der Sonate, die in voller Länge abgespielt wurden, zu lange gewesen. Kürzere Tonbeispiele wären notwendig gewesen, um Wartezeiten bei dieser Station zu vermeiden.²⁴⁷

Wissensvermittlung durch Musik

Die Teilnehmer:innen sind sich einig darüber, dass die zu hörende Musik nicht dazu beitrug, ihnen Beethoven und seine Musik näherzubringen.²⁴⁸ Vielmehr war es die Ausstellung insgesamt, dass nun mehr Wissen über Beethovens Leben vorhanden ist. Über die Musik wussten sie nach dem Museumsbesuch nicht mehr, da keine Informationen zu musikalischen Aspekten Beethovens Musik gegeben wurden.²⁴⁹ Dennoch trug die Ausstellung bei T1 auch dazu bei, Verknüpfungen zwischen bereits bekannten Werken und neuen Informationen zu schaffen, aber auch vorhandenes Wissen zu festigen. Bei unbekannten Stücken war dies allerdings nicht der Fall.²⁵⁰ Um tatsächlich durch die Musikbeispiele das Leben Beethovens und seine

²⁴³ Fokusgruppendifkussion, T3 738–742.

²⁴⁴ Fokusgruppendifkussion, T4 284–285.

²⁴⁵ Fokusgruppendifkussion, T1 279–282.

²⁴⁶ Fokusgruppendifkussion, T4 284–289.

²⁴⁷ Fokusgruppendifkussion, T4 207–208, T2 214.

²⁴⁸ Fokusgruppendifkussion, T2 639–640, T3 661–662.

²⁴⁹ Fokusgruppendifkussion, T3 625–628, T4 631.

²⁵⁰ Fokusgruppendifkussion, T1 632–638.

Musik näherzubringen, hätte man laut T2 eine andere Form der Vermittlung wählen müssen, nämlich eine Art Erzählung des Lebens anhand der Musik, ähnlich wie die CD-Reihe „Wir entdecken Komponisten“ von *Deutsche Grammophon*. T2 führt dies näher aus:

„Da hast du anhand Hörbeispielen das Leben von den Komponisten erzählt bekommen, mit tollen Sprechern und Hörspiel-Style. Aber da wurden direkte Verbindungen zum Beispiel zu der Phase, wo er in Bonn im Beethoven-Haus sitzt und in seinem Kämmerchen rausschaut und über dem Siebengebirge ein Gewitter aufziehen sieht und dann den Gewitterteil von der Pastorale schreibt. Man hört dann die Celli, die das Gewitter machen. Dazu erzählt der Erzähler, wie das Gewitter gerade aufging. Das ist ein Beispiel dafür, wie die Musik einem das Leben und die Musik, also die Art, wie er das komponiert hat, näherbringen kann. Das hat da irgendwie gefehlt.“²⁵¹

Eine Hörstation wird dennoch genannt, welche zum Wissen über Beethoven beitrug, nämlich der Raum in Bereich 3 „komponieren“, in dem es um den Hörverlust Beethovens geht.²⁵² Allerdings wird die dortige Demonstration des Hörverlusts und des Knochenhörens nicht als Musikstation wahrgenommen, sondern als Hörstation.

3.1.3.2 Wahrnehmung des Museums und der Musikbeispiele

Erinnerungen

Zu Beginn der Fokusgruppendifkussion wurde gefragt, was den Teilnehmer:innen vom Museumsbesuch am meisten im Gedächtnis blieb, worauf die Antworten sehr unterschiedlich ausfielen. Während zwei Teilnehmer:innen musikalische Elemente am meisten in Erinnerung blieben, waren es bei den anderen beiden ein „genereller Eindruck“²⁵³ bzw. „das ganze Ambiente“²⁵⁴, aber keine spezifischen Exponate.

Eines der musikalischen Elemente, welches in Erinnerung blieb, war das Konzertsaalmodell des Palais Lobkowitz in Bereich 5 „aufführen“, bei dem ein Konzertmitschnitt der 3. Sinfonie auf einem Bildschirm zu sehen ist.²⁵⁵ Als Grund, warum dies im Kopf blieb, nennt T1: „Weil es so zentral im Raum drinnen steht wahrscheinlich.“²⁵⁶ Zum anderen hinterließ die Station in Bereich 2 „erholen“, bei der Bilder aus einer Vorrichtung herausgezogen werden können und dabei die 6. Sinfonie ertönt, einen bleibenden Eindruck bei T2, da ein persönlicher Bezug zu

²⁵¹ Fokusgruppendifkussion, T2 647–654.

²⁵² Fokusgruppendifkussion, T3 662–666.

²⁵³ Fokusgruppendifkussion, T4 26.

²⁵⁴ Fokusgruppendifkussion, T3 18.

²⁵⁵ Fokusgruppendifkussion, T1 4–6.

²⁵⁶ Fokusgruppendifkussion, T1 5–6.

dieser Sinfonie besteht und sie von T2 gerne gehört wird.²⁵⁷ Auch T3 und T4 blieb Bereich 2 „erholen“ vor allem aufgrund der ästhetischen Gestaltung sowie der Kombination aus der erklingenden naturbezogenen 6. Sinfonie und der dazu passend präsentierten Gemälde bei der erwähnten Station positiv in Erinnerung.²⁵⁸

Das von T3 beschriebene „Ambiente“, welches in Erinnerung blieb, entsteht durch die Verbindung des historischen Hauses und seiner Lage mit den ausgestellten Gemälden von Heiligstadt während Beethovens Zeit: „[...] man kann sich das einfach sehr gut vorstellen und das auch eben mit dem Leben von Beethoven und mit der Musik in Zusammenhang bringen oder verbinden“.²⁵⁹ Bei T4 hingegen beruht der Gesamteindruck eher auf einer Nachvollziehbarkeit Beethovens Persönlichkeit in Zusammenhang mit seinem Hörverlust, welcher im dritten Raum des Bereichs 3 „komponieren“ vor allem durch das Knochenhören veranschaulicht wurde. T4 bezeichnet es als „sehr cool, [...] wie er das gehört haben könnte“.²⁶⁰ Auch T2 beschreibt den Raum als „besonders beeindruckend“²⁶¹ und „berührend“²⁶² und führt die Gründe aus: weil „man einerseits so selber hören kann, wie sich das anhört, wenn man langsam sein Gehör verliert und andererseits die Gemütslage von ihm in diesem Autograph, die fand ich total, die habe ich mir ganz durchgelesen, obwohl es ein langer Text war, was selten ist in Museen.“²⁶³ Eine Verbindung zur Taubheit schafft auch die Verwendung von Hörrohren als Musik-Ausgabegeräte, beispielsweise beim Phenakistiskop in Bereich 1 „ankommen“, welche von T1 als sehr positiv wahrgenommen wurden.²⁶⁴ Obwohl alle Teilnehmer:innen schon Vorwissen über Beethoven mitbrachten, gab es einige Aspekte, die neu waren, wie etwa die oben schon erwähnte frühe Taubheit. Ebenso war die große Berühmtheit von Beethoven eine Überraschung, welche in T3s Augen in Bereich 6 „vermachen“ „sehr gut veranschaulicht“ wurde.²⁶⁵

²⁵⁷ Fokusgruppendifkussion, T2 14–17.

²⁵⁸ Fokusgruppendifkussion, T3 61–66, T4 267–269.

²⁵⁹ Fokusgruppendifkussion, T4 22–24.

²⁶⁰ Fokusgruppendifkussion, T4 31–32.

²⁶¹ Fokusgruppendifkussion, T2 39.

²⁶² Fokusgruppendifkussion, T2 45.

²⁶³ Fokusgruppendifkussion, T2 39–42.

²⁶⁴ Fokusgruppendifkussion, T1 50–53.

²⁶⁵ Fokusgruppendifkussion, T3 58–61.

Am meisten im Gedächtnis blieben den Teilnehmer:innen direkt nach dem Museumsbesuch also unterschiedliche Dinge. Es prägten sich Ausstellungsstücke ein, die musikalische oder akustische Aspekte beinhalten wie die Demonstration Beethovens Hörverlustes durch das Knochenhörgerät, eine Live-Aufführung auf einem Bildschirm in einem Konzertsaalmodell, die Bilder-Station zum Herausziehen und die Hörrohre als Lautsprecherersatz bei abgespielten Musikbeispielen. Hierbei fällt auf, dass Musik bei keiner der Stationen ausschließlich über Kopfhörer oder Lautsprecher zu hören war, sondern immer auch ein anderes Medium beteiligt war (Bildschirm, Hörrohr, Knochenhörgerät) oder man selbst etwas tun konnte (Bilder herausziehen, drehen an Kurbel). Offenbar tragen ein oder eventuell sogar beide Aspekte in Kombination dazu bei, sich daran zu erinnern. Auch Emotionen wie ein persönlicher Bezug zu einem bestimmten Musikstück oder Mitgefühl für Beethovens Leiden führte dazu, sich besser daran zu erinnern. Dass man sich an einem möglichen Originalschauplatz befindet, spielt ebenso eine Rolle. Auch bleiben Dinge, die es ermöglichen, sich in Beethoven hineinzuversetzen und seine Situation nachvollziehen zu können, in Erinnerung. Ein weiterer Aspekt, der hervorsteht, ist die visuelle Komponente. Mehrmals werden die Gemälde der Bilderstation erwähnt, ebenso die Ästhetik in Bereich 2 und ein Konzertmitschnitt. Bei all diesen Elementen ist das Auge beteiligt, was bei den Teilnehmer:innen offenbar dazu beigetragen hat, Sachen besser in Erinnerung zu behalten. Auch blieben neue Informationen hängen, die die Teilnehmer:innen vor dem Besuch noch nicht wussten.

Auch wurden die Teilnehmer:innen gefragt, ob beim Hören von Musik während des Museumsbesuchs konkrete Erinnerungen aufkamen, was der Fall war. Vor allem bei den Werken, die die Teilnehmer:innen vom Hören kannten oder bereits selbst spielten, kamen Erinnerungen auf. Beispielsweise sagt T2: „Ich habe mich daran erinnert, dass ich die *Egmont-Ouvertüre* schon mal gespielt habe.“²⁶⁶ Auch T1 erinnert sich: „Ja, ich habe mich an Orchestererfahrungen zurückerinnert.“²⁶⁷ T4 erklärt, dass es beim Erinnern allerdings einen Unterschied macht, ob man ein Stück nur vom Hören kennt oder vom selbst Spielen: „[...] also ich glaube, ich habe ziemlich viele Beethoven-Sinfonien schon sowohl im Konzert gehört als auch selber gespielt. Wobei die Erinnerung natürlich an selber spielen immer stärker ist als die an ein Konzert.“²⁶⁸ Zusammenhängen würde das damit, dass mit selbst gespielten Werken

²⁶⁶ Fokusgruppendifkussion, T2 294.

²⁶⁷ Fokusgruppendifkussion, T1 297.

²⁶⁸ Fokusgruppendifkussion, T4 304–306.

Emotionen verbunden sind, welche bei gehörten Aufführungen nicht so stark ausgeprägt sind, ausgenommen es handelt sich um sehr „denkwürdige“ Aufführungen.²⁶⁹

T3 und T4 fühlten sich beim Hören des Vöglein-Lieds in Bereich 2 „erholen“ vor allem an ihre Kindheit und konkret an ihre Großeltern zurückerinnert, da ihre Großmutter dieses Lied oft sang.²⁷⁰ Auch wurden die beiden beim Hören von *Fidelio* an ihren ersten Opernbesuch erinnert, welcher eine *Fidelio*-Aufführung war. Dabei begann ein Mann zu weinen, was die beiden als bewegend empfanden, daher blieb dies im Gedächtnis.²⁷¹ Erinnerungen an bestimmte Personen, Situationen, Orte, Aufführungen, eine bestimmte Zeit oder Emotionen aus der Vergangenheit können also ebenfalls durch das Hören bekannter Musik geweckt werden. Auch an musikalische Tätigkeiten wurde sich erinnert: „Bei den Klavierstücken habe ich mich an meinen Klavierunterricht zurückerinnert gefühlt, vielleicht. Und ich habe mir gedacht, dass ich [lacht] wieder Klavier üben sollte.“²⁷²

Die obigen Aussagen beziehen sich hauptsächlich auf Personen, denen Beethovens Stücke bereits vor dem Museumsbesuch bekannt waren. Während T4 behauptet, dass Personen, die keinen persönlichen Bezug zur gehörten Musik haben, an nichts erinnert werden,²⁷³ ist T3 der Meinung, dass die Musik bei vielen Menschen durchaus Erinnerungen hervorrufen kann, allerdings in anderen Bereichen als der klassischen Musik. Beispielsweise können durch das Hören der 9. Sinfonie Erinnerungen an Sportveranstaltungen geweckt werden, bei denen die Europahymne gespielt wurde. Ebenso könnten manche Stücke an Werbungen oder Filme erinnern, in denen Ausschnitte aus Beethovens Werken oder anderen klassischen Musikstücken verwendet wurden.²⁷⁴ Auch können Erinnerungen an den eigenen Musikunterricht in der Schule oder an Personen im Umkreis, welche in irgendeiner Form etwas mit Musik zu tun haben, hervorgerufen werden.²⁷⁵ Ob das Hören von Musikbeispielen im Museum Erinnerungen wecken kann und woran man sich erinnert, hängt also von den jeweiligen Erfahrungswer-

²⁶⁹ Fokusgruppendifkussion, T4 315–323.

²⁷⁰ Fokusgruppendifkussion, T3 und T4, 325–329.

²⁷¹ Fokusgruppendifkussion, T3 und T4, 343–359.

²⁷² Fokusgruppendifkussion, T1 301–303.

²⁷³ Fokusgruppendifkussion, T4 390–393.

²⁷⁴ Fokusgruppendifkussion, T3 368.

²⁷⁵ Fokusgruppendifkussion, T1 399–402, 404–406.

ten der Besucher:innen ab. Sicher ist allerdings, dass Musik Erinnerungen wecken kann und dies beim Hören bekannter Stücke wahrscheinlicher ist als bei unbekannten Stücken.

Emotionen und Stimmungen durch Musik

Genauso wie T4 sieht auch T3 einen Zusammenhang zwischen bekannten Musikstücken und Emotionen: „Was ich schon merke, die Stücke lösen vor allem eine Emotion aus, die ich besser kenne, also die ich wiedererkenne. Eben bei der Pastoralen oder bei irgendwelchen Sinfonien, die ich schon mal gehört habe, da habe ich einfach größere Emotionen, wenn ich die höre.“²⁷⁶ Auch ist T3 der Meinung, dass durch Emotionen Dinge besser im Gedächtnis bleiben: „Weil ich glaube, dass wenn man starke Emotionen verspürt, die durch die Musik transportiert werden können, dass man sich Sachen besser merken kann.“²⁷⁷ Aus den Aussagen ist erkennbar, dass für die Teilnehmer:innen eine Verbindung zwischen bekannten Stücken, Erinnerungen und Emotionen besteht. Musikstücke, die schon einmal gehört oder selbst gespielt wurden, sind mit Emotionen verknüpft und diese wiederum helfen dabei, sich besser an das gehörte Musikstück zurückzuerinnern.

Zwar kann erklingende Musik in Museen Emotionen oder gewisse Stimmungen auslösen, das muss aber nicht zwingend der Fall sein. Für jede Person ist dies individuell, abhängig vom Bezug zur gehörten Musik. T3 führt dies aus:

„[...] für mich, glaube ich, Musik und Gefühle liegen sehr nah beieinander. Aber ich schätze, dass das nicht für alle Personen so ist. Also ich glaube, es gibt auch Leute, die einfach gar nichts empfinden, was ich gar nicht nachempfinden kann. Aber ich glaube, das wird auch sehr unterschiedlich von Mensch zu Mensch sein. Je nachdem, wie musikalisch man ist oder wie sehr man sich mit der Musik identifiziert.“²⁷⁸

Eine individuelle Empfindung von Emotionen beim Musikhören bestätigt sich auch bei den Teilnehmer:innen. T4 konnte während des gesamten Museumsbesuchs keine Stimmungsänderung bei sich erkennen, dennoch würde Beethovens Musik im Gesamten viele Emotionen bei T4 auslösen: „das [Beethovens Musik] hat immer so eine Wirkung“.²⁷⁹ Dagegen hat T3 beim Ertönen der 6. Sinfonie in Bereich 2 „ganz starke Emotionen gespürt“.²⁸⁰ T2 beschreibt unterschiedliche Stimmungen, die sich bei drei verschiedenen Musikstücken zeigten:

²⁷⁶ Fokusgruppendifkussion, T3 498–501.

²⁷⁷ Fokusgruppendifkussion, T3 605–607.

²⁷⁸ Fokusgruppendifkussion, T3 415–419.

²⁷⁹ Fokusgruppendifkussion, T4 425.

²⁸⁰ Fokusgruppendifkussion, T3 492–496.

„Also einmal bei dem zweiten Satz von der Siebten, da ist dieses, boah, diese Gänsehaut, da hätte ich fast zum Heulen angefangen, weil es so toll und überwältigend und so schön war. Dann bei der Pastorale, das finde ich jedes Mal, wenn ich Pastorale höre, ist es so dieses, es ist halt so schön, dieses Romantische, die Welt ist einfach schön. Da sollte eigentlich immer so ein Schmetterling auch gleichzeitig durch den Raum fliegen, wenn die erklingt. Und bei der Kreutzer-Sonate, da musste ich tatsächlich tanzen dazu. Das war also ziemlich *happy*. Also drei ganz unterschiedliche Emotionen.“²⁸¹

Bei T1 wiederum gab es keine konkreten Emotionen bei den gehörten Stücken, allerdings generelle Empfindungen, die sich während des Museumsbesuchs einstellten. T1 beschreibt eine angenehme, ruhige Grundstimmung im Museum, die auf die Ausstrahlung des alten Hauses mit kleinen Türen zurückzuführen ist.²⁸² Zu dieser Grundstimmung kamen zwei wesentlichen Empfindungen, nämlich einerseits Bewunderung für Beethoven und seinen Hörverlust sowie „Arbeitseifer“,²⁸³ andererseits war für T1 das Leid Beethovens in den Räumen spürbar und Mitleid für Beethoven stellte sich ein.²⁸⁴ Auch bei T2 werden Empfindungen wie Berührung und Mitgefühl, vor allem beim Thema Hörverlust geweckt, was sich in folgender Aussage zeigt: „[...] weil das ja eigentlich das ist, wo alle von ihm erwarten, dass er da besonders gut drin ist, dass er ausgerechnet das verloren hat. Das muss so *crushing* gewesen sein.“²⁸⁵

Darüber, ob diese Empfindungen bei den Musikbeispielen von den Museumsmacher:innen gewollt waren, sind sich die Teilnehmer:innen uneinig. T3 ist überzeugt, dass Musik nicht bewusst eingesetzt wurde, um bestimmte Emotionen zu erzeugen und sieht hierin auch eine weitere Bestätigung dafür, dass Musik lediglich unterstützend zur Ausstellung verwendet wurde.²⁸⁶ Dahingegen ist sich T2 unklar darüber, ob die gefühlten Emotionen intendiert waren:

„Ich glaube, dass das mehr mit meiner, also zum Beispiel bei der Pastorale, da ist es ja unabhängig davon, wo das gespielt wird, ich habe immer die gleiche Empfindung. Und ich wüsste jetzt nicht, ob das irgendwie im Zusammenhang mit dem Raum oder so... Also es wäre zum Beispiel, wenn jetzt in diesem Taubwerde-Raum [in Bereich 3] irgendeine Stelle von irgendeiner Sinfonie von ihm gespielt worden wäre, die mir diese Schwere und diese Traurigkeit vermittelt hätte, dann wäre das irgendwie ganz klar, okay, aha, das ist intendiert. Bei der Pastorale, doch, da war das schon intendiert, natürlich. Da hat man ja quasi den Kontext der Romantik und so, wurde der aufgemacht und man hat die ganzen Bilder aus der Zeit gesehen und diese Naturbezogenheit und diese Verherrlichung der Natur. [...] Genau, aber

²⁸¹ Fokusgruppendifkussion, T2 433–440.

²⁸² Fokusgruppendifkussion, T1 467–471, 473–474.

²⁸³ Fokusgruppendifkussion, T1 474–478.

²⁸⁴ Fokusgruppendifkussion, T1 478–481, 486.

²⁸⁵ Fokusgruppendifkussion, T2 48–49.

²⁸⁶ Fokusgruppendifkussion, T3 517–521.

da [in Bereich 5] hätte ich jetzt nicht gemerkt, dass diese Emotion, die es in mir hervorgerufen hat, dass es irgendwie in einem Zusammenhang mit dem, was intendiert war im Saal oder mit dem Thema von dem Raum... Und genau, wobei bei der *dancy* Sonate, der Kreuzer-Sonate, das war ja auch in dem Aufführungsraum. Kann schon sein, dass das quasi so ein, dass man da so diese verschiedenen *moods*, in die man kommt durch die Aufführungen, das kann schon sein, dass es intendiert war. Bin ich mir aber nicht sicher“²⁸⁷

Auch wenn es bei T1 keine Emotionen gab, die durch Musik ausgelöst wurden, könnte in Raum 3 des Bereichs 3 „komponieren“, in dem der Hörverlust Beethovens thematisiert wurde, die Raumgestaltung zu einem Mitgefühl mit Beethovens Leiden geführt haben: „Vielleicht dadurch, dass sie die Fenster verbarrikadiert haben, könnte es sein, dass das schon auch mit Absicht so war, dass es ein bisschen düsterer wirkt und der Raum das Gefühl verstärkt.“²⁸⁸

Musikbeispiele als Teil eines Erlebnisses

Mit Emotionen eng verbunden sind nicht nur Erinnerungen, sondern auch Erlebnisse, was sich darin zeigt, dass die Teilnehmer:innen Erlebnis als „Geschehnis, wo man Emotionen empfindet“²⁸⁹ definieren. Nachdem Musik Emotionen transportieren bzw. auslösen kann, liegt es laut der Definition der Teilnehmer:innen nahe, dass Musik auch zu einem Museumserlebnis beitragen kann. T1 beschreibt ein solches Museumserlebnis: „Ich war vor kurzem in einem Formel-1-Museum und das war sehr modern aufbereitet, auch mit vielen Videos, wo auch Musik hinterlegt war, die eindeutig das Ganze zu einem Erlebnis gemacht hat, weil es emotional aufgeladener war durch die Musik in den Videos.“²⁹⁰ Neben der Musik spielt hier allerdings auch moderne Technik bzw. Medien wie die erwähnten Videos eine große Rolle. Herauszulesen aus T1s Aussage ist auch, dass die Musik oder die Videos alleine nicht zu einem Erlebnis führten, sondern erst die Kombination aus Musik, Emotionen und moderner Medien es zu einem Erlebnis machten.

Auch im besuchten *Beethoven Museum* war zu erkennen, dass eine Kombination aus mehreren Dingen den Besuch bei T2 zu einem Erlebnis machte. Nämlich trug bei T2 vor allem eine interaktive Station in Raum 3 des Bereichs 3 „komponieren“, bei der Beethovens Gehörlosigkeit nachvollziehbarer gemacht wurde, zu einem Erlebnis bei: „[...] wo man die Stufen der

²⁸⁷ Fokusgruppendifkussion, T2 445–454, 460–466.

²⁸⁸ Fokusgruppendifkussion, T1 489–491.

²⁸⁹ Fokusgruppendifkussion, T1 613.

²⁹⁰ Fokusgruppendifkussion, T1 619–622.

Gehörlosigkeit sich graduell quasi selber antasten konnte. Das war tatsächlich sehr beeindruckend.“²⁹¹ Hier ist die Kombination aus Hören, selbst aktiv sein und selbstständiger Steuerung sowie dem Hineinfühlen in die gezeigte Person und deren Lebenssituation von Bedeutung. Offenbar spielen also verschiedene Sinne wie das Sehen, Hören, Fühlen und das Selbst Tun sowie die Gefühlswelt zusammen, um etwas zu einem Erlebnis zu machen.

Ebenso zu einem Erlebnis verhelfen kann laut T3 Live-Musik, weil sie einerseits eine körperliche Erfahrung darstellt und man sich andererseits der Musik näher fühlt als das bei Kopfhörern o.Ä. der Fall ist. Auch eine Beschallung des gesamten Raums mit hoher Lautstärke würde zu einem Erlebnis beitragen.²⁹² Außerdem könnten Personen stärkere Bindung zur Institution herstellen und sich besser an den Museumsbesuch erinnern, wenn ein Live-Konzert an einem Originalschauplatz in einem Museum stattfinden würde.²⁹³ Live-Musik trägt laut T3 auch dazu bei, „dass sich die Leute besser Details merken“.²⁹⁴

Musik im Museum kann aus Sicht der Teilnehmer:innen also definitiv dazu beitragen, ein Erlebnis zu schaffen, dennoch ist dies von verschiedenen Faktoren wie Art und Thema des Museums sowie Art der Präsentation der Musik und der restlichen Ausstellung abhängig.²⁹⁵ Beispielsweise wäre es für T3 auf jeden Fall ein Erlebnis gewesen, wenn es einen eigenen Raum gegeben hätte, in dem laute Musik den Raum erfüllt: „wo man [...] übermannt wird von der Musik“.²⁹⁶ Für ein solches Erlebnis spielt wie auch bei der Live-Musik die hohe Lautstärke eine Rolle, welche Emotionen auslösen kann.²⁹⁷

Interaktion, Medien und Musik

Insgesamt sind den Teilnehmer:innen interaktive Stationen im Museum sehr wichtig, da man durch das selbstständige Tun zum einen den Exponaten näher kommt²⁹⁸ und zum anderen mehr Wissen hängen bleibt als bei einem gelesenen Text oder einem über Kopfhörer oder

²⁹¹ Fokusgruppendifkussion, T2 601–603.

²⁹² Fokusgruppendifkussion, T3 903–905, 907–910.

²⁹³ Fokusgruppendifkussion, T3 907–914.

²⁹⁴ Fokusgruppendifkussion, T3 609.

²⁹⁵ Fokusgruppendifkussion, T3 610–612.

²⁹⁶ Fokusgruppendifkussion, T3 762–763.

²⁹⁷ Fokusgruppendifkussion, T3 763–766.

²⁹⁸ Fokusgruppendifkussion, T3 536–537.

Lautsprecher gehörten Musikstück.²⁹⁹ Kann man in einem Museum gar nichts oder nur sehr wenig selbst ausprobieren, stellt dies für die Teilnehmer:innen eine Enttäuschung dar.³⁰⁰ Angelegt sein können die Stationen entweder als eigenständige, selbsterklärende Stationen, welche zusätzlich zur Ausstellung dienen oder als ausstellungsunterstützende Elemente. Um bei letzteren das gewünschte Wissen verständlich vermitteln zu können, müssten diese aber sehr gut in die Ausstellung integriert sein und sich ergänzen. Anderenfalls wäre die Interaktivität für die Ausstellung nicht förderlich und könne auch weggelassen werden.³⁰¹

Im besuchten *Beethoven Museum* waren die meisten Teilnehmer:innen von den interaktiven Stationen positiv überrascht, da sie von einem kleinen Museum, als welches sie das *Beethoven Museum* sehen, keine bis wenige, schlecht aufbereitete interaktive Stationen erwartet hätten.³⁰² Musikstationen mit interaktiven Elementen wie etwa in Raum 2 des Bereichs 1 „ankommen“, bei der Tasten auf einem Klaviaturausschnitt gedrückt werden mussten, um Musik ertönen zu lassen, halfen den Teilnehmer:innen, sich in Beethoven bzw. Pianist:innen hineinzuversetzen.³⁰³ So würden vor allem Personen, die kein Instrument spielen, eine Vorstellung davon bekommen, wie Beethoven damals Klavier spielte.³⁰⁴ T3 hätte sich allerdings eine ganze Klaviatur anstatt eines Ausschnitts gewünscht, um es sich noch besser vorstellen zu können.³⁰⁵ T2 meint, dass das Niederdrücken der Tasten beim genannten Beispiel dazu führte, dass es im Gedächtnis blieb.³⁰⁶

Bei der Multimedia-Station in Raum 1 des Bereichs 3 „komponieren“, bei der Entwürfe der *Sturm-Sonate* zu hören waren, wäre ein interaktives Angebot in Form von Vor- und Zurückspulen der Hörbeispiele oder selbstständigem Anklicken der Beispiele auf einem Touchscreen für die Teilnehmer:innen sehr hilfreich gewesen. Dies hätte ein selbstbestimmtes Hören möglich gemacht und vor allem Vergleiche der Entwürfe erleichtert. Auch hätten dadurch lange Wartezeiten vermieden werden können, welche bei dieser Station durch das etwa 15-

²⁹⁹ Fokusgruppendifkussion, T1 557–561.

³⁰⁰ Fokusgruppendifkussion, T1 547–551.

³⁰¹ Fokusgruppendifkussion, T4 587–590, 593–596.

³⁰² Fokusgruppendifkussion, T1 542–543, T1 552–554.

³⁰³ Fokusgruppendifkussion, T3 525–529.

³⁰⁴ Fokusgruppendifkussion, T3 536–5641.

³⁰⁵ Fokusgruppendifkussion, T3 531–534.

³⁰⁶ Fokusgruppendifkussion, T2 563–565.

minütige Video aufkamen.³⁰⁷ Positiv hervorgehoben wurde allerdings, dass es bei dieser Station möglich war, auch die Noten mitzulesen, anstatt nur die Musik zu hören.³⁰⁸ Generell fanden die Teilnehmer:innen es erfreulich, dass es interaktive Stationen im *Beethoven Museum* gab, dennoch hätte man diese noch besser umsetzen und gezielter einsetzen können.³⁰⁹

Als ein sehr positives Beispiel einer interaktiven Station erwähnt T3 eine Installation aus einer Bruckner-Ausstellung im *Ars Electronica Center* in Linz. An unterschiedlichen Positionen im Raum werden einzelne Instrumente hörbar, sobald man sich an diesen Positionen aufhält. Sind mehrere Personen anwesend, kann man auch Instrumente kombinieren und so auf interaktive, partizipative Weise kennenlernen, wie ein Orchester aufgebaut ist und klingt.³¹⁰ T3 führt dies weiter aus:

„Und je mehr Leute darauf stehen, desto lauter ist das auch. Und man hat so eine riesige Videowand vorne, wo man das ganze Orchester sieht und am Boden sind aufprojiziert die einzelnen Stimmgruppen. Und das, also ich habe das Gefühl, das war eines der besten, eigentlich die beste interaktive Station zu klassischer Musik, die ich je erlebt habe.“³¹¹

Eine wichtige Komponente wäre dabei auch der Spaß gewesen.³¹² Klassische Musik wird bei dieser Installation also auf spielerische Art vermittelt, bei der man nicht nur aktiv tätig sein kann, sondern auch ein Teil des Ganzen ist und partizipieren, etwas verändern kann. Auch für Nicht-Musiker:innen ist dies laut T4 ein gutes Beispiel, um ihnen klassische Musik näherzubringen. T4 weist darauf hin, dass Menschen ohne musikalischen Hintergrund mehr Erklärung und Vermittlung benötigen als Personen, die bereits mit klassischer Musik vertraut sind.³¹³

Wie auch schon beim Thema Erlebnis erwähnt T3 auch hier Medien und technische Geräte wie eine Videowand und Projektoren, welche Interaktion in diesem Fall überhaupt erst möglich machen. Generell haben aus T3s Sicht moderne Technologien ein großes Potenzial, um Leuten klassische Musik näherzubringen: „Und ich glaube, mit den heutigen technischen Möglichkeiten gibt es, da ist eine ganze... Also eine ganze Welt hat sich eröffnet, wo man

³⁰⁷ Fokusgruppendifkussion, T2 566–570, 572–579.

³⁰⁸ Fokusgruppendifkussion, T4 211–213.

³⁰⁹ Fokusgruppendifkussion, T3 533–534.

³¹⁰ Fokusgruppendifkussion, T3 847–857.

³¹¹ Fokusgruppendifkussion, T3 857–861.

³¹² Fokusgruppendifkussion, T3 861–864.

³¹³ Fokusgruppendifkussion, T4 867–872.

klassische Musik viel besser vermitteln kann noch.“³¹⁴ Als weiteres positives Beispiel, bei dem ebenfalls moderne Technologie verwendet wurde, wird die Möglichkeit des Orchester-Dirigierens im *Haus der Musik* in Wien genannt. Auch wenn die Technologie heute nicht mehr so modern ist, war sie es damals, als die Station entworfen wurde.³¹⁵

3.1.3.3 Museumskonzept und Gesamteindruck

Insgesamt werden das *Beethoven Museum* und die dort zu hörenden Musikbeispiele von allen Teilnehmer:innen als sehr positiv wahrgenommen.³¹⁶ Die Gestaltung der Ausstellung wird dennoch als „ein bisschen altmodisch aufbereitet“ mit vielen Exponaten und viel Text beschrieben: „[...] so wie ich Museen von früher kenne“.³¹⁷ Zwar wäre das Museum „nett“ und thematisch gut nachvollziehbar gestaltet, allerdings würde ein fehlender roter Faden innerhalb der einzelnen Räume mit wenig Erklärungen, wie die zu sehenden und zu hörenden Exponate zusammenhängen, die Orientierung innerhalb der Räume erschweren.³¹⁸ In folgender Aussage von T2, welche sich auf Bereich 4 „verdienen“ bezieht, wird dies deutlich:

„[...] ich habe das Gefühl, da waren sehr zufällig ausgewählte Personen, die einfach, also es war sehr interessant, einen Einblick in den Adel von Wien zu erhalten, aber es stand irgendwie nirgendwo, das sind dann die Adelligen, die besonders sein Leben geprägt haben. Also ich wusste bis zum Schluss nicht, was genau diese, oder welche Intention hinter genau dieser Auswahl dieser Adelligen steht zum Beispiel.“³¹⁹

Oft fehlte den Teilnehmer:innen also der Zusammenhang zwischen den Exponaten, der Musik und den Texten, die „Querverbindungen“³²⁰, wie es T2 formuliert. Sie hätten sich Antworten auf Fragen wie „Warum höre ich das jetzt gerade? Und was erklärt mir das?“³²¹ oder „Wie passt das jetzt hier hin?“³²² gewünscht, welche sich durch die Ausstellung nicht selbst erschlossen haben. Als Beispiel wurden die Musikbeispiele in Bereich 1 „ankommen“ erwähnt: „[...] da hätte ich mir einfach ein bisschen mehr Hintergrundinformationen [ge-

³¹⁴ Fokusgruppendifkussion, T4 864–866.

³¹⁵ Fokusgruppendifkussion, T3 842–847.

³¹⁶ Fokusgruppendifkussion, T1 525–529, T2 712–717, T3 604–605, T4, 689–692.

³¹⁷ Fokusgruppendifkussion, T4 68–69.

³¹⁸ Fokusgruppendifkussion, T4 75–81.

³¹⁹ Fokusgruppendifkussion, T3 86–91.

³²⁰ Fokusgruppendifkussion, T2 772.

³²¹ Fokusgruppendifkussion, T2 769–770.

³²² Fokusgruppendifkussion, T3 822.

wünscht], also wieso ist das genau in dem Raum, wieso wird da genau dieses Musikstück abgespielt [...] und zum Beispiel wurde das im gleichen Jahr komponiert als er in Wien angekommen ist.“³²³ Ohne Vorwissen zu Beethoven und den abgespielten Werken hätte man es daher schwer, die Zusammenhänge zu verstehen.³²⁴ Man musste die Zusammenhänge selbst herstellen, was für T4 eine Bestätigung für „diese[n] Stil der alten Museen“ ist.³²⁵ Schließlich ist es laut den Teilnehmer:innen „eines der wichtigsten Dinge, die ein Museum machen sollte, dass man wirklich versteht, wieso das da steht“.³²⁶

Aber nicht an allen Stellen des Museums wurden die fehlenden Zusammenhänge bemängelt. Bereich 5 „aufführen“ zum Beispiel wird als positives Beispiel genannt. Hier haben die Erklärungstexte dazu beigetragen, den Zusammenhang zwischen den Exponaten besser zu verstehen.³²⁷ Die Informationstexte an sich beschreiben die Teilnehmer:innen an manchen Stellen allerdings als „relativ chaotisch“ und „bunt durchgewürfelt“,³²⁸ was unter anderem an der teilweise unübersichtlichen Platzierung der Texttafeln liegt. Für Besucher:innen ist also oft nicht sofort erkennbar, welcher Text zu welchen Exponaten gehört.³²⁹

Dadurch, dass bei den Hörstationen kaum Informationen zu musikalischen Aspekten (Tonart, Dynamik, Agogik etc.) der Musikbeispiele gegeben wurden, vermutet T3, dass ein musikwissenschaftlicher bzw. musikanalytischer Ansatz nicht das Ziel des Museums war.³³⁰ Dennoch hätten sich manche der Teilnehmer:innen genau solche Informationen gewünscht anstatt fast ausschließlich Informationen über sein Leben zu erhalten.³³¹ Vor allem in Bereich 3 „komponieren“ hätten sie sich mehr spezifische Informationen zur Musik und Beethovens Kompositionsprozess erwartet anstatt historischer Informationen zu den Stücken.³³² T2 meint daher: „[...] das hat mir jetzt nicht wirklich ein Bild davon verschafft, wie Beethoven komponiert

³²³ Fokusgruppendifkussion, T3 95–102.

³²⁴ Fokusgruppendifkussion, T3 819–825.

³²⁵ Fokusgruppendifkussion, T3 834.

³²⁶ Fokusgruppendifkussion, T3 832–833.

³²⁷ Fokusgruppendifkussion, T3 104–106.

³²⁸ Fokusgruppendifkussion, T4 86, T2, 83.

³²⁹ Fokusgruppendifkussion, T3 824–825.

³³⁰ Fokusgruppendifkussion, T3 628–630.

³³¹ Fokusgruppendifkussion, T3 179, T1 774–775.

³³² Fokusgruppendifkussion, T2 185–190.

[hat]“.³³³ Trotz des Wunsches nach mehr musikspezifischen Informationen ist ein ausschließlich musikanalytischer Ansatz im gesamten Museum für die Teilnehmer:innen auch keine ideale Lösung, da diese nicht für alle Zielgruppen zugänglich ist.³³⁴ Stattdessen ist ein Konzept, welches das Leben in den Vordergrund stellt, auch für Personen ohne musikalisches Vorwissen leicht verständlich.³³⁵ Für die Teilnehmer:innen ist klar, dass auch im *Beethoven Museum* der Schwerpunkt auf das Leben des Komponisten liegt. Zuerst wäre die Geschichte, die erzählt werden soll, festgestanden, danach erst die Musikbeispiele dazu ausgewählt worden.³³⁶

Trotz des fehlenden Zusammenhangs zwischen den Exponaten und der Musik, der teilweise unübersichtlichen Texte und des Wunsches nach mehr musikspezifischen Informationen, sind die Teilnehmer:innen positiv überrascht, dass so viel Information über Beethovens Leben gegeben wird und so viele Exponate zu sehen sind.³³⁷ Auch wäre das Museum im Gegensatz zu vielen anderen Museen nicht mit Exponaten überladen, was bei den Teilnehmer:innen sehr gut ankam.³³⁸ Insgesamt hätten sie eher mit einer „unaufwendigen Ausstellung [in einer Wohnstätte] gerechnet“³³⁹, in der das Haus und originale Gegenstände aus Beethovens Leben im Vordergrund stehen.³⁴⁰ T4 macht es in folgender Aussage deutlich: „Normalerweise sind diese kleinen Museen einfach nur, wir sammeln einmal alles, was wir zu Beethoven in der Umgebung finden, und schmeißen das in drei Räume und schaut selber, wie ihr euch dort orientiert. Dafür fand ich es schon eh sehr gut aufbereitet.“³⁴¹ Dass das Museum von T4 so wahrgenommen wurde, lag vor allem daran, dass T4 das Museum als Beethovenhaus im Gedächtnis hatte, nicht als Beethoven Museum und sich daher eben eher eine Wohnstätte mit Originalgegenständen erwartet hätte.³⁴² Daraus ist auch abzuleiten, dass der Name der Gedenkstätte ausschlaggebend für die Erwartungen vor dem Museumsbesuch ist.

³³³ Fokusgruppendifkussion, T2 195–196.

³³⁴ Fokusgruppendifkussion, T1 136–140.

³³⁵ Fokusgruppendifkussion, T1 126–140.

³³⁶ Fokusgruppendifkussion, T1 121–132.

³³⁷ Fokusgruppendifkussion, T1 693–696, T4 689–692, T2 715–717.

³³⁸ Fokusgruppendifkussion, T3 743–744, T4 748–750.

³³⁹ Fokusgruppendifkussion, T1 673–674.

³⁴⁰ Fokusgruppendifkussion, T2 706–717.

³⁴¹ Fokusgruppendifkussion, T4 756–757.

³⁴² Fokusgruppendifkussion, T4 683–692.

Auch T2 und T3 meinen, dass es zwei Arten von Museen mit unterschiedlichen Zielen gibt, nämlich welche, die lediglich die Wohnräumlichkeiten zeigen, womit eher der Name „Haus“ in Verbindung gebracht wird, und solche, die das ganze Leben und die Musik beleuchten, welche als „Museum“ gesehen werden.³⁴³ Erstgenannte sind für T1 weniger eindrucksvoll.³⁴⁴ Bei letzteren unterscheidet T3 zwischen Institutionen, welche gezielt Musik näher bringen wollen und solchen, die über das Leben einer Person berichten und einen Überblick über die Person geben möchten.³⁴⁵ Wie vorhin bereits erwähnt, sind die Teilnehmer:innen der Meinung, dass die Intention des *Beethoven Museum* nicht war, Details zur Musik bereitzustellen, sondern genau das, was es vermittelt hat, nämlich über Beethovens Leben zu erzählen.³⁴⁶ Somit wäre das Ziel des Museums erfüllt, auch wenn sich die Teilnehmer:innen manche Dinge anders gewünscht hätten.

3.2 Fallbeispiel: Das *Beethovenhaus Baden*

Im Kurort Baden verbrachte Ludwig van Beethoven laut der Website des *Beethovenhaus Baden* 15 Sommer, um einerseits die Heilung seiner Krankheiten durch Heilbäder und Spaziergänge in der Natur voranzutreiben und andererseits um seinen Bekannten-, Förderer- und Freundeskreis zu pflegen.³⁴⁷ Andere Quellen sprechen von 13 oder 14 Sommern, in denen der Komponist in Baden weilte.³⁴⁸ Er wohnte dort nicht jedes Mal in der gleichen Unterkunft, sondern bezog in den Jahren seines Aufenthalts unterschiedliche Häuser. In den Sommern 1821, 1822 und 1823 wohnte er entweder ganz oder teilweise im „Kupferschmiedhaus“, das Haus an der Ecke der heutigen Rathausgasse 10/Beethovengasse, wo sich heute das *Beethovenhaus Baden* befindet.³⁴⁹ Dort soll er im ersten Stock gewohnt haben.³⁵⁰

³⁴³ Fokusgruppendifkussion, T2 712–715, T3 718–723.

³⁴⁴ Fokusgruppendifkussion, T1 693–696.

³⁴⁵ Fokusgruppendifkussion, T4 875–878.

³⁴⁶ Fokusgruppendifkussion, T3 625–630.

³⁴⁷ Scholda 2020, S. 11, Beethovenhaus Baden, <https://www.beethovenhaus-baden.at/unser-haus/>, Zugriff: 21.05.2024.

³⁴⁸ Vgl. Kittner 1927, S. 34 und Wallner 1998, S. 51.

³⁴⁹ Scholda 2020, S. 11, Wallner 1998, S. 62.

³⁵⁰ Beethovenhaus Baden, <https://www.beethovenhaus-baden.at/unser-haus/>, Zugriff: 21.05.2024.

Ende des 17. Jahrhunderts erfolgte eine Zweiteilung des Gebäudes und später eine Erweiterung sowie ein mehrmaliger Umbau.³⁵¹ Bereits 1872 erhielt das Haus eine Gedenktafel an Beethoven, 1938 wurde schließlich auch ein Gedenkraum geschaffen. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde dieser einmal wöchentlich für Besucher:innen geöffnet. Im Jahr 1962 kaufte die Stadtgemeinde Baden das Haus und installierte eine „zeitgemäße Beethovengedenkstätte im 1. Stock“, welche nach drei Jahren fertiggestellt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.³⁵² Nachdem im Jahr 2012 das letzte noch bewohnte Apartment des Gebäudes frei wurde, sanierte man das Haus umfassend und erstellte ein Museumskonzept für die Innenräume.³⁵³ Es sah Schauräume auf drei Etagen vor sowie laut der Leiterin der Abteilung für Museen der Stadt Baden, Ulrike Scholda, eine „zeitgemäße Präsentation“ und den „Einsatz moderner Medien“,³⁵⁴ wie sie im Artikel „Begegnung mit Beethoven in Baden“ berichtet. Die Autorin betont darin ebenfalls: „Guckkästen, szenische Inszenierungen, Hörstationen und interaktive Stationen ermöglichen eine Annäherung an den Komponisten auf vielfältige Weise.“³⁵⁵ Die Eröffnung des *Beethovenhaus Baden* fand im November 2014 statt.³⁵⁶

Dadurch, dass Teile des Gebäudes noch heute wie zu Beethovens Lebzeiten erhalten sind, kann man im *Beethovenhaus Baden* Scholda zufolge „Beethoven [...] in seinen ehemaligen Wohnräumen auf besondere Weise begegnen und nachvollziehen“,³⁵⁷ was Besucher:innen sehr ansprechen würde: „Die Besucher und Besucherinnen, vor allem internationale Gäste sind von den ‚originalen‘ Räumen begeistert und haben nach der Besichtigung das Gefühl, Beethoven begegnet zu sein“.³⁵⁸ Aber auch auf seine zahlreichen, unterschiedlichen Kompositionen, welche in Baden entstanden sind, sollte im Museum ein Augenmerk gelegt werden und die Möglichkeit gegeben werden, den vierten Satz der 9. Sinfonie, welche er 1823 in diesem Gebäude finalisierte,³⁵⁹ „auf besondere Weise“³⁶⁰ zu erleben. Zudem soll Beethoven

³⁵¹ Scholda 2020, S. 11

³⁵² Ebd., S. 12.

³⁵³ Ebd., S. 12.

³⁵⁴ Ebd., S. 13.

³⁵⁵ Ebd., S. 12–13.

³⁵⁶ Ebd., S. 12.

³⁵⁷ Ebd., S. 13.

³⁵⁸ Ebd., S. 13.

³⁵⁹ Scholda 2024, 26–28, 65–68.

³⁶⁰ Scholda 2020, S. 12.

auch als Person gezeigt werden inklusive seiner Krankheiten, Behandlungen und seiner Persönlichkeit sowie sein Netzwerk in Baden. Des Weiteren möchte das Haus einen Einblick in seinen besonderen Bezug zur Stadt Baden und der umliegenden Natur, welche als Inspiration für seine Arbeit diente, geben.³⁶¹

3.2.1 Kurzbeschreibung der Ausstellung

Das *Beethovenhaus Baden* bietet eine Dauerausstellung über drei Stockwerke, welche in thematische Bereiche gegliedert ist. Einen Überblick gibt ein Orientierungsplan des Hauses in Abbildung 2.



Abbildung 2: Orientierungsplan Beethovenhaus Baden (aus: *Beethovenhaus Baden, Folder Orientierungsplan*)

Mit Bereich Nr. 1 „Ankunft in Baden“ beginnt die Ausstellung im ersten Obergeschoß und zeigt unter anderem Fremdenlisten der angekommenen Kurgäste in Baden, darunter Beethoven. Bereich Nr. 2 führt in Beethovens Wohnräume, welche drei Zimmer umfassen. Ausgestellt sind keine originalen Einrichtungsgegenstände, sondern solche, die zu Lebzeiten Beethovens üblich waren. Nicht nur durch die Möbel, sondern auch durch Briefausschnitte von und an Beethoven und Zitaten des Komponisten sowie einer Installation, die seine zahlreichen Krankheiten zum Ausdruck bringt, wird der Alltag des Komponisten veranschaulicht. Auch wenn keine originalen Gegenstände zu sehen sind, wird durch die Nachahmung eine auratische Stimmung geschaffen. Bereich Nr. 3 dreht sich um Baden als Beethovens Arbeits-

³⁶¹ Scholda 2024, 71–86.

platz und Wohnort über mehrere Sommer, bevor Menschen in Beethovens Leben und seine Beziehungen zu ihnen in Bereich Nr. 4 vorgestellt werden. Einige seiner in Baden komponierten Werke werden in Bereich Nr. 5 „Geschrieben in Baden“ thematisiert und hörbar gemacht, während sich der nachfolgende Bereich Nr. 6 „Abschied – was bleibt?“ auf die Ausstellung seiner Toten- und Lebendmaske konzentriert. Fortgeführt wird die Ausstellung im Erdgeschoß, welches Raum Nr. 7 „Die Neunte“ umfasst. Wie der Name verrät, geht es hier um die 9. Sinfonie Beethovens, wovon er Teile in Baden komponierte. Ein „Hörlabor“ wurde im Untergeschoß, Bereich Nr. 8, eingerichtet. Dort können auf einem Bildschirm Informationen zu den Themen Akustik, Schall und Hören abgerufen werden, auch besteht die Möglichkeit selbst aktiv zu werden.

Die Ausstellung ist laut Scholda dramaturgisch aufgebaut wie eine Schnecke zum Gehör, bei der zuerst Informationen zu Beethoven in Baden und seiner Person gegeben werden, danach zu seinen Kompositionen und dies dann im Hören von Musik der 9. Sinfonie mündet. Zum Schluss werden im Hörlabor das Hören und die Taubheit thematisiert.³⁶²

Begleitend zur Ausstellung ist ein Audioguide über die App „Hearonymus“ verfügbar, wozu man durch das Scannen eines QR-Codes im Museum Zugriff erhält. Die Beiträge des Audioguides umfassen 30 Kapitel und dauern insgesamt 36:18 Minuten. In sieben verschiedenen Sprachen kann der Audioguide angehört werden, welcher bis auf einen musikalischen Beitrag ausschließlich gesprochene Texte enthält.

Anlässlich des 200 Jahr-Jubiläums der Uraufführung der 9. Sinfonie ist im *Beethovenhaus Baden* die Sonderausstellung „Der Weg der Neunten von Baden in die Welt“ von 27. April bis 3. November 2024 zu sehen. Sie thematisiert unter anderem einen Brief Beethovens, welchen er in Baden schrieb. Darin berichtet er von seiner damals neuesten Komposition, der 9. Sinfonie. Daneben zeigt die Sonderausstellung die 9. Sinfonie von ihrer Entstehung bis zur Uraufführung im Kärntnertortheater in Wien und zur heutigen Rezeption. Auch wird auf den Einbezug der Sinfonie in andere Kunstformen wie Literatur oder bildende Kunst eingegangen. Die Sonderausstellung ist im ersten Raum des Bereichs Nr. 7 „Die Neunte“ sowie im Bereich Nr. 6 „Abschied – was bleibt?“ zu sehen. Nach Ende der Sonderausstellung sollen die neuen Informationen zur 9. Sinfonie im Bereich Nr. 7 erhalten bleiben. Nachdem im Rahmen der Sonderausstellung allerdings keine zusätzliche Musik im Museum zu hören ist

³⁶² Ebd., 50–55, 198–208.

und auch der Audioguide nur einen musikalischen Beitrag enthält, welcher auch in den Museumsräumlichkeiten zu hören ist, wird auf beide Aspekte in der Arbeit nicht weiter eingegangen und folgend nur die Dauerausstellung zum Zeitpunkt vor Beginn der Sonderausstellung näher beleuchtet.

3.2.2 Klingende Musik im *Beethovenhaus Baden*

Erster Stock

In den Schauräumen des ersten Obergeschoßes ist in zwei von sechs Bereichen Musik hörbar: Während im Eingangsbereich „Ankunft in Baden“, den Wohnräumen, Bereich Nr. 4 „Menschen um Beethoven“ und Bereich Nr. 6 „Abschied – was bleibt?“ auf Musik verzichtet wird, erklingen in den Bereichen Nr. 3 „Arbeitsplatz Baden“ und Nr. 5 „Geschrieben in Baden“ Hörbeispiele mit Werken Beethovens.

Auf einem Hammerflügel aus dem Jahr 1818, auf dem Beethoven gelegentlich spielte, wenn er in Baden war,³⁶³ verweist in Bereich Nr. 3 „Arbeitsplatz Baden“ ein Aufsteller mit Textinformationen zum ausgestellten Klavier und seiner Mechanik mittels QR-Codes auf ein Hörbeispiel. Der Code kann mit dem eigenen Mobilgerät gescannt werden und führt zur offiziellen Website des *Beethovenhaus Baden*, auf welcher der erste Satz der *Waldstein-Sonate* op. 53 angehört werden kann.³⁶⁴ Entweder über die Lautsprecher des Mobilgeräts oder über eigens mitgebrachte Kopfhörer, welche mit dem Gerät verbunden werden können, kann der Musik in voller Länge (11:46 Minuten) gelauscht werden. Es bleibt den Besucher:innen überlassen, ob sie das Musikstück zu Ende hören möchten oder nach ein paar Sekunden oder Minuten abbrechen. Auch kann selbst entschieden werden, ob man das Musikbeispiel überhaupt hören möchte, man es vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt hören möchte oder gar nicht. Dadurch, dass das Hörbeispiel auf der hauseigenen Website verfügbar ist, kann es jederzeit abgerufen werden, auch im Nachgang des Museumsbesuchs. Eingespielt wurde das Beispiel auf dem ausgestellten Hammerklavier. Das Hörbeispiel kann auch im Audioguide als eigener Beitrag (Nr. 501) gehört werden. Dabei erklingt nur die Musik, das Beispiel wird nicht mit gesprochenen Worten eingeleitet oder erklärt. Mit der Musik wird klanglich verdeutlicht, wie

³⁶³ Scholda 2020, S. 13.

³⁶⁴ Link zum Hörbeispiel auf der Website des *Beethovenhaus Baden*: <https://www.beethovenhaus-baden.at/unser-haus/>, Zugriff: 21.05.2024.

der ausgestellte Flügel klingt. Auch wird vermittelt, wie Klaviere im 19. Jahrhundert im Allgemeinen geklungen haben. Die Besucher:innen bekommen somit auch einen Einblick, wie Beethoven und seine Zeitgenossinnen und Zeitgenossen Klaviermusik gehört haben.

Im gleichen Raum ist an einer der Wände ein Bildschirm inklusive zwei Kopfhörerpaaren angebracht. Es wird ein Video zum Projekt „Beethoven erhören“ gezeigt, wobei es sich um ein Spendenprojekt zur Restaurierung des ausgestellten Hammerflügels handelt (siehe Abbildung 20). Zu Lebzeiten Beethovens gehörte das Klavier einer Badener Familie, bei der er oft zu Besuch war. 1895 ging es in den Bestand der Stadt Baden über und wurde 2018 aufgrund der zahlreichen Schäden, die sich bis dahin ergaben, restauriert.³⁶⁵ Die Intention war, „eine Spielbarkeit zu erzielen, die dem Originalklang möglichst nahe kommt.“³⁶⁶ Das Video ist in zwei Thematiken geteilt: Der erste Teil gibt Einblicke in den Restaurierungsprozess und informiert über das Projekt, im zweiten Teil ist ein Mitschnitt des ersten Konzerts auf dem restaurierten Klavier im Congress Casino Baden im Jahr 2019 zu sehen. Musik wird im Video fast durchgehend verwendet, manchmal fungiert sie im Hintergrund zu Gesprochenem und Gesehenem, manchmal als Hauptelement. In letzterem Fall ist die Musik lauter zu hören als in ersterem, auch sind keine Sprechstimmen zu hören, wenn die Musik als Hauptelement im Mittelpunkt steht. Verwendet wurden Ausschnitte aus den *Diabelli-Variationen* op. 120 während des ersten Teils, im zweiten Teil sind Ausschnitte aus kammermusikalischen Werken Beethovens hörbar. Neben dem neu restaurierten Klavier aus dem Jahr 1818 ist am Konzert auch ein Streichensembel beteiligt, welches ebenfalls auf historischen Instrumenten spielt. Durch die Verwendung historischer Instrumente wird den Besucher:innen auch bei dieser Station ein Eindruck des damaligen Klangs gegeben. Das Publikum kann sich so gut vorstellen, wie Menschen damals Musik gehört haben dürften. Durch das Video kommt zum Gehörten auch eine visuelle Komponente, was eine Verbindung zwischen Klang und Aussehen der Instrumente schafft und ein ganzheitliches Bild der Instrumente ermöglicht. Im gesamten Gesehenen steht hier die Musik nicht im Mittelpunkt, sondern fungiert im Hintergrund, da sich das Video vorrangig um den Restaurierungsprozess dreht.

Ebenfalls an den Wänden des Bereichs Nr. 3 „Arbeitsplatz Baden“ sind mehrere kunstvoll gestaltete Schaukästen zu sehen, die verschiedene Orte in Baden, an denen Beethoven war und gewirkt hat, und mit Beethoven in Zusammenhang stehende Szenen zeigen. An den Un-

³⁶⁵ Scholda 2020, S. 13.

³⁶⁶ Ebd., S. 14.

terseiten der Schaukästen sind Lautsprecher angebracht, aus denen zu den Szenen passende Geräusche ertönen. Beispielsweise zeigt ein Schaukasten ein Heilbad, von dem sich Beethoven Besserung seiner Krankheitssymptome erhoffte, dazu sind leise Wassergeräusche zu hören. Ein weiterer Kasten zeigt einen Brand, der 1812 in Baden stattfand, wozu Brandgeräusche ertönen und Lichtflackern zu sehen ist. Zwar war Beethoven zum Zeitpunkt des Brandes nicht in Baden, er fühlte sich aber mit der Stadt verbunden, sodass er ein Wohltätigkeitskonzert für „die Badener Abbrändler“, wie es Alfred Willander beschreibt, gab.³⁶⁷ Aus einem dritten Schaukasten sind Spaziergeräusche wie knackende Äste zu hören, passend dazu zeigt die Szene Beethoven in der Natur spazierend. Auch wenn hier keine Musik verwendet wird, sollten die verwendeten Geräusche in diesem Fall nicht unerwähnt bleiben. Sie erzeugen bestimmte Stimmungen bei den Besucher:innen und dienen dazu, sich in die jeweiligen Situationen und generell in Beethovens Leben hineinfühlen zu können.

Bereich Nr. 5 „Geschrieben in Baden“ ist als Hörraum gestaltet, in dem sieben Werke Beethovens, die er in Baden komponierte, in voller Länge gehört werden. Die Hörstationen, bei denen jeweils ein Stück gehört werden kann, sind im Raum an den Wänden verteilt und jeweils mit einem Drehstuhl und einem Kopfhörerpaar ausgestattet (siehe Abbildung 21). Die Musik lässt sich durch einen Knopf selbst starten, kann aber nicht durch erneutes Drücken gestoppt werden. Nicht nur deshalb ergeben sich teilweise Klangüberlagerungen, sondern auch weil die Kopfhörer eine hohe Lautstärke aufweisen, welche sich nicht durch die Besucher:innen selbst regeln lässt. Auch sind die Kopfhörer nicht ohrumschließend, weshalb Schall nach außen und innen dringen kann. Zur gehörten Musik kann jeweils ein Faksimile einer Seite des Autographs in einer Glasvitrine betrachtet und in einem sich daneben befindenden Text Informationen zur Entstehung und den Widmungsträger:innen der Stücke gelesen werden. Zu hören sind folgende Werke Beethovens: Klaviersonate Nr. 26 in Es-Dur op. 81a (*Les Adieux*), 2. Satz; *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* für Orchester op. 91; *Elegischer Gesang* op. 188; Streichquartett Nr. 13 in B-Dur op. 130, 1. Satz; Streichquartett Nr. 15 in a-Moll, op. 132, 3. Satz; Ouvertüre zu *Die Weihe des Hauses* in C-Dur op. 124; *Missa solemnis* op. 123, Benedictus. Geschrieben wurden alle Werke in Baden, wenn auch nicht alle in diesem Haus. Von allen Musikbeispielen wird auch eine Online-Audioversion angeboten. Durch einen bereitgestellten QR-Code gelangt man über das Scannen mit dem eigenen Mobilgerät zu einem Link, über den man die Musikbeispiele einzeln anklicken und

³⁶⁷ Willander 1989, S. 4.

hören kann. Es handelt sich dabei um einen anderen QR-Code als im Bereich Nr. 3 für den Hammerflügel verwendet wurde. Auch führt dieser Link nicht wie beim anderen Beispiel zur offiziellen Website des *Beethovenhaus Baden*, die Hörbeispiele des Raumes Nr. 5 „Geschrieben in Baden“ können nur gehört werden, wenn das Museum besucht wurde.

Des Weiteren befindet sich in diesem Raum eine Station namens „Remix Ludwig“ (siehe Abbildung 22), welche ursprünglich nicht für das *Beethovenhaus Baden* gestaltet wurde, sondern für eine Sonderausstellung im *Kaiserhaus Baden*. Dadurch, dass sie bei Besucher:innen gut ankam, wurde sie später ins *Beethovenhaus Baden* integriert.³⁶⁸ Auf einem Touchscreen kann auf Grundlage vier verschiedener Kompositionen Beethovens (*Waldstein-Sonate* op. 53, *Die Wut über den verlorenen Groschen* op. 129, *Mondscheinsonate* op. 27, Nr. 2, *Für Elise* WoO 59) ein Remix eines der Stücke erstellt werden. Über drei Spuren (Linke Hand, Rechte Hand, Rhythmus) kann jeweils zwischen vier unterschiedlichen Sounds ausgewählt werden. Die Lautstärke jeder Spur ist verstellbar, sowie auch die Lautstärke der zwei vorhandenen ohrmschließenden Kopfhörerpaaren, mit welchen man den Ton hören kann. Es besteht die Möglichkeit, sich den erstellten Remix per QR-Code auf dem eigenen Mobilgerät abzuspeichern. Das Museum lädt auch dazu ein, ihn auf Social-Media-Plattformen mit einem bestimmten Hashtag zu teilen, was laut Scholda dem „Werbung machen, hinaustragen“³⁶⁹ dienen soll. Attraktiv ist die Station durch ihre interaktive Gestaltung besonders für Kinder und Jugendliche, aber auch erwachsene Besucher:innen. Vor allem die Funktion des selbst Zuhörens kann ansprechend wirken, da man dadurch ein greifbares, langanhaltendes Ergebnis hat, das an den Museumsbesuch erinnert. Auch die Möglichkeit des Teilens auf sozialen Plattformen kann vor allem junges Publikum begeistern. Aus Museumssicht schafft dies Nähe zum Publikum, umgekehrt aus Besucher:innensicht Nähe zur Musikergedenkstätte. Die Station erfüllt einerseits einen Spaßfaktor, der beim Gestalten des Remixes aufkommt, andererseits regt sie dazu an, sich mit ausgewählten Werken Beethovens und generell mit Musik auf spielerische und experimentelle Weise auseinanderzusetzen. Durch das aktive selbst Tun und auch der Möglichkeit, etwas zu verändern sowie ein eigenes Musikstück zu schaffen, entsteht laut Scholda „nochmal eine Erlebnistiefe zum Hören“,³⁷⁰ was vor allem für Personen, die keinen Zugang zum Hörsinn haben, ein gutes Hilfsmittel sein kann, „sich der Musik

³⁶⁸ Scholda 2024, 327–330.

³⁶⁹ Ebd., 340.

³⁷⁰ Ebd., 335.

anzunähern“.³⁷¹ Nachdem die zur Verfügung stehenden auswählbaren Sounds unterschiedliche Musikrichtungen bedienen, wird hier auch eine Brücke zwischen klassischer Musik und anderen Musikgenres geschlagen. Ein Ziel der Station war es, sich mit dem „Mythos Beethoven und Beethoven allgemein“³⁷² auseinanderzusetzen. Zudem könnte das Schaffen eines Erlebnisses und die Herstellung einer Erinnerung ein weiterer Zweck sein.

Erdgeschoß

Bereich Nr. 7 „Die Neunte“, in dem sich alles um die 9. Sinfonie Beethovens dreht, befindet sich im Erdgeschoß und besteht aus zwei Räumen. Der erste der beiden Räume, der Eingangsbereich, umfasst vier Sitzmöglichkeiten, die jeweils zu zweit miteinander verbunden sind. In der Mitte jeder Zweier-Sitze befindet sich ein Bildschirm, bei jeder Sitzgelegenheit ist ein Kopfhörerpaar vorhanden (siehe Abbildung 23).³⁷³ Ein weiterer Bildschirm inklusive zwei Kopfhörerpaaren ist am anderen Ende des Eingangsraumes montiert, sodass sich im Raum insgesamt drei Bildschirme und sechs umschließende Kopfhörer befinden.

Auf allen Bildschirmen findet man das gleiche interaktive Angebot: Vier verschiedene Aufnahmen aller Sätze der 9. Sinfonie mit vier verschiedenen Dirigenten (Fricsay 1985, Karajan 1962, Bernstein 1979, Gardiner 1992) können gehört werden. Zum Mitlesen wird die Partitur angezeigt, auf welcher ein Strich signalisiert, wo sich die Aufnahme im Notenbild befindet. Es können zwei verschiedene Versionen der Partitur ausgewählt werden: eine vollständige Partitur oder eine kuratierte Partitur, die nur die wichtigsten Instrumente abbildet. Im oberen Bereich des Bildschirms kann visuell anhand einer Orchesteraufstellung abgelesen werden, welche Instrumentengruppen gerade spielen, indem die jeweiligen Bereiche farbig aufleuchten. Neben der Auswahl der Partitur können zahlreiche weitere Einstellungen vorgenommen werden, die die Musik verständlicher machen sollen. Beispielsweise kann man sich eine Ansicht mit den jeweiligen Tonhöhen der Instrumente anzeigen lassen. Des Weiteren kann jederzeit zwischen den Aufnahmen der vier Dirigenten hin- und hergeschaltet werden, sodass ein direkter Vergleich der Versionen möglich ist. Auch die Möglichkeit, die Musik nicht als ganzen Satz durchspielen zu lassen, sondern zu stoppen oder als einzelne Abschnitte mit textlichen Erklärungen zu hören bzw. zu lesen, wird geboten.

³⁷¹ Ebd., 349–356.

³⁷² Ebd., 328–329.

³⁷³ Die vier Sitzmöglichkeiten befinden sich seit Beginn der Sonderausstellung im Bereich Nr. 8 „Hörlabor“.

Auf dem Bildschirm können auch schriftliche Informationen zu Beethoven und der 9. Sinfonie sowie Video-Interviews mit verschiedenen Personen über das Orchesterwerk abgerufen werden. Darunter sind Interviews mit Leonard Bernstein (Komponist und Dirigent), Stanley Dodds (Violinist bei den Berliner Philharmonikern) und weiteren bekannten Persönlichkeiten aus der klassischen Musikwelt. Die Lautstärke kann nicht selbst eingestellt werden, was damit begründet wird, dass ein gutes Hörerlebnis gegeben sein soll. Die Vermittlung der 9. Sinfonie auf vielen verschiedenen Ebenen steht bei der interaktiven Multimedia-Station im Mittelpunkt. Einerseits wird sie klanglich vermittelt, wozu musikalische Aspekte wie Notenbild, Instrumente usw. in Verbindung zur Tonaufnahme gebracht werden, andererseits werden auch Hintergrundinformationen und heutige Blicke auf die Sinfonie gegeben, wodurch ein vollumfängliches Informationsangebot zu dieser Sinfonie bereitgestellt wird. Es können damit verschiedene Zielgruppen angesprochen werden, Besucher:innen können sich die Aspekte herausuchen, die für sie relevant sind. Allerdings kann das große Angebot an Informationen und Möglichkeiten auf nur einem Bildschirm unübersichtlich bzw. überfordernd wirken.

Der zweite Raum dieses Bereichs ist vollkommen der Musik des vierten Satzes der 9. Sinfonie gewidmet. Frei im Raum erklingt die Musik des Satzes über Lautsprecher, die in die Wand integriert sind. An einer der Wände befinden sich vier Bildschirme, die Unterschiedliches zeigen (siehe Abbildung 24). Auf dem ersten Bildschirm kann eine digitale Version der autographen Partitur aus dem Jahr 1824 mitgelesen werden. Eine Linie markiert die Stelle im Notenbild, an der sich die Musik gerade befindet. Am zweiten Bildschirm ist es möglich, anhand einer Partituranordnung und verschiedener Farben visuell mitzuverfolgen, welche Instrumente gerade spielen. Der dritte Bildschirm zeigt einen Live-Mitschnitt einer Aufführung der 9. Sinfonie in der Albert Hall in London mit dem West-Eastern Divan Orchestra unter der Leitung von Daniel Barenboim. Es handelt sich um die Videoaufzeichnung zur gehörten Musik. Der vierte Bildschirm enthält kurze textliche Beschreibungen, was gerade musikalisch im Werk passiert. Die Texte werden zeitgleich zur passenden Musikstelle eingeblendet.

Auf der gegenüberliegenden Wandseite sind alle 88 Partiturseiten des vierten Satzes nebeneinander klein zu sehen. Mittels färbigen Lichts wird angezeigt, auf welcher Partiturseite sich die erklingende Musik gerade befindet. Zwischen den beiden Wänden, in der Mitte des Raumes, ist eine Sitzbank platziert, auf der Besucher:innen Platz nehmen können und der Musik lauschen bzw. auch zusehen können. Eindeutig wird bei dieser Installation die klingende Musik zum Hauptwerk. Daran, dass die Sinfonie einen eigenen Raum erhält und somit im Mit-

telpunkt steht, ist die hohe Bedeutung der 9. Sinfonie für dieses Haus erkennbar. Wie bereits erwähnt arbeitete Beethoven 1823, während er in diesem Haus wohnte, sehr intensiv an der Sinfonie.³⁷⁴ Durch verschiedene Hilfsmittel wird die Musik in der Installation visuell unterstützt. Es wird versucht, das Gehörte auch durch das Anzeigen der Noten und der Instrumentengruppen einerseits sichtbar, andererseits verständlicher und nachvollziehbar zu machen. Auch hat dieser Raum durch die frei im Raum klingende Musik, dem Mitschnitt der Aufführung und der Sitzgelegenheit einen Konzertcharakter. Das zu hörende und sehende Klatschen des Publikums in der Videoaufnahme lässt es wie ein „echtes“ Konzert wirken.

Untergeschoß

Im Untergeschoß befindet sich Bereich Nr. 8, das „Hörlabor“ (siehe Abbildung 25), bei dem einiges zu verschiedenen Themen entdeckt und ausprobiert werden kann. Im Raum ist ein großer Bildschirm mit Touch-Funktion zu finden, welcher vier Kategorien enthält: Bausteine der Akustik, Der Klang der Instrumente, Der taube Komponist, Hören über die Knochen. In jedem dieser Bereiche werden Klangbeispiele sowie textliche Informationen zum jeweiligen Themenbereich bereitgestellt. Bei einigen davon können selbst Veränderungen an den Musikbeispielen vorgenommen werden, die Möglichkeiten der Veränderung sind je nach Themenbereich verschieden. Beispielsweise kann der Hall eines Tons verändert werden, indem ein Regler verschoben wird oder es können Klangbeispiele verschiedener Instrumente ausgewählt werden. Es werden Ausschnitte mehrere Werke Beethovens hörbar: *Elegischer Gesang* op. 118; Klaviersonate Nr. 26 in Es-Dur op. 81a (*Les Adieux*), 2. Satz; 9. Sinfonie, 4. Satz; Klaviersonaten op. 13 (*Pathétique*), op. 109, 110 und 111. Die ersten drei erwähnten Werke waren bereits in der restlichen Ausstellung zu hören. Auch das Knochenhören kann hier anhand jedes Beispiels mittels Knochenhörgeräten ausprobiert werden, vier der Geräte stehen zur Verfügung. Der Klang kann alternativ auch laut im Raum abgespielt werden.

3.3 Fallbeispiel: Das *Beethoven-Haus Bonn*

Bis einige Jahre nach Beethovens Tod war nicht klar, in welchem Haus in Bonn der Komponist geboren wurde, bis um 1840 bestätigt werden konnte, dass es sich um das Haus mit der damaligen Hausnummer 512 (bis 1870 Nr. 363, danach Nr. 20) handelt.³⁷⁵ Bevor das Haus

³⁷⁴ Scholda 2024, 27–28.

³⁷⁵ Rößner-Richarz 2020, S. 50.

im 19. Jahrhundert als Miethaus für Handwerker diente, wohnten ab 1700 Mitglieder der Hofbeamtenschaft in dem Gebäude, wie etwa Beethovens Vater Johann van Beethoven, der kurfürstlicher Hofsänger war, mit seiner Frau Maria Magdalena.³⁷⁶ Ludwig van Beethoven selbst wohnte für vier Jahre (1770-1774) in diesem Haus, die darauffolgenden Jahre verbrachte die Familie in verschiedenen Wohnungen in Bonn, welche alle nicht mehr erhalten sind.³⁷⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts verschlechterte sich der Zustand des Gebäudes in der Bonngasse, wodurch es baufällig wurde und 1888 versteigert wurde.³⁷⁸ Gekauft wurde das Haus aufgrund fehlenden Interesses nicht von der Stadt Bonn,³⁷⁹ sondern von zwölf Bürger:innen, welche einen Verein zur Erhaltung des Hauses und Nutzung „als Gedenkstätte und Zentrum für Beethoven und sein Werk“ gründeten.³⁸⁰ Nach Renovierung des Gebäudes – es wurde Rücksicht genommen, „möglichst den Bestand aus der Zeit Beethovens zu erhalten oder [...] wiederherzustellen“ – wurde 1893 ein Museum eröffnet.³⁸¹ Nachdem das Forschungsinteresse an Beethoven und seinem Werk stieg, wurde 1927 das Beethoven-Archiv gegründet und das Museum etwa zehn Jahre später restauriert und umgestaltet.³⁸² Während des Zweiten Weltkriegs versuchte man, die Beethoven-Sammlung so gut wie möglich zu bewahren, was auch gelang. Das Geburtshaus blieb von großen Schäden verschont und konnte bereits Anfang Oktober 1945 als Beethoven-Haus wieder geöffnet werden.³⁸³ Die Behebung der dennoch entstandenen kleineren Kriegsschäden des Hauses wurde in drei Etappen von den 1950-er bis 1990-er Jahren in Angriff genommen.³⁸⁴ Im Rahmen einer der Restaurierungen wurde das Haus um eine Beethoven-Sammlung von dem Schweizer Arzt Hans Conrad Bodmer erweitert.³⁸⁵ Nach Aufnahme des Autographs der 9. Sinfonie in die Sammlung wurde das Beethoven-Haus 2001 zum UNESCO-Weltkulturerbe ausgezeichnet. 2019 konnte

³⁷⁶ Ebd., S. 50.

³⁷⁷ Beethoven-Haus Bonn, Museum: <https://www.beethoven.de/de/museum>, Zugriff: 24.05.2024.

³⁷⁸ Rößner-Richarz 2020, S. 50.

³⁷⁹ Beethoven-Haus Bonn, Gebäude im 19. und 20. Jahrhundert: <https://www.beethoven.de/de/g/gebaeude-im-19-20-jahrhundert>, Zugriff: 24.05.2024.

³⁸⁰ Rößner-Richarz 2020, S. 50–51.

³⁸¹ Ebd., S. 51.

³⁸² Ebd., S. 51.

³⁸³ Ebd., S. 52.

³⁸⁴ Beethoven-Haus Bonn, Gebäude im 19. und 20. Jahrhundert: <https://www.beethoven.de/de/g/gebaeude-im-19-20-jahrhundert>, Zugriff: 24.05.2024.

³⁸⁵ Rößner-Richarz 2020, S. 52.

anlässlich des 250. Geburtstags Beethovens im darauffolgenden Jahr die Ausstellungsfläche erweitert werden.³⁸⁶ Neu hinzu kamen: eine Schatzkammer mit Originalmanuskripten, ein Musikzimmer für regelmäßige Konzerte auf historischen Tasteninstrumenten sowie ein eigener Bereich für Wechselausstellungen“.³⁸⁷

Maria Rößner-Richarz, wissenschaftliche Mitarbeiterin im *Beethoven-Haus Bonn* meint zum neuen Ausstellungskonzept: „Lichtgestaltung, Grafik, Klangbilder und Medienstationen lassen den Menschen Beethoven und seine Musik lebendig machen“.³⁸⁸ Auch geht es laut der Museumsleiterin Nicole Kämpken darum, ein „ziemlich facettenreiches Bild der Persönlichkeit Beethovens“³⁸⁹ zu vermitteln und den Komponisten „von diesem Genie-Sockel herunter[zuh]olen. Er soll also wirklich als Mensch wie du und ich mit allen Nöten, Sorgen und Problemen dargestellt werden.“³⁹⁰ Nachdem Beethoven in diesem Haus geboren wurde und das Gebäude daher eine spezielle Bedeutung hat, wurde es auch im Gesamtkonzept des Museums berücksichtigt und bildet eine Einheit mit der Ausstellung.³⁹¹ Rößner-Richarz meint: „Das Geburtshaus [dient] selbst nun als Exponat, das dem Besucher eine erlebnisorientierte und emotionale Begegnung mit Beethoven und seiner Zeit ermöglicht“.³⁹²

Auch wenn Beethoven nie wieder nach Bonn zurückkehrte und seine Heimat in Wien fand,³⁹³ besitzt das *Beethoven-Haus Bonn* heute „die größte und vielseitigste Beethoven-Sammlung der Welt“,³⁹⁴ welche unter anderem zahlreiche „Briefe, Musikinstrumente, Möbel und Gegenstände aus Beethovens Alltag sowie eine kunsthistorische Sammlung mit Bildern, Büsten, Münzen, Medaillen und Briefmarken“ beinhaltet.³⁹⁵ Das *Beethoven-Haus Bonn* beherbergt heute neben dem Museum und dem Archiv auch ein Forschungsinstitut und einen Kammermusiksaal,³⁹⁶ in dem regelmäßig Konzerte stattfinden.

³⁸⁶ Ebd., S. 53.

³⁸⁷ Beethoven-Haus Bonn, Museum: <https://www.beethoven.de/de/museum>, Zugriff: 24.05.2024.

³⁸⁸ Rößner-Richarz 2020, S. 53.

³⁸⁹ Kämpken 2024, 102.

³⁹⁰ Ebd., 96–97.

³⁹¹ Ebd., 220–228.

³⁹² Rößner-Richarz 2020, S. 53.

³⁹³ Plachta 2018, S. 46–47.

³⁹⁴ Beethoven-Haus Bonn, Museum: <https://www.beethoven.de/de/museum>, Zugriff: 24.05.2024.

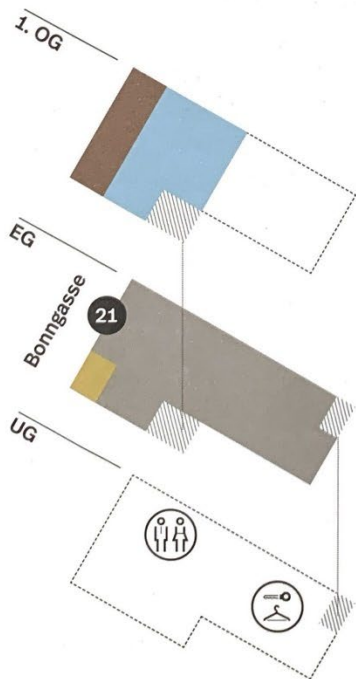
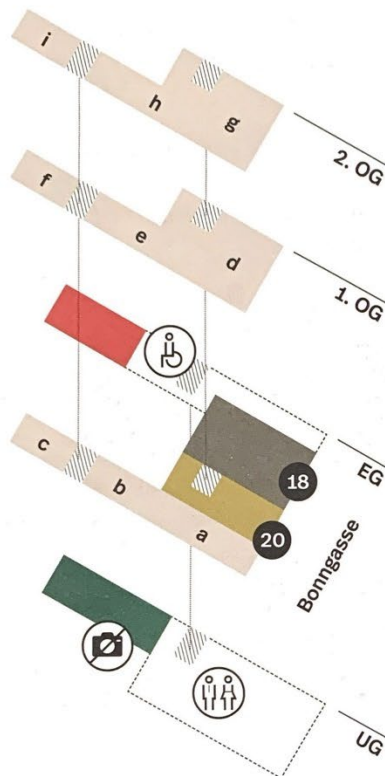
³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Plachta 2018, S. 47.

3.3.1 Kurzbeschreibung der Ausstellung

Auch wenn das Museum in drei Stockwerke geteilt ist und verschiedene Räume beinhaltet, die thematisch gegliedert und alphabetisch nummeriert sind, wird vom Museumspersonal darauf hingewiesen, dass die Ausstellung keine vorgegebene Reihenfolge hat. Jedes der drei Stockwerke ist in drei Bereiche geteilt, was im folgenden Lageplan sichtbar wird:

Beethoven Haus Bonn Lageplan Site plan



Eingang
Entrance

Treppen
Stairs

Ausstellung
Exhibition



- EG a Blick der Zeitgenossen
Perceived by his Contemporaries
b Bonn im Umbruch
Bonn in Times of Transition
c Beethovens Bonn im Bild
Images of Bonn in Beethoven's Era
1. OG d Arbeit und Alltägliche
Work and Everyday Life
e Netzwerke
Networks
f Beethovens Klang in Bonn*
Beethoven's Sound in Bonn
2. OG g Der Künstler und sein Werk
The Artist and his Work
h Schicksalsschläge
Blows of Fate
i Installation
Installation

Sonderausstellung
Special exhibition

Musikzimmer
Music room

Schatzkammer.
Treasury.
In memoriam H. C. Bodmer

* Gefördert durch / Sponsored by: Gielen-Leyendecker-Stiftung

Eingang
Entrance

Treppen
Stairs

Ticket Shop Café

Café Tablets

Museumspädagogik
Education

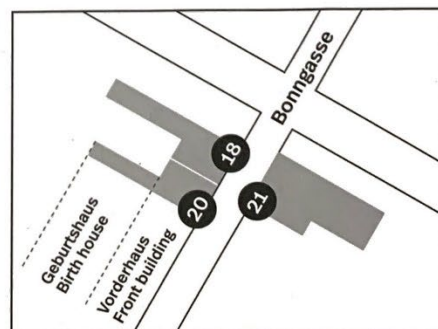


Abbildung 3: Orientierungsplan Beethoven-Haus Bonn (aus: Beethoven-Haus Bonn, Lageplan)

Im Erdgeschoß befinden sich die Bereiche: a „Blick der Zeitgenossen“, b „Bonn im Umbruch“ und c „Beethovens Bonn im Bild“. In Bereich a finden sich einige Abbildnisse Beethovens aus verschiedenen Perioden seines Lebens in Form von Gemälden, Zeichnungen, Büsten etc. Gegenstände aus Beethovens Zeit in Bonn sind in Bereich b zu sehen, Bereich c zeigt mit Modellfiguren wichtige Ereignisse in Bonn zu Lebzeiten Beethovens. Genannt wird dies auch Diorama. Im ersten Stock dreht sich alles um Beethovens Arbeit und seinen Alltag sowie seine Netzwerke. In Bereich d „Arbeit und Alltägliches“ wird Beethovens Tagesablauf thematisiert und einige Originalgegenstände werden gezeigt. Bereich e „Netzwerke“ besteht aus drei Räumen, die thematisch unterteilt sind in: „Bonner Freunde“ und „Wiener Freunde“, „Mäzene“, „Geliebte Menschen“. Dort werden die Beziehungen zu Personen aus dem Leben des Komponisten behandelt. Bereich f „Beethovens Klang in Bonn“ stellt einen Hörraum dar, in welchem Musik gehört werden kann, die Beethoven in seiner Bonner Lebenszeit komponierte. Bereich g „Der Künstler und sein Werk“ im zweiten Obergeschoß ist Beethovens Werken gewidmet, auch sind Instrumente und Handschriften des Komponisten zu sehen, Bereich h behandelt seine Krankheiten und Schicksalsschläge. Ein weiterer Abschnitt, Bereich i, zeigt eine Kunstinstitution, welche sich um ein Beethoven-Zitat dreht. Über den Garten gelangt man in das Musikzimmer, in dem zwei historische Klaviere ausgestellt sind und auch Klaviermusik gelauscht werden kann. Ebenso findet man über den Garten den Zugang zur Schatzkammer, die ausgewählte originale Autographe Beethovens zeigt. Im Erdgeschoß befindet sich noch ein zusätzlicher größerer Raum, der für Sonderausstellungen zur Verfügung steht. Diese werden in den nachfolgenden Analysen allerdings nicht berücksichtigt, da dies den Rahmen sprengen würde. Es wird lediglich auf die Dauerausstellung des Hauses eingegangen.

Das *Beethoven-Haus Bonn* stellt einen kostenlosen Mediaguide begleitend zur Ausstellung bereit, der als App über einen QR-Code heruntergeladen werden kann. Alternativ kann auch ein Leihgerät vom Museum ausborgt werden. In acht verschiedenen Sprachen kann man sich – von Museumsseite aus bevorzugt über eigene Kopfhörer – den Audiotext anhören. Auch kann zwischen verschiedenen Versionen (Erwachsene, Kinder, Leichte Sprache, Gebärdensprache, Blinde und Sehgeschädigte) gewählt werden. Zusätzlich zur Tonspur werden die ausgestellten Exponate im Mediaguide als Bilder gezeigt, manchmal sind auch Videos zu sehen. Der Mediaguide ist entsprechend den Museumsräumlichkeiten thematisch in drei Stockwerke und innerhalb dieser in einzelne Räume gegliedert. In jedem Raum sind ein oder mehrere Mediaguide-Beiträge vorhanden, welche mit Nummern von eins bis dreißig gekenn-

zeichnet sind. Insgesamt dauern die Audiobeiträge etwa eine Stunde. Der Mediaguide für Kinder umfasst dagegen keine Unterteilung in Stockwerke und Räume, sondern nur Nummerierungen und enthält insgesamt weniger Mediaguide-Beiträge als der für Erwachsene. Die Beiträge in leichter Sprache sind zwar nicht weniger, allerdings kürzer im Gegensatz zur Version für Erwachsene.

3.3.2 Klingende Musik im *Beethoven-Haus Bonn*

In den Museumsräumlichkeiten installierte Musik ist in drei Räumen des *Beethoven-Haus Bonn* zu finden, während der Mediaguide zahlreiche Musikbeispiele bereitstellt. Dass Musik überwiegend im Mediaguide abgespielt wird und nicht in den Museumsräumlichkeiten selbst, begründet die Leiterin des *Beethoven-Haus Bonn* Nicole Kämpken damit, dass die räumlichen Gegebenheiten es nicht zulassen würden: „Wir haben sehr kleine, sehr dicht aneinander liegende Räume und das würde also das ganze Haus beschallen.“³⁹⁷ Um dennoch Musik hören zu können, was aus Sicht der Leiterin in Musikermuseen sehr wichtig ist,³⁹⁸ wäre die Nutzung des Mediaguides fast unabdingbar,³⁹⁹ er wäre „Bestandteil der Ausstellung“.⁴⁰⁰

Musik in den Museumsräumlichkeiten

Bereich f „Beethovens Klang in Bonn“ im ersten Obergeschoß ist mit Sitzgelegenheiten und acht Kopfhörern ausgestattet (siehe Abbildung 26). Durch sie können Ausschnitte aus fünf Jugendwerken Beethovens, die er noch zu seiner Zeit in Bonn schrieb, angehört werden: Quartett in C-Dur für Klavier, Violine, Viola und Violoncello WoO 36, Nr. 3; *Kürfürstensonate* in f-Moll WoO 47, Nr. 2; Rondo für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte in Es-Dur WoO 25; Arie mit Chor „Da steigen die Menschen an’s Licht“ aus der „Kantate auf den Tod Kaiser Joseph II.“ für Solostimmen, Chor und Orchester WoO 87; „Deutscher Gesang“ und „Deutscher Tanz“ aus der Musik zu einem Ritterballett WoO 1. Die Musikbeispiele werden hintereinander mit kurzen Pausen dazwischen abgespielt, Besucher:innen können dabei nicht selbst steuern, welches Beispiel sie hören möchten. Mit Abnahme der Kopfhörer von ihren Stationen beginnt immer das erste Musikstück zu spielen.

³⁹⁷ Kämpken 2024, 17–18.

³⁹⁸ Ebd., 21–26.

³⁹⁹ Ebd., 113–114.

⁴⁰⁰ Ebd., 23.

Hört man alle Beispiele, dauert dies in etwa 15 Minuten. Sprachlich angekündigt werden die Werke in den kurzen Pausen zwischen den Stücken nicht, die Ankündigung erfolgt schriftlich auf einer Tafel im Raum. Gesehen werden kann sie nur von wenigen Sitzplätzen aus, sodass man auf den anderen Sitzplätzen nur erraten kann, welches Musikstück gerade gespielt wird. In manchen Musikbeispielen wird auf historischen Instrumenten musiziert, was auf der erwähnten Tafel jeweils vermerkt ist. Auch handelt es sich bei einigen Aufnahmen um Mitschnitte von Live-Aufführungen. Erkennbar ist dies durch das Vorhandensein von Klatschen bzw. Sprechgeräuschen in den Aufnahmen, auf der Tafel wird dies nicht erwähnt. Die Kopfhörer sind ohrumschließend und lassen somit keinen Schall nach außen oder innen dringen. Tatsächlich waren bei den unternommenen Museumsbesuchen keine Schallüberlagerungen wahrzunehmen. Die Lautstärke kann bei keinem der Kopfhörer verändert werden. Nicht nur weil ein eigener Raum für das Hören von Werken Beethovens zur Verfügung steht, sondern auch aufgrund der Verwendung von ohrumschließenden Kopfhörern, welche eine volle Konzentration auf die Musik ermöglichen, kann behauptet werden, dass hier die Musik im Mittelpunkt steht. Mit der Auswahl über ausschließlich Bonner Werke wird zusätzlich eine musikalische Phase Beethovens klanglich verdeutlicht.

Das Musikzimmer, welches über den Garten im Erdgeschoß erreichbar ist, ist wie ein kleiner Konzertsaal aufgebaut. Man findet eine Bühne und 42 Sitzgelegenheiten⁴⁰¹ für das Publikum vor. Auf der Bühne sind zwei historische Hammerflügel von 1817 und 1824 ausgestellt, auf denen im Rahmen der Ausstellung von Besucher:innen nicht gespielt werden kann. Sie kommen nur bei speziellen Konzerten zum Einsatz, bei denen Hammerklavier-Spezialist:innen auf den Instrumenten musizieren.⁴⁰² Die Live-Konzerte finden einmal pro Woche am Wochenende statt.⁴⁰³ Kämpken erwähnt in diesem Zusammenhang, dass einer der im Musikzimmer vorhandenen Flügel früher an einem anderen Ort der Dauerausstellung stand: „Das war aber sehr störend, denn wenn dann dort Konzerte stattfanden, konnte man oben quasi kaum noch das Museum besuchen, weil die knarrenden Dielen so stark nach unten die Geräusche abgegeben haben, dass die Konzertbesucher sich doch sehr gestört gefühlt

⁴⁰¹ Ebd., 33.

⁴⁰² Ebd., 34–36.

⁴⁰³ Ebd., 34–36.

hatten.“ Nach der Neugestaltung und Umplatzierung des Flügels in das Musikzimmer, hätte sich die Situation „für alle Gruppen [...] deutlich optimiert“. ⁴⁰⁴

Wenn auch nicht auf den beiden Klavieren, kann dennoch Musik in diesem Raum gehört werden. Auf einer Wand wird ein „Klingendes Autograph“ gezeigt (siehe Abbildung 27): Das Autograph der *Mondscheinsonate* (Sonate für Klavier „Sonata quasi una Fantasia“ in cis-Moll op. 27/2) wird an eine Wand projiziert, wozu frei im Raum durch zwei Lautsprecher die zugehörige Musik erklingt. Die Originalhandschrift des Komponisten kann zur Tonaufnahme mitgelesen werden, indem ein Lichtpunkt die aktuelle Position der Musik im Notenbild markiert. Eingespielt wurde die Aufnahme auf einem Hammerflügel aus der Beethoven-Zeit (um 1785). Es werden alle drei Sätze der Sonate hintereinander gespielt, was insgesamt etwa 16 Minuten in Anspruch nimmt. Auf einem Informationsblatt sind Details zum „Klingenden Autograph“ zu finden, auf der Rückseite wird über die beiden auf der Bühne stehenden Hammerflügel informiert. Die Installation schafft durch die Gestaltung des Raumes mit Sitzgelegenheiten und einer Bühne mit Klavieren eine Konzertatmosphäre. Die Konzertsituation wird dadurch unterstützt, dass sich in dem Raum nur auf dieses eine Werk konzentriert wird und bis auf die beiden Hammerflügel keine Exponate zu sehen sind. Ebenso tragen die laut erklingende Musik (anstelle von Kopfhörern) sowie die Präsenz anderer Museumsbesucher:innen im Musikzimmer zu einer Konzertstimmung bei. Auch hier steht die Musik im Mittelpunkt und wird durch die Möglichkeit des Mitlesens der Noten visuell unterstützt. Die Bereitstellung der Noten stellt einen Unterschied zu einer realen Konzertsituation dar, was allerdings zu einem besseren Verständnis der Musik führen kann als ohne Notenbild. Eine weitere Funktion dieser Installation ist die klangliche Verdeutlichung eines historischen Hammerflügels. Obwohl das in der Aufnahme gehörte Klavier nicht eines der beiden ausgestellten Hammerflügel ist, kann das Vorhandensein der Klaviere im Raum für das Publikum eine unterstützende Wirkung haben. Der gehörte Klang eines historischen Klaviers kann mit dem visuellen Bild eines historischen Klaviers verknüpft werden. Um eine möglichst „angenehm[e] [...] Klangerfahrung“ zu schaffen, wurde der Raum mit einer speziellen Soundanlage ausgestattet. ⁴⁰⁵

Neben dem Musikzimmer führt ein Treppenabgang in die Schatzkammer, in der sich ausgewählte Original-Autographe Beethovens Werke aus der Sammlung von Hans Conrad Bodmer

⁴⁰⁴ Ebd., 70–71.

⁴⁰⁵ Ebd., 260–262.

befinden. Zusätzlich wird in einer Videoinstallation der Prozess des Komponierens und der Weg des Korrigierens bis zum Verlag anhand von Beispielen erklärt. Verschiedene Skizzenblätter werden gezeigt, von der ersten Skizze bis zur Werkniederschrift, Überarbeitung, Kopisten-Abschrift, zu Korrekturen und der Originalausgabe. Bei letzterem Beispiel wird die Klaviersonate op. 53, *Waldstein-Sonate*, als Notenbild sichtbar, der Beginn der Sonate kann auch mit Ton mitverfolgt werden. Wie bei einigen anderen Musikbeispielen gibt es auch hier eine Anzeige anhand einer Markierung, wo sich die Musik im Notenbild befindet. Während im Musikzimmer die Musik den Mittelpunkt bildet und der Klang visuell unterstützt wird, stehen hier die Noten, und der Prozess des Komponierens im Fokus. Die Musik dazu illustriert das Gesehene klanglich und stellt somit den letzten Schritt des Kompositionsprozesses dar.

Musik im Mediaguide

Aufgrund des umfangreichen Sprach- und Zielgruppenangebots im Mediaguide wird sich nachfolgend, wenn nicht anders erwähnt, auf die deutsche Version für Erwachsene bezogen. Hauptsächlich deswegen, weil diese Version die größte Zielgruppe umfasst. Dennoch wird an manchen Stellen auch auf relevante Auffälligkeiten in der deutschen Version für Kinder und der Version in leichter Sprache hingewiesen. Nachdem die Version in Gebärdensprache keine Musik beinhaltet und die Version für Blinde und Sehgeschädigte die gleichen Musikbeispiele wie die Version für Erwachsene enthält, wird darauf nicht näher eingegangen. Nachdem in weiterer Folge häufig von Mediaguide sowie Mediaguide-Nummer die Rede sein wird, werden die beiden Begriffe nachfolgend mit MG (Mediaguide) und MG-Nr. (Mediaguide-Nummer) abgekürzt.

Von dreißig MG-Nr. enthalten zwanzig Musik, welche überwiegend nicht in voller Länge bereitgestellt werden, sondern Werkausschnitte erklingen lassen. Die Musikstücke wechseln sich oft mit gesprochenen Beiträgen ab oder sind in die Sprachbeiträge eingebettet, weshalb die Wahl von kurzen Ausschnitten der Werke durchaus Sinn macht. Jedes Werk in voller Länge anzubieten, würde den Rahmen sprengen. Er klingt Musik im MG, nimmt sie je nach Vermittlungsziel des Beitrags unterschiedliche Funktionen ein. Häufig kommt es vor, dass im gesprochenen Text auf einen Aspekt in Beethovens Leben oder in einem speziellen Werk hingewiesen wird, wozu die jeweilige Musikpassage zur klanglichen Verdeutlichung abgespielt wird. Ebenso kann die klangliche Illustration eines Instruments, das ausgestellt ist oder auf das textlich hingewiesen wird, der Zweck sein. Manchmal werden Musikbeispiele in einer eigenen MG-Nr. in voller Länge bereitgestellt, hier kann sich auf die Musik konzentriert

werden. Oft werden hierzu in den Museumsräumlichkeiten ein oder mehrere Seiten der Handschrift oder einer anderen Notenausgabe des Stücks gezeigt. An manchen Stellen im MG wird Musik zur Untermalung der gesprochenen Stimme verwendet, wobei hier die Musik in den meisten Fällen vor oder nach einer Textpassage in den Vordergrund rückt, sodass eine Kombination von Hintergrundmusik und Musik im Mittelpunkt bzw. klanglicher Illustration zum Vorschein tritt. Auch kommt es vor, dass Musikbeispiele die gesprochenen MG-Beiträge einleiten.

Der erste Beitrag im MG (MG-Nr. 1), in dem die Museumsbesucher:innen von der Leiterin des Hauses begrüßt und über Beethoven sowie sein Geburtshaus informiert werden, beginnt und endet mit Musikausschnitten, was bereits darauf hindeutet, dass Musik im Museum bzw. im begleitenden MG eine große Rolle spielen wird. Zu Beginn und am Ende des Beitrags erklingt das gleiche Klavierwerk (*Bagatelle* op. 113 Nr. 3). Die Musik wird zu Beginn des Beitrags eingeblendet, bis eine Sprechstimme hinzukommt. Sobald eine Sprechstimme gleichzeitig mit Musik vorkommt, tritt die Musik in den Hintergrund und wird leiser abgespielt. Das Musikwerk steht hier nicht im Mittelpunkt, zumal der Audiobeitrag auch nicht von einem bestimmten Werk handelt oder überhaupt ein Musikwerk erwähnt wird. Die Musik wird hier eher als musikalische Untermalung verwendet. Interessant ist, dass in der MG-Version in leichter Sprache bei Nr. 1 andere Musikstücke verwendet werden: Zu Beginn des Beitrags erklingt die Melodie des vierten Satzes der 9. Sinfonie, am Ende wird ein Ausschnitt aus der *Mondscheinsonate* gespielt. Es wurden also zwei relativ bekannte Werke bei der Version in leichter Sprache im Gegensatz zu einem nicht so bekannten Werk Beethovens bei der Erwachsenen-Version ausgewählt.

In Raum a „Beethoven im Blick der Zeitgenossen“ wird in einer der vier MG-Nr. Musik verwendet. MG-Nr. 4 lässt passend zu einem ausgestellten Portrait Beethovens, auf dem er Notenblätter der *Missa solemnis* in der Hand hält, das Credo der erwähnten Messe erklingen. Das Musikstück ist zwischen zwei Sprechtexten zu hören und fungiert als klangliche Illustration der Notenblätter, welche am Gemälde zu sehen sind.

MG-Nr. 6 in Raum b „Bonn im Umbruch“ beinhaltet zwei Audiobeiträge. Während einer der beiden gesprochenen Informationen über Beethoven und seine musikalische Ausbildung in Bonn gibt, wird im zweiten Beitrag das Adagio des Notturmo für Klavier und Viola (D-Dur) op. 42 gespielt, nachdem eine Sprechstimme das Hörbeispiel einleitet. Ausgestellt ist dazu Beethovens Dienstbratsche, die er in Bonn spielte. Auf ihr wurde auch das Musikbeispiel eingespielt. Ein weiteres Instrument ist in diesem Raum zu sehen, nämlich der Spieltisch der

Orgel aus der Kirche St. Remigius in Bonn, auf der auch Beethoven sehr oft spielte. Hierzu wird am Beginn der MG-Nr. 7 Orgelmusik (das Präludium op. 39, Nr. 2) abgespielt. Eine Sprechstimme setzt ein, während die Musik noch erklingt. Nach einigen Sekunden wird die Musik ausgeblendet und der gesprochene Text weitergeführt. Die Stimme informiert über den ausgestellten Spieltisch, Beethovens Orgelausbildung bei Christian Gottlieb Nefe und über Beethovens erste Wien-Reise, welche er aufgrund seiner erkrankten Mutter wieder abbrechen musste. Während die Musik im zweiten Beitrag der MG-Nr. 6 das Zentrum bildet und nur kurz textlich eingeleitet wird, übernimmt die Musik in MG-Nr. 7 eine Einleitungsfunktion, während die Sprechstimme im restlichen Beitrag im Mittelpunkt steht. Der ausgestellte Spieltisch der Orgel wird mithilfe des Hörbeispiels klanglich verdeutlicht. Im MG für Kinder werden die Audiobeiträge zu Bratsche und Orgel zu einem zusammengefasst, so erklingen auch die beiden Hörbeispiele bei der Version für Kinder in einem Beitrag. Die Musikstücke werden kürzer abgespielt als bei der Erwachsenen-Version. Ausstellungsraum c „Beethovens Bonn im Bild“ enthält keine Musik.

MG-Nr. 8 führt weiter ins Obergeschoß in Raum d „Arbeit und Alltägliches“, in dem unter anderem Beethovens letzte Schreibfeder sowie zwei Seiten der autographen Partitur des ersten Satzes der Sonate für Klavier und Violoncello (A-Dur) op. 69. ausgestellt werden. Diese MG-Nr. ist in zwei Beiträge aufgeteilt: Der erste Beitrag gibt textliche Informationen zum Komponieren mit Feder und zur schriftlichen Korrespondenz Beethovens aufgrund seines Hörleidens. Mit der Erwähnung, dass in der ersten Niederschrift seiner Cellosone op. 69 zu erkennen ist, „wie der Komponist um die letztgültige Fassung seiner Werke rang“, ⁴⁰⁶ wird eine Verbindung zum ausgestellten Autograph hergestellt. Der zweite Beitrag umfasst einen Hörausschnitt aus der erwähnten Cellosone und wird vor Beginn der Musik mit einer kurzen textlichen Information dazu eingeleitet. Somit wird in diesem zweiten Beitrag die Musik wieder in den Mittelpunkt gestellt. Bereits die nächste MG-Nr., Nr. 9, enthält wieder ein Musikbeispiel, in dem es um das „weltberühmte Klopfmotiv“ ⁴⁰⁷ der 5. Sinfonie (*Schicksalssinfonie*) geht. Es wird lediglich dieses Motiv (ca. sechs Sekunden) zwischen der Sprechstimme gespielt, keine weiteren Passagen der Sinfonie sind zu hören. In einer Vitrine ist dazu eine Quittung aus dem Jahr 1808 zu sehen, in der Beethoven bestätigt, das Honorar für verschiedene Werke – darunter die 5. Sinfonie – erhalten zu haben. Die Musik ist hier Nebensache,

⁴⁰⁶ Mediaguide, Nr. 8, Beitrag 1.

⁴⁰⁷ Mediaguide, Nr. 9.

soll aber zeigen, dass es sich bei der c-Moll Sinfonie – wie sie in der Quittung aufgezählt wird – um das uns als 5. Sinfonie bzw. *Schicksalssinfonie* bekannte Werk handelt. Das bekannte Motiv soll bei den Besucher:innen in Erinnerung gerufen werden.

In Raum e „Netzwerk. Freunde“ beinhalten beide der vorhandenen MG-Nr. Musikbeispiele. MG-Nr. 12 dreht sich um Beethovens Freunde aus Bonn allgemein und beginnt mit dem ersten (Allegro) von zwei Stücken für Klavier WoO 51. Nach einigen Sekunden setzt eine Sprechstimme ein, die Musik wird im Hintergrund weitergespielt und nach weiteren Sekunden ausgeblendet, während der gesprochene Text fortgeführt wird. Das Werk widmete Beethoven Eleonore von Breuning, eine enge Freundin des Komponisten aus Bonner Zeiten. Sie und weitere Freunde Beethovens sind in diesem Raum auf Gemälden zu sehen. Eine Notenausgabe des gespielten Werks wird nicht ausgestellt, daher ist anzunehmen, dass die Musik in diesem Fall eine Untermalungsfunktion des Textes einnimmt und nicht den Hauptfokus bildet. MG-Nr. 13 umfasst die Wiener Freunde des Komponisten und liefert Informationen zu diesen Persönlichkeiten. Darunter auch Antonie Brentano, bei welcher nicht eindeutig geklärt ist, ob Beethoven möglicherweise eine tiefere Beziehung als Freundschaft mit ihr hatte. Dazu passend erklingt ein Ausschnitt aus den Liedern op. 83 (Nr. 2 „Sehnsucht“), welche er Antonie Brentano schenkte. Im Museum zu sehen ist neben zwei Gemälden, auf denen die Familie Brentano abgebildet ist, auch ein Faksimile der Originalausgabe der Lieder mit handschriftlicher Widmung an Antonie Brentano. Nachdem die Musik nur kurz erklingt und es hauptsächlich um die Beziehung des Komponisten zu Antonie Brentano geht, aber auch weil nach Erklängen der Musik direkt von einer anderen Freundin Beethovens die Rede ist, kann im Fall dieses Beispiels behauptet werden, dass die Musik als klangliche Illustration des Werkes dient, um eine Vorstellung des Klangs zu erhalten. Die Musik steht nicht im Mittelpunkt. Der Titel sowie der Text des gehörten Lieds vertiefen darüber hinaus die Frage, ob Antonie Brentano für Beethoven mehr als nur eine Freundin war. Der MG in leichter Sprache spielt in dieser MG-Nr. interessanterweise ein anderes Werk, welches zwar in der Version für Erwachsene in MG-Nr. 13 auch erwähnt wird, aber nicht erklingt. Es handelt sich um die Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 3 in A-Dur op. 69 (Erster Satz), die in Zusammenhang mit Ignanz von Gleichenstein abgespielt wird. Er spielte Cello, weswegen Beethoven ihm dieses Werk komponierte. Die Sonate war in der Version für Erwachsene in MG-Nr. 8 bereits in einem anderen Zusammenhang zu hören.

Raum e „Netzwerk. Mäzene“ schließt an Beethovens Freundschaften an und erzählt in einem Text der MG-Nr. 14 unter anderem von Maximilian Friedrich Reichsgraf von Königsegg-

Rothenfels (Erzbischof und Kurfürst von Köln), dem Beethoven drei Klaviersonaten, die sogenannten *Kurfürstensonaten*, widmete. In einer Vitrine ist das Titelblatt und die Widmung der Sonaten zu sehen. In zwei weiteren Beiträgen dieser MG-Nr. sind der zweite und dritte Satz der Sonate für Klavier (f-Moll) WoO 47, Nr. 2 zu hören. Dazu wird jeweils die erste Seite des jeweiligen Satzes als Notenbild im MG abgebildet. Die Beispiele wurden auf einem historischen Hammerflügel aus dem Jahr 1785 eingespielt, was im Beitrag auch erwähnt wird. Es kann daher behauptet werden, dass die abgespielte Musik unter anderem das Ziel hat, den Klang eines Klaviers zur Beethovenzeit nachvollziehbar zu machen. Im MG für Kinder ist ebenfalls ein Ausschnitt der Sonate zu hören mit dem Hinweis, dass Klaviere zu Lebzeiten Beethovens noch anders klangen. Dies kann als Bestätigung zur oben genannten Annahme, dass ein Ziel dieser MG-Nr. im Näherbringen des historischen Klangs besteht, gesehen werden. Ein weiteres Klavierwerk – Sonate für Klavier (Es-Dur) op. 81a (*Les Adieux*) – ist in diesem Raum zu hören, in MG-Nr. 15. Es werden Ausschnitte des zweiten und dritten Satzes in einem jeweils eigenen Beitrag gespielt, dazu sind einleitende gesprochene Informationen zu hören. Beethoven widmete die Sonate Erzherzog Rudolph und überreichte ihm eine von Beethoven überprüfte Abschrift, die auch in einer Vitrine des Raumes und im MG zu sehen ist. Ebenfalls in dem Ausstellungsraum zu sehen sind Beethovens Streichinstrumente, über die MG-Nr. 16 informiert. In einem eigenen Beitrag erklingt der letzte Satz des Streichquartetts (c-Moll) op. 18 Nr. 4, welcher auf den ausgestellten historischen Instrumenten eingespielt wurde. Auch hier deutet der Hinweis auf die historischen Instrumente darauf hin, dass die klangliche Vorstellung davon, wie Musik zur Zeit Beethovens geklungen hat, ein Ziel des Beitrags ist. Weiters wird allgemein der Klang von Streichinstrumenten und eines Streichquartetts klanglich illustriert. In den Musikbeispielen davor waren hauptsächlich Klavierwerke zu hören.

Einer der drei MG.-Nr. in Raum e „Netzwerk. Geliebte Personen“ umfasst ebenfalls Musik. Das als *Mondscheinsonate* bekannte Werk – Sonate für Klavier Nr. 14 (cis-Moll) op. 27 Nr. 2 – wird in MG-Nr. 18 zum Klingen gebracht. Beethoven widmete die Sonate der Gräfin Julie Guiccardi. Die drei Sätze sind jeweils in einem eigenen Beitrag zu hören. Der erste Beitrag beginnt mit dem ersten Satz der Sonate und stimmt mit dem innigen, melancholischen Thema den Audiobeitrag ein. Der zweite Beitrag lässt den zweiten Satz der Sonate erklingen, wozu im MG das Autograph als Video zur Musik gezeigt wird. In einem dritten Beitrag wird der dritte Satz klanglich präsentiert, hierzu ist eine Seite des Autographs als Abbildung im MG zu sehen. Gespielt wurde die Sonate auf einem historischen Hammerflügel. Zum gehörten

Stück ist in einer Vitrine der Museumsräumlichkeiten das Titelblatt der Sonate sowie ein Portrait der Widmungsträgerin zu sehen. Dass die Musik bei dieser MG-Nr. den Fokus bildet, ist nicht nur daran zu erkennen, dass der zweite Satz in voller Länge gehört werden kann und der dritte fast in voller Länge, auch sind die Titel der Audiobeiträge mit der Sonate und den jeweiligen Sätzen benannt. Nur beim ersten Satz nimmt die Sprechstimme mehr Platz ein als die Musik. Es werden darin Informationen zur Sonate, zu ihrer Widmungsträgerin Julie Guiccardi und der Beziehung Beethovens zu ihr gegeben. Bei den beiden anderen Sätzen werden lediglich kurze Einleitungsworte gesprochen, bis sich danach vollkommen auf die Musik konzentriert werden kann.

Die meiste Musik, die im MG vorkommt, ist in Raum g „Der Künstler und sein Werk“ vorhanden, sechs von acht MG-Nr. enthalten Musik. In einem Interview erwähnt die Museumsleiterin, dass es in diesem Raum „ganz konkret um Beethovens Musik geht, wo wir versuchen zu erläutern, warum Beethoven überhaupt so ein großer Komponist ist, nämlich weil er Grenzen gesprengt und Konventionen überschritten hat und wirklich neue Maßstäbe gesetzt hat in der Musik. Und da haben wir einzelne Werke, die wir dort rausgepickt haben, die das an speziellen Dingen besonders gut erklären.“⁴⁰⁸

MG-Nr. 20 handelt von Beethovens letztem Hammerflügel, welcher eine nach unten erweiterte Tastatur besitzt. Darauf konnte die von ihm komponierte und hinunter bis zum Contra E reichende Sonate für Klavier (A-Dur) op. 101 gespielt werden. Auf den üblichen Hammerflügeln dieser Zeit war dies aufgrund eines kleineren Tonumfangs nicht möglich. In einer Vitrine ist das Autograph der Sonate ausgestellt, welches im MG in einem eigenen Beitrag als Video mitverfolgt werden kann, dazu erklingt das Werk. Ein Ausschnitt des vierten Satzes aus Beethovens 9. Sinfonie (d-Moll) op. 125 wird als Hörbeispiel in MG-Nr. 21 bereitgestellt. Markant ist, dass die Sprechstimme zu Beginn des Beitrags erwähnt: „Jeder kennt sie, die ‚Ode an die Freude‘ aus dem vierten Satz aus Beethovens 9. Sinfonie. Sie ist eines der am häufigsten gespielten und zitierten Musikstücke aller Zeiten.“⁴⁰⁹ Damit geht man davon aus, dass alle Museumsbesucher:innen die Musik schon einmal gehört haben. In diesem Beitrag steht die Musik im Mittelpunkt und nimmt mehr Platz ein als die gesprochene Stimme. Im MG für Kinder wird zuerst die Melodie der Europahymne gespielt, bevor zum Vergleich die

⁴⁰⁸ Kämpken 2024, 183–187.

⁴⁰⁹ Mediaguide, Nr. 21.

„Ode an die Freude“ aus Beethovens Sinfonie erklingt. Als Europahymne wurde Beethovens „Ode an die Freude“ im Jahr 1972 anerkannt.

MG-Nr. 22 beinhaltet einen Ausschnitt aus dem fünften Satz des Quartetts für 2 Violinen, Viola und Violoncello (B-Dur) op. 130. Laut einem Brief des Geigers Karl Holz an den Biographen Wilhelm von Lenz soll es Beethovens Lieblingsstück gewesen sein. Im MG wird das Stück anfangs als Untermalung eines vorgelesenen Briefes verwendet, bis die Sprechstimme wegfällt und nur noch die Musik alleine bis zum Ende des Beitrags klingt.

Verschiedene Variationen aus den 33 Veränderungen über einen Walzer (C-Dur) op. 120 werden in MG-Nr. 23 gespielt. Bekannt sind sie auch unter dem Namen *Diabelli-Variationen*. Im ersten Beitrag, welcher allgemein über das Werk informiert, werden ein paar Takte des Themas zu Beginn des Beitrags angespielt, um in drei weiteren Beiträgen dieser MG-Nr. drei Variationen zu präsentieren. Zu hören sind Variation 4, 11 und 22. Bei zweiterer kann das Autograph in Form eines Videos mitverfolgt werden. Alle drei Hörbeiträge bestehen nur aus Musik, die einleitenden Worte zu den Variationen finden sich am Ende des ersten, allgemeinen Beitrags zum Stück. Hier kommt Musik ohne Sprechstimme vor, daher kann behauptet werden, dass die Musik hier im Mittelpunkt steht. Im MG in leichter Sprache werden alle Beiträge zu einem zusammengefasst, zu hören sind ebenfalls das Thema und drei Variationen davon. Statt Variation 11 wird Variation 13 gespielt, die beiden anderen Variationen bleiben gleich.

MG-Nr. 24 besteht aus sechs Audiobeiträgen, in allen davon wird die *Pastorale* op. 68 (6. Sinfonie) behandelt. Wie in der vorherigen MG-Nr. gibt es auch hier einen allgemeinen Beitrag, in dem über das Musikstück informiert wird und weitere Beiträge, in denen Musikausschnitte zu hören sind. In diesem Fall werden Ausschnitte aus allen fünf Sätzen klanglich präsentiert. Bereits der allgemeine Beitrag zum Werk enthält zwei Hörbeispiele, welche die Motive der Sinfonie erklingen lassen. In der Sinfonie werden Naturgeräusche wie Vogelgesang klanglich nachgeahmt, welche hier vorgestellt werden. In den nachfolgenden Beiträgen der fünf Sinfoniesätze können die im ersten, allgemeinen Beitrag abgespielten Motive wiederentdeckt werden. Auch hier steht die Musik eindeutig im Vordergrund. Zu sehen ist in den Museumräumlichkeiten das Autograph, in dem Beethoven kennzeichnet, welchen Vogelgesang die einzelnen Instrumente an bestimmten Stellen der Sinfonie nachahmen.

Die Gattung der Kirchenmusik wird in MG-Nr. 25 bedient. Zu hören ist im ersten Beitrag der MG-Nr. ein kurzer Ausschnitt aus der Messe für vier Solostimmen, Chor, Orchester und Or-

gel (D-Dur) op. 123, welche auch als *Missa solemnis* bekannt ist. Zum Schluss wird das „Osanna in excelsis“ der Messe als Klangbeispiel im nächsten Beitrag angekündigt. Hier steht ebenfalls die Musik im Mittelpunkt. Sie wird im allgemeinen Beitrag kurz angespielt, um in einem weiteren Beitrag mehr davon hören zu können und die Konzentration nur auf die Musik zu richten.

Während Raum i „Installation“, in dem eine Kunstinstallation zu sehen ist, keine Musik enthält, sind in Raum h „Schicksalsschläge“ Stücke Beethovens zu hören. MG-Nr. 28 handelt von Beethovens Hörleiden und lässt in zwei verschiedenen Beiträgen Ausschnitte aus der 5. Sinfonie (*Schicksalssinfonie*) erklingen. Das erste Klangbeispiel wird ungefiltert abgespielt und stellt das Hören mit gesunden Ohren dar, das zweite Beispiel wird gefiltert präsentiert, so wie Beethoven vermutlich mit seinem Hörleiden gehört hat. In welchem Jahr Beethoven so gehört haben soll wie in diesem Beispiel, wird allerdings nicht erwähnt. In einer Vitrine werden dazu verschiedene Hörrohre ausgestellt. Das Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello (a-Moll) op. 132, das der Komponist nach einer überstandenen Leberentzündung schrieb, wird in MG-Nr. 29 hörbar. Der dritte Satz erklingt zu Beginn des Beitrags, bis nach etwa einer halben Minute eine Sprechstimme einsetzt und die Musik leiser wird und nach etwa einer Minute verklingt. Dazu ist in einer Vitrine eine Abschrift der zweiten Geigenstimme und eine Seite aus seinem Skizzenbuch zu verschiedenen Werken zu sehen.

3.4 Integration klingender Musik in den drei Beethoven-Häusern

Während die drei Beethoven-Stätten bisher hauptsächlich aus Sicht der Autorin und anderen Besucher:innen betrachtet wurden, fließen in diesem Kapitel auch Meinungen der Museumsleiterinnen bzw. Kuratorinnen zu Rolle und Funktion klingender Musik in den Institutionen ein. Dafür wurde aus jedem der drei Häuser jeweils mit einer Person ein Experteninterview geführt. Die Interviewpartnerinnen waren Elisabeth Noggler-Gürtler (Kuratorin der Ausstellung im *Beethoven Museum – Wien Museum*), Ulrike Scholda (Leiterin der Abteilung Museen der Stadt Baden, dazugehörend auch das *Beethovenhaus Baden*) und Nicole Kämpken (Leiterin des Museums *Beethoven-Haus Bonn*). Die Aussagen der Expertinnen sollen nachfolgend mit den Beobachtungen der Museumsbesuche der Autorin und den Erkenntnissen der Fokusgruppendifkussion zusammengeführt und abgeglichen werden.

3.4.1 Rolle der Musik

Sowohl die Expertinnen als auch die Teilnehmer:innen der Fokusgruppendifkussion sind der Ansicht, dass in musealen Institutionen, in dem ein:e Komponist:in das Ausstellungsthema darstellt, unbedingt auch Musik dieser Person zu hören sein sollte.⁴¹⁰ Kämpken begründet dies folgendermaßen: „Also für mich ist das extrem wichtig, weil das ist ja tatsächlich letzten Endes der Inhalt, um den es geht in dem Museum.“⁴¹¹ Auch Scholda meint: „Ja, nur über die Person zu sprechen oder zu lesen ist einfach zu wenig. Man muss schon dann auch hören, was eigentlich komponiert worden ist.“⁴¹² Trotz der Wichtigkeit des Hörbarmachens von Musik stellt dies eine Herausforderung in musealen Institutionen dar. Nicht nur aus der Fachliteratur geht dies hervor, auch sind sich die befragten Expertinnen darüber einig. So meint Elisabeth Noggler-Gürtler etwa: „Musik auszustellen ist etwas vom Schwierigsten überhaupt, weil es eben kein 3D-Ding gibt.“⁴¹³ Auch Kämpken sieht ein großes Problem darin:

„Das Problem ist eben, dass die Musik halt immateriell und flüchtig ist und dadurch unheimlich schwer nur dargestellt werden kann und wir uns eben verschiedener Medien bedienen müssen, um die überhaupt erfahrbar und hörbar zu machen im Museum. Und das ist zum Teil, je nachdem, wie die Gegebenheiten der einzelnen Museen sind, eben dann wieder relativ kompliziert. Das ist schon eine Herausforderung.“⁴¹⁴

Zwar kann Musik auch anhand materieller Dinge, welche Stellvertreter für den Klang darstellen, präsentiert werden, allerdings wäre dies eben immer nur eine Übersetzung des Klangs und nicht das Werk bzw. die Kunst an sich. Musik muss daher immer über Hilfsmittel wie Musikabspielgeräte, visuelle Medien, interaktive Elemente o.Ä. präsentiert werden.⁴¹⁵

Ebenso sind alle Expertinnen der Meinung, dass Musik im eigenen Haus eine große Rolle spielt. Noggler-Gürtler beispielsweise sagt, dass „Musik auszustellen [...] eines der wichtigsten Dinge gewesen“⁴¹⁶ ist im *Beethoven Museum*, „Auch dort, wo man unter Anführungszeichen beiläufig etwas hört.“⁴¹⁷ Ebenso sagt sie: „Also wir wollten die Musik schon auch so ein

⁴¹⁰ Scholda 2024, 4–9; Noggler-Gürtler 2024, 40–42, Kämpken 2024, 7–8; Fokusgruppendifkussion, T3 676–680, 697–698.

⁴¹¹ Kämpken 2024, 7–8.

⁴¹² Scholda 2024, 6–7.

⁴¹³ Noggler-Gürtler 2024, 29–30.

⁴¹⁴ Kämpken 2024, 8–12.

⁴¹⁵ Scholda 2024, 376–378; Noggler-Gürtler 2024, 29–33.

⁴¹⁶ Ebd., 41–42.

⁴¹⁷ Ebd., 56–57.

bisschen in den Mittelpunkt stellen.“⁴¹⁸ Kämpken beschreibt die Rolle der Musik im *Beethoven-Haus Bonn* folgendermaßen: „Ja, also ich sage mal, Musik ist natürlich die Sache, um die es sich dreht, Beethovens Musik. Und wir wollen natürlich als Hintergrundspur sozusagen die Musik schon immer mitlaufen haben.“⁴¹⁹ Scholda berichtet über die Musik im *Beethovenhaus Baden* wie folgt: „Sie spielt eigentlich eine große Rolle und ergänzt sehr gut die Fakten, die wir haben über Beethoven.“⁴²⁰ Interessant ist bei diesen Aussagen, dass zwar alle Expertinnen meinen, dass Musik einen hohen Stellenwert in den jeweiligen Häusern einnimmt, sie nennen Musik im gleichen Zusammenhang allerdings als beiläufig, im Hintergrund oder ergänzend. Daran ist zu erkennen, dass Musik zwar einen großen Platz einnimmt, aber bei keinem der Museumskonzepte von Musik ausgegangen wurde. Von drei Fokusgruppenteilnehmer:innen wird die Musik im *Beethoven Museum* teilweise als unterstützend und teilweise als im Mittelpunkt stehend wahrgenommen, von einer Person rein als unterstützend.

In der Konzeption der Ausstellung ging man im *Beethoven Museum* laut der Kuratorin so vor, dass das Narrativ und die Musikbeispiele sich „gegenseitig bedingt“ haben.⁴²¹ Die Musik wäre nicht davor ausgewählt worden und danach erst die Geschichte darum gebildet worden und auch nicht umgekehrt, sondern beides gleichzeitig. Auf die Fokusgruppenteilnehmer:innen allerdings wirkte es so, als wäre zuerst die Geschichte gestaltet und danach erst die Musik ergänzend dazu ausgewählt worden. Dagegen erschloss man im *Beethoven-Haus Bonn* vorher Themen, wozu danach passende Musik ausgewählt wurde: „Aber es waren erst die Geschichten da, die wir erzählen wollen. Das Museum ist nicht aus der Musik heraus konzipiert worden, sondern über die Geschichten, die wir erzählen wollen im Museum. Und dann kam eben die Musik dazu.“⁴²² Auch im *Beethovenhaus Baden* wurde nicht von der Musik ausgegangen,⁴²³ sondern vom Narrativ Beethoven in Baden.

Die Fokusgruppenteilnehmer:innen meinen, dass es unterschiedliche Arten von Musikmuseen gibt. Jene, deren Ziel die Erzählung des Lebens einer Person ist – hier wird Musik eher unterstützend zum Narrativ eingesetzt – und solche, die die Vermittlung von Musik als ihr

⁴¹⁸ Ebd., 147.

⁴¹⁹ Kämpken 2024, 81–83.

⁴²⁰ Scholda 2024, 11–12.

⁴²¹ Nogger-Gürtler 2024, 54–55.

⁴²² Kämpken 2024, 179–181.

⁴²³ Scholda 2024, 11–12.

Hauptziel sehen. Demnach gehören alle drei Beethoven-Häuser ersterer Gruppe an. Auch wenn einzelne Räume Musikbeispiele in den Mittelpunkt stellen, steht im Gesamten gesehen in keinem der drei Häuser die Musik insofern im Vordergrund, dass sie anhand verschiedener Vermittlungsmethoden verständlich gemacht wird. Eher ist das Ziel die Erzählung des Lebens und der Persönlichkeit Beethovens, welche mit Musikbeispielen ergänzt wird. Auch wenn die Vermittlung von Musik im *Beethovenhaus Baden* auch ein Ziel ist⁴²⁴, vor allem im Raum der 9. Sinfonie, spiegelt sich dies nicht im gesamten Ausstellungskonzept wieder.

Die Auswahl der Musikbeispiele steht in enger Verbindung mit dem Narrativ bzw. mit dem Vermittlungsziel des jeweiligen Hauses. Im *Beethovenhaus Baden* stand der Ort Baden im Fokus, weshalb auch nur Werke als Hörbeispiele ausgewählt wurden, die Beethoven in Baden komponierte. Nachdem er sehr viele Sommer in Baden verbrachte, wollte man neben der 9. Sinfonie, die teilweise in dem Gebäude geschrieben wurde und daher große Bedeutung für Baden hat, auch die Vielfalt der dort komponierten Werke präsentieren.⁴²⁵ Sowohl sollten es Werke aus verschiedenen Jahren sein als auch unterschiedliche WerkGattungen und Besetzungen.⁴²⁶ Bewusst entschied man sich für eine Mischung aus tendenziell bekannten und eher unbekannten Werken⁴²⁷ und auch für eine – aus Sicht von Scholda – angemessene Anzahl an Hörstücken für die Größe des Hauses.⁴²⁸ Weil alle Menschen über eine begrenzte Aufnahme-fähigkeit verfügen, überfordert zu viel klingende Musik laut Scholda die Besucher:innen, was eine Reizüberflutung bedeutet.⁴²⁹ Die Ausstellung würde entgegen der Reizüberflutung mit Stille beginnen und erst gegen Ende der Ausstellung Musikbeispiele präsentieren. So könne man sich in die Hörgewohnheiten der Beethoven-Zeit, in der im Alltag weniger Reize als heute vorhanden waren, hineinversetzen.⁴³⁰ Auch in der Fokusgruppendifkussion kommt heraus, dass zu viele Exponate bzw. ein überladener Eindruck im Museum von Besucher:innen nicht gewünscht wird.

⁴²⁴ Ebd., 86–87.

⁴²⁵ Ebd., 207–210, 642–644.

⁴²⁶ Ebd., 67–71.

⁴²⁷ Ebd., 67–71.

⁴²⁸ Ebd., 538–540.

⁴²⁹ Ebd., 532–540.

⁴³⁰ Ebd., 542–548.

Nachdem die 9. Sinfonie im *Beethovenhaus Baden* einen großen Platz bekam, stellte man sie im *Beethoven Museum* trotz ihrer hohen Bekanntheit bewusst nicht in den Vordergrund.⁴³¹ Auch über die Bonner Zeit Beethovens wurde absichtlich nicht so viel berichtet,⁴³² was sich auch in der Musikauswahl (ein Musikbeispiel aus Beethovens Bonner Zeit) zeigt. Sonst wurde im Museum eine Mischung aus bekannten und unbekannten Stücken gewählt.⁴³³ Bei der Stückauswahl ging man nicht davon aus, dass alle Besucher:innen bestimmte Stücke bereits kennen.⁴³⁴ Noggler-Gürtler erwähnt einen Zusammenhang zwischen der Stückauswahl und dem Vermittlungsziel. „Und da [Bereich 4 „verdienen“] war uns ganz wichtig, welche Musik wir wählen, um das auch zu erzählen, was er da genau komponiert.“⁴³⁵

Auch im *Beethoven-Haus Bonn* nahm man nicht an, dass Besucher:innen Musik von Beethoven kennen und Vorwissen über den Komponisten mitbringen.⁴³⁶ Daher ist das Museum laut der Leiterin auch für jede Zielgruppe geeignet.⁴³⁷ Zu sehr vielen der klingenden Musikstücke werden Ausschnitte aus Autographen oder Notendruckten präsentiert, die sich in der umfangreichen Sammlung des Hauses befinden. Im Gegensatz zu den anderen Beethoven-Häusern wäre das ein Vorteil des *Beethoven-Haus Bonn*, welcher laut der Museumsleiterin auch genutzt werden sollte. Die Werke sollen visuell und auditiv präsentiert werden.⁴³⁸ Dennoch könne man natürlich nicht alles zeigen und müsse sich dann für wenige Beispiele entscheiden, auch bei der Musik.⁴³⁹

Auch spielte bei allen Häusern das Thema historische Aufführungspraxis eine Rolle. In allen drei Musikergedenkstätten soll den Besucher:innen vermittelt werden, wie Musik zu Beethovens Zeit geklungen hat. So gibt es in jedem der Häuser ein oder mehrere Musikbeispiele mit historischen Instrumenten und ein oder mehrere historische Instrumente selbst, auf denen allerdings nicht vom Publikum gespielt werden kann. Scholdas Meinung nach ist ein Hörbeispiel eines historischen Instruments „extrem wichtig, dass man weiß, wie die Instru-

⁴³¹ Noggler-Gürtler 2024, 178–182.

⁴³² Ebd., 93–94.

⁴³³ Ebd., 178–182.

⁴³⁴ Ebd., 171–173.

⁴³⁵ Ebd., 131–132.

⁴³⁶ Kämpken 2024, 209.

⁴³⁷ Ebd., 209–213.

⁴³⁸ Ebd., 131–139.

⁴³⁹ Ebd., 133–136.

mente damals geklungen haben, für die Beethoven komponiert hat.“⁴⁴⁰ Auch um den Unterschied zu den heutigen Instrumenten, Konzertsälen, der Besetzung und Verfügbarkeit der Musik zu erkennen.⁴⁴¹ Damalige Konzertsäle werden vor allem im *Beethoven Museum* thematisiert, aber auch auf die Besonderheiten Beethovens Musik möchte man eingehen: „Also wir haben versucht, Musik zu zeigen, was es in dieser Zeit an Möglichkeiten gab und wie unfassbar neu er auch war in vielen Dingen.“⁴⁴² In Bonn wird historische Aufführungspraxis an verschiedenen Stellen thematisiert. Abgesehen davon, dass einige Instrumente aus Beethovens Zeit ausgestellt werden – auf einigen davon musizierte Beethoven selbst – sind in einigen Hörbeispielen auch die ausgestellten oder andere historische Instrumente zu hören. In Baden steht ebenfalls ein historischer Flügel, auf dem Beethoven gelegentlich spielte. Hier wird auch auf die Technik dieser historischen Hammerklaviere eingegangen.“⁴⁴³

3.4.2 Umsetzung der Integration hörbarer Musik

Im *Beethoven Museum* versucht man nicht nur eine einzige Präsentationsform der Musik wie etwa Musik ausschließlich über Kopfhörer oder einen Audioguide bereitzustellen, sondern einen Mix aus mehreren Präsentationsformen anzubieten, „um möglichst vielen Menschen, die irgendeinen Zugang haben zur Musik, diese Zugänge zu eröffnen“.⁴⁴⁴ Ein Audioguide als Medium des Musikabspielens ist für Noggler-Gürtler zwar eine tolle Möglichkeit der auditiven Vermittlung, wenn dieser ein zusätzliches Angebot zur Ausstellung darstellt oder er Versionen für beeinträchtigte Person beinhaltet. Ist er aber die einzige Möglichkeit, um den Ausstellungsinhalt vermittelt zu bekommen, stellt ein Audioguide aus Sicht der Kuratorin ein ausschließendes Medium dar. Schließlich sollte eine Ausstellung im Raum selbst erlebt werden. Daher war ein Audioguide im *Beethoven Museum* keine Option.⁴⁴⁵ Stattdessen gibt es neben Stationen mit frei klingender Musik und Musik aus Kopfhörern auch Medienstationen und interaktive Stationen. Bei letzteren im Speziellen aber auch generell bei der Gestaltung

⁴⁴⁰ Scholda 2024, 304–306.

⁴⁴¹ Ebd., 309–313.

⁴⁴² Noggler-Gürtler 2024, 150–151.

⁴⁴³ Scholda 2024, 6–7.

⁴⁴⁴ Noggler-Gürtler 2024, 34–36.

⁴⁴⁵ Ebd., 187–203.

der musikalischen Elemente wurden die unterschiedlichen Zielgruppen mitbedacht.⁴⁴⁶ Zum Beispiel wurde die Station mit dem Phenakistiskop in Bereich 1 „ankommen“ gestaltet, um das Wissen „ein bisschen mit Spaß und Humor und Augenzwinkern“⁴⁴⁷ zu vermitteln, was vor allem auf junge Besucher:innen attraktiv wirken kann.

Im *Beethovenhaus Baden* stehen einerseits Musikbeispiele mittels Kopfhörer in einem eigenen Raum zur Verfügung, andererseits die multimediale Installation im Raum Nr. 7. Für Kopfhörer im Hörraum entschied man sich bei der Ausstellungsgestaltung aus zwei Gründen. Einerseits um den Besucher:innen die Möglichkeit zu geben, selbst zu entscheiden, was sie hören möchten und andererseits um Klangüberlagerungen und die daraus resultierende Störung von Besucher:innen in der restlichen Ausstellung zu vermeiden. Aus der Fokusgruppendiskussion ist erkennbar, dass Selbstbestimmung bei Musikbeispielen, vor allem wenn sie verglichen werden, von Besucher:innen gewünscht wird. Eine multimediale Präsentation der 9. Sinfonie war das Resultat aus dem Vorhaben, Erlebbarkeit in die Ausstellung miteinzubauen. Die Ausstellung sollte mehr als nur einen Sinn ansprechen und erlebbar werden, auch als körperliches Schallerlebnis.⁴⁴⁸ Zudem wollte man in diesem Raum das Hören der Musik bewusst nicht als Angebot zur Verfügung stellen. Jede Person, die den Raum betritt, sollte die Musik sofort hören und erleben im Gegensatz zu den Kopfhörerstationen. Frei im Raum klingende Musik stellt laut Scholda nämlich im Gegensatz zu Kopfhörern keine Barriere dar.⁴⁴⁹ Zudem bieten die verschiedenen Präsentationsmedien Abwechslung, welche laut Scholda den Besuch spannender macht. Sie meint: „nur schauen und nur lesen ist ermüdend. Und das Hören ist halt wieder was anderes. Eine andere Erlebnis-Ebene oder -Tiefe.“⁴⁵⁰ Durch die Abwechslung von Präsentationsmedien wäre es auch einfacher, sich Dinge zu merken. Hilfreich dafür ist vor allem das selbst Tun. Scholda meint dazu: „Also es ist immer alles, was man selber macht, was man selbst erarbeitet oder auch erfindet oder was auch immer, das hilft einem, es besser zu verstehen. [...] Also etwas aktiv zu erleben, erfahren, mit allen Sinnen, das ist immer etwas besser, als wenn man es gesagt bekommt.“⁴⁵¹ Auch würde man mehr Beziehung zum gezeigten Thema oder der gezeigten Person aufbauen, wenn man selbst betei-

⁴⁴⁶ Ebd., 37–39.

⁴⁴⁷ Ebd., 235–239.

⁴⁴⁸ Scholda 2024, 236–237, 240–246.

⁴⁴⁹ Ebd., 253–255.

⁴⁵⁰ Ebd., 306–307.

⁴⁵¹ Ebd., 359–363.

ligt ist oder sich verantwortlich fühlt dafür.⁴⁵² Daher integrierte man die interaktive Multimedia-Station „Remix Ludwig“, welche ursprünglich in einer anderen Ausstellung stand, nachträglich in das *Beethovenhaus Baden*. Aufgrund der verschiedenen Angebote wäre das Haus laut Scholda für alle Alters- und Zielgruppen geeignet.⁴⁵³ Dass interaktive Stationen in Museen wichtig ist, zeigt sich auch in der Fokusgruppendifkussion. Die Teilnehmer:innen sind ebenfalls der Meinung, dass sich Wissen besser festigt, wenn man selbst etwas machen kann. Auch ist es dann wahrscheinlicher, dass Erinnerungen daran bleiben.

Im vorhandenen Audioguide sind bis auf ein Stück keine Musikwerke zu hören, weil sie laut der Autorin sowieso in der Ausstellung angehört werden können.⁴⁵⁴ Lediglich ein Musikbeispiel, welches das ausgestellte Hammerklavier hörbar macht, kommt im Audioguide vor, weil dieses Stück nicht über eine Kopfhörerstation angeboten wird. Der Audioguide diene außerdem hauptsächlich der Übersetzung der Wandtexte in andere Sprachen. Auch beeinträchtigte Personen oder Publikum, das nicht gerne liest, hätten dadurch einen Vorteil.⁴⁵⁵ Nachdem Live-Musik für Museumsbesucher:innen eine Ablenkung und Störung bedeuten würde, hat man darauf während der Museumsöffnungszeiten verzichtet.⁴⁵⁶ Oft sind konservatorische Gründe ein weiterer Grund, warum auf im Museum vorhandenen Instrumenten nicht gespielt wird. Allerdings würde dies im *Beethovenhaus Baden* kein Problem darstellen.⁴⁵⁷ Dennoch müsste man wissen, wie historische Instrumente behandelt werden müssen, was bei den wenigsten Museumsbesucher:innen der Fall wäre. Daher wäre es einfacher, den Flügel nur in speziellen Konzerten mit ausgebildeten Musiker:innen auditiv zu präsentieren.⁴⁵⁸

Aufgrund der kleinen, hellhörigen Räume im *Beethoven-Haus Bonn* war ein Präsentationsmix der Musik nicht möglich, weshalb man sich hier fast gezwungenermaßen für einen Mediaguide entschied.⁴⁵⁹ Bei frei im Raum klingender Musik gäbe es vor allem das Problem der Klangüberlagerung,⁴⁶⁰ auch waren bei stattgefundenen Live-Konzerten Nebengeräusche wie

⁴⁵² Ebd., 357–370.

⁴⁵³ Ebd., 581–885.

⁴⁵⁴ Ebd., 573–578.

⁴⁵⁵ Ebd., 573–578.

⁴⁵⁶ Ebd., 125–127.

⁴⁵⁷ Ebd., 139–153.

⁴⁵⁸ Ebd., 139–153.

⁴⁵⁹ Ebd., 16–21.

⁴⁶⁰ Ebd., 288–291.

etwa „knarrende Dielen“ für die Störung der Besucher:innen in den restlichen Ausstellungsräumen verantwortlich.⁴⁶¹ Bei Musik über Kopfhörer würden sich aufgrund der hohen Besucher:innenzahlen Wartezeiten ergeben,⁴⁶² was sowohl für die Besucher:innen als auch das Museum nicht wünschenswert ist. Auch die Fokusgruppenteilnehmer:innen bestätigen, dass längere Wartezeiten bei Hör- oder Medienstationen dazu beitragen, sich die Beispiele erst gar nicht anzuhören. Tragbare Geräte wie Mediaguides haben laut Kämpken zwar den Nachteil, dass die Kommunikation und Interaktion unter den Besucher:innen gehindert wird,⁴⁶³ man kann aber „mehr in diese Welt eintauchen, auch die Ausstellung wahrscheinlich mehr genießen“.⁴⁶⁴ Auch würden sie vom Publikum gut angenommen werden.⁴⁶⁵ Auch wenn man mit dem Mediaguide mehr Zeit für den Museumsbesuch benötigt, hätte man im *Beethoven-Haus Bonn* nur so die Chance, die Musik Beethovens tatsächlich kennenzulernen.⁴⁶⁶ Überlegungen gab es im Rahmen der Neugestaltung der Ausstellung, „alle Wände mit Vorwänden zu bebauen, damit man überall Medien dahinter anlegen kann. Dann hätte man aber von dem Haus eigentlich und von den historischen Wänden nichts mehr gesehen. Und genau dagegen haben wir uns entschieden“.⁴⁶⁷ Das Haus sollte ein ganzheitliches Konzept sein, in dem auch das Gebäude selbst ein Exponat darstellt.⁴⁶⁸

3.4.3 Intentionen beim Einsatz der Musikbeispiele

Sowohl aus den Beobachtungen der Museumsbesuche, der Fokusgruppendifkussion als auch den Expertinneninterviews geht hervor, dass Musik in den Beethoven-Häusern hauptsächlich dazu verwendet wird, um die erzählte Geschichte der Ausstellung mit Werken Beethovens zu unterstützen und nachvollziehbar zu machen. Auch in anderen Musikergedenkstätten, die von der Autorin besucht wurden, war klar zu erkennen, dass die Musik nicht das Thema war, um das es ging, sondern das Leben der jeweiligen Komponisten. Somit nimmt Musik im gesam-

⁴⁶¹ Ebd., 62–68.

⁴⁶² Kämpken 2020, S. 25.

⁴⁶³ Ebd., 330–331.

⁴⁶⁴ Ebd., 331–332.

⁴⁶⁵ Ebd., 328.

⁴⁶⁶ Ebd., 150–154.

⁴⁶⁷ Ebd., 225–227.

⁴⁶⁸ Ebd., 220–228.

ten gesehen eine das Narrativ unterstützende Funktion ein. Oft wird sie dazu verwendet, den textlich erklärten Kompositionsprozess des Komponisten zu verdeutlichen. So meint Noggl-Gürtler, dass Musik im *Beethoven Museum* nähergebracht werden soll, um zu verstehen, wie Beethoven seine Werke schreibt⁴⁶⁹ und um sein breites musikalisches Schaffen zu präsentieren.⁴⁷⁰ Daran knüpft Scholda an und meint, dass die Demonstration der Taubheit und des Komponierens während der Gehörlosigkeit durch das Knochentelefon eine Visualisierung dessen sein sollte, um den Besucher:innen zu vermitteln, wie das Komponieren für einen tauben Beethoven damals war.⁴⁷¹ Es geht also darum etwas zu veranschaulichen, nachvollziehbar zu machen, sich in Beethoven hineinversetzen zu können.

Die Frage, ob Musik dazu verwendet wurde, um bewusst Emotionen oder Stimmungen bei den Museumsbesucher:innen zu erzeugen, verneint die Leiterin des *Beethoven-Haus Bonn*. Ist Musik zu hören, geht es „wirklich konkret um die Werke und nicht darum Stimmungen zu erzeugen.“,⁴⁷² meint Kämpken. Nur im ersten Beitrag des Mediaguides (MG-Nr. 1), in dem sie die Museumsbesucher:innen begrüßt, spiele eine nette Musik im Hintergrund, um eine angenehme Atmosphäre zu schaffen.⁴⁷³ Nachdem Scholda vom *Beethovenhaus Baden* nicht an der Ausstellungsgestaltung beteiligt war, ist sie unsicher, ob die Erzeugung von Emotionen oder Stimmungen durch Musik gewollt war.⁴⁷⁴ Zwar würde Raum Nr. 7, der sich um die 9. Sinfonie dreht, gewissermaßen eine Stimmung erzeugen, weil man der Musik einfach nicht ausweichen kann, im Gesamten tendiert sie aber dazu, dass es bei der Integration von Musik kein Ziel war, Emotionen zu schaffen.⁴⁷⁵ Dagegen wurde im *Beethoven Museum* bei einer der Stationen tatsächlich Musik als stimmungserzeugendes Element eingesetzt. Nämlich im Raum 2 „erholen“ bei der Station, bei der die naturnahe *Pastorale* erklingt und die dazu passenden Bilder herausgezogen werden können. Die restlichen Musikbeispiele haben allerdings keine Absicht, Emotionen zu wecken.⁴⁷⁶ Somit waren die Empfindungen, welche die Fokusgruppenteilnehmer:innen bei einzelnen Musikbeispielen im *Beethoven Museum* hatten, bis

⁴⁶⁹ Noggl-Gürtler 2024, 138–140.

⁴⁷⁰ Ebd., 154–155.

⁴⁷¹ Scholda 2024, 56–61.

⁴⁷² Kämpken 2024, 275–276.

⁴⁷³ Ebd., 271–275.

⁴⁷⁴ Scholda 2024, 241–243.

⁴⁷⁵ Ebd., 243–247.

⁴⁷⁶ Noggl-Gürtler 2024, 217–225.

auf jene bei der *Pastorale* nicht vom Museum intendiert. Auch wird dadurch bestätigt, dass Emotionen beim Hören von Musik individuell wahrgenommen werden.

Auch wenn das Schaffen eines Erlebnisses durch die Beteiligung von Musik nicht das Hauptziel der Beethoven-Häuser war, werden einige musikalische Stationen oder auch der gesamte Museumsbesuch als Erlebnis wahrgenommen. Beispielsweise ist laut Scholda der Raum der 9. Sinfonie im *Beethovenhaus Baden* aufgrund der multimedialen Bespielung, welche mehrere Sinne anspricht, ein besonderes Erlebnis für Besucher:innen.⁴⁷⁷ In folgender Beobachtung sieht sie die Bestätigung dafür: „[...] also ich glaube das habe ich noch nie erlebt, dass einer reinschaut und gleich wieder rausgeht. Also es gibt sicherlich welche, die sich bei weitem nicht alle Hörstationen anhören, aber den Raum der Neunten, den macht jeder.“⁴⁷⁸ Auch für gehörlose Personen wird dieser Raum aufgrund der visuellen Vermittlung erlebbar. Daneben bietet das Knochenhörgerät für Gehörlose ein einzigartiges Erlebnis, weil Schall dadurch auch gespürt werden kann.⁴⁷⁹ Aber auch wären die meisten anderen Besucher:innen davon begeistert.⁴⁸⁰ Es kann dadurch noch besser nachvollzogen werden, wie Beethoven gehört haben muss. Generell sollte in der Ausstellung laut Scholda nicht nur ein Sinn angesprochen werden, sondern mehrere und dadurch erlebbar gemacht werden, auch als körperliches Schallerlebnis.⁴⁸¹ Auch Kämpken spricht über das Hören als „zusätzliche[n] Sinn, der so ein Erlebnis erweitert“.⁴⁸² Noggl-Gürtler sieht Museumserlebnisse vor allem, wenn der Besuch gemeinsam mit anderen Personen stattfindet und die Möglichkeit des Austausches gegeben ist.⁴⁸³ Kämpken erwähnt ebenfalls ein Gemeinschaftserlebnis im *Beethoven-Haus Bonn*, welches allerdings nicht umgesetzt werden konnte. Durch Musikbeschallung in Form von Klangduschen (Richtlautsprecher) und gemütlichen Sitzgelegenheiten wollte die Museumsleiterin ein gemeinsames Erlebnis für Besucher:innen entstehen lassen.⁴⁸⁴ Auch die Fokusgruppenteilnehmer:innen sind der Meinung, dass Musik dazu beitragen kann, ein Erlebnis zu schaffen. Insbesondere wenn die Musik bekannt ist, mit Emotionen verknüpft ist, laut im

⁴⁷⁷ Scholda 2024, 19–23.

⁴⁷⁸ Ebd., 227–229.

⁴⁷⁹ Ebd., 471–480.

⁴⁸⁰ Ebd., 59.

⁴⁸¹ Ebd., 236–237, 240–246.

⁴⁸² Kämpken 2024, 245.

⁴⁸³ Noggl-Gürtler 2024, 209–213.

⁴⁸⁴ Kämpken 2024, 370–377.

Raum erklingt über Lautsprecher oder als Live-Musik und an einem Originalschauplatz stattfindet.

3.4.4 Herausforderungen bei der Integration klingender Musik

Musik auszustellen bringt einige Herausforderungen mit sich, so auch in den Beethoven-Häusern. Aufgrund der unterschiedlichen architektonischen und finanziellen Gegebenheiten ergeben sich in jedem Haus andere Schwierigkeiten. Im *Beethoven-Haus Bonn* stellten vor allem die Musikrechte, welche mit finanziellem Aufwand verbunden sind und der Denkmalschutz des Hauses⁴⁸⁵ Herausforderungen dar. So gab es beispielsweise wie vorhin bereits beschrieben in einem Raum das Vorhaben, Richtlautsprecher an der Decke zu befestigen, was aus Denkmalschutzgründen nicht umsetzbar war.⁴⁸⁶ Auch gab es Überlegungen, die Instrumente im Musikzimmer in die historischen Räumlichkeiten der Ausstellung zu integrieren. Dazu sind allerdings bestimmte klimatische Bedingungen erforderlich, welche sich durch eine Befeuchtungsanlage hätten lösen können. Diese konnte man aufgrund des Denkmalschutzes in die historischen Räumlichkeiten nicht einbauen.⁴⁸⁷ Auch war das begrenzte Budget ein wichtiger Aspekt bei der Ausstellungsgestaltung. Zwar gab es Fördermittel des Bundes und des Landes, dennoch musste man zusätzlich selbst Geld aufbringen, um die Neugestaltung der Ausstellung zu finanzieren.⁴⁸⁸ Nachdem das *Beethoven-Haus Bonn* aufgrund der Tatsache, dass Beethoven in diesem Haus geboren wurde eine hohe Besucher:innenzahl aufweist,⁴⁸⁹ war es schwer möglich, Medienstationen zu installieren, da es sonst zu Wartezeiten bei den Stationen gekommen wäre. Aufgrund all dieser Schwierigkeiten, die sich bei der Integration von Musik in die Musikergedenkstätte aufgetan haben, meint Kämpken: „Und es ist wirklich kompliziert in so einem Haus das hinzukriegen, dass die Musik nicht zu kurz kommt.“⁴⁹⁰

Ähnlich wie in Bonn führten die räumlichen Gegebenheiten des Hauses im *Beethoven Museum* an einigen Stellen zu unerwarteten Herausforderungen. Abgesehen davon, dass hier die

⁴⁸⁵ Ebd., 280–282, 288–289.

⁴⁸⁶ Ebd., 376–377.

⁴⁸⁷ Ebd., 48–52.

⁴⁸⁸ Ebd., 302–317.

⁴⁸⁹ Ebd., 289–290.

⁴⁹⁰ Ebd., 349–350.

Schwierigkeit darin bestand, eine zusammenhängende Ausstellung durch die einzelnen Wohnungen bzw. Bereiche zu schaffen, machten es die Räume laut der Kuratorin schwer möglich, den Wunsch eines eigenen Raumes mit lauter Musikbeschallung, in dem nur die Musik zu hören ist und im Mittelpunkt steht, zu realisieren.⁴⁹¹ Musikrechte waren zwar kein Problem in Wien, allerdings Film- und Videorechte, welche ein finanzielles Problem darstellen.⁴⁹² Generell war es auch eine Herausforderung, die Musik anhand verschiedener Techniken gut hörbar zu machen.⁴⁹³

Technik spielte auch im *Beethovenhaus Baden* eine sehr große Rolle, welche immer mit Betreuung, Kontrolle, Wartung und Aufwand verbunden ist.⁴⁹⁴ Vor allem die komplizierte Technik im Raum der 9. Sinfonie, konkret die Synchronität der vier Bildschirme, stellte in Baden eine Herausforderung dar.⁴⁹⁵ Ebenso sind Wartezeiten bei der Bereitstellung der Kopfhörer ein Problem,⁴⁹⁶ aber auch das Thema Barrierefreiheit. Durch das Drücken eines Knopfes oder das Aufsetzen von Kopfhörern müssen Besucher:innen erst aktiv etwas tun, um Musik erklingen zu lassen, was eine Barriere darstellen kann. Scholda wünscht sich daher einen niederschweligen Zugang zu Musik, wie sie folgend erklärt. „[...] dass man vielleicht das Gefühl hat, wenn man sich der Vitrine nähert, schon die Musik ertönt, während man das liest und nicht erst lesen und so. Also dass es noch komfortabler zum Zuhören und noch weniger berührungsintensiv oder Drücken oder irgend sowas.“⁴⁹⁷ Verbunden wäre dies allerdings mit moderner Technik,⁴⁹⁸ welche eben mit Problemen verbunden ist wie etwa technische Defekte.⁴⁹⁹ Diese wären ein „No-Go“, ⁵⁰⁰ wie es Scholda formuliert. Es ist hier also ein gewisser Zwiespalt gegenüber moderner Technik zu erkennen. Einerseits bietet Technik viele Vorteile, aber auch einige Nachteile.

⁴⁹¹ Noggler-Gürtler 2024, 250–257.

⁴⁹² Ebd., 262–264.

⁴⁹³ Ebd., 246–249.

⁴⁹⁴ Scholda 2024, 378.

⁴⁹⁵ Ebd., 35–40.

⁴⁹⁶ Ebd., 524–525.

⁴⁹⁷ Ebd., 528–531.

⁴⁹⁸ Ebd., 528–532, 519–526.

⁴⁹⁹ Ebd., 218–220.

⁵⁰⁰ Ebd., 220–224.

In Zusammenhang mit Technik steht auch das Thema Hygiene, was für das *Beethovenhaus Baden* vor allem in der Zeit der Corona-Pandemie einen wichtigen Platz einnahm. Alles sollte berührungsfrei funktionieren, wodurch neue Möglichkeiten des Musikabspielens geschaffen werden musste.⁵⁰¹ Ein weiterer Aspekt, der in Baden Schwierigkeiten bereitete, ist der begrenzte Platz aufgrund des kleinen Hauses. Weil sich dadurch Klangüberlagerungen ergeben würden, ist frei klingende Musik nur begrenzt möglich.⁵⁰² Trotzdem bringe die kleine Größe des Hauses in Kombination mit einer vergleichsweise zu Bonn geringen Besucher:innenzahl laut der Leiterin einen wesentlichen Vorteil mit sich.⁵⁰³ Man könne sich durch die ruhige Atmosphäre gut vorstellen, wie Beethoven in den Räumlichkeiten gelebt und gearbeitet hat. Bei einem Menschenandrang wäre dies nicht möglich, die Authentizität würde verloren gehen.⁵⁰⁴ Während in Bonn auch Finanzen eine Schwierigkeit darstellten, war dies in Baden zur Zeit der Planung und Gestaltung der Gedenkstätte kein großes Hindernis. Aufgrund genug finanzieller Mittel konnte man das Haus auf internationalen Standards und in hoher Qualität ausstatten.⁵⁰⁵ Ebenso zeigt sich die Schwierigkeit des Musikausstellens in Baden bei Vermittlungsangeboten wie Führungen. Im Gegensatz zu visueller Kunst kann nämlich bei Musikstücken nicht nebenbei etwas von einer:m Vermittler:in etwas dazu erzählt werden. Bei Musik stört dies, weil man sich dadurch nicht auf das Gehörte konzentrieren kann, bei Kunst ist das durchaus möglich.⁵⁰⁶ Scholda beschreibt eine weitere sehr große Herausforderung, welche nicht nur die Musik, sondern die gesamte Ausstellung betrifft:

„Das war vielleicht auch unser größtes Problem, dass wir wenig Objekte hatten. Also das Beethoven-Haus Bonn hat einfach Unmengen von Originalen, die wir natürlich nicht haben. Und das mussten wir durch andere Inszenierungen ersetzen, was aber eben besonders gut funktioniert, wie sich herausgestellt hat.“⁵⁰⁷

Für jedes Haus gelten also unterschiedliche Gegebenheiten, welche die Entscheidung, wie die Ausstellung konzipiert wird und wie dort Musik integriert werden kann, beeinflusst. Auch ist

⁵⁰¹ Ebd., 378–382.

⁵⁰² Ebd., 104–105, 262, 275, 399–301.

⁵⁰³ Ebd., 599–607.

⁵⁰⁴ Ebd., 613–616.

⁵⁰⁵ Ebd., 415–417.

⁵⁰⁶ Ebd., 402–405.

⁵⁰⁷ Ebd., 105–109.

das Vermittlungsziel des jeweiligen Hauses ausschlaggebend dafür.⁵⁰⁸ Dadurch ergeben sich auch verschiedene Herausforderungen in den jeweiligen Häusern.

3.4.5 Klingende Musik aus Besucher:innenperspektive

Generell reagieren Museumsbesucher:innen auf die musikalischen Elemente in den drei Häusern sehr positiv. Noggler-Gürtler beobachtet im *Beethoven Museum* beispielsweise, dass „sie sich einfach hinsetzen, die Kopfhörer ranhalten und einfach dann gleich sitzen bleiben.“⁵⁰⁹ Auch in der Fachliteratur wird eine solche Anziehungskraft von Medienstationen beschrieben. Sobald Abwechslung zu den restlichen Exponaten geboten wird, man selbst etwas tun oder hören kann, entsteht diese Anziehungskraft bei Besucher:innen. Auch ist aus den Aussagen der Fokusgruppenteilnehmer:innen zu erkennen, dass einerseits das Hören von Musik in Musikergedenkstätten erwartet wird und als notwendig angesehen wird, andererseits dass Stationen, an denen klingende Musik beteiligt war, sehr attraktiv auf die Teilnehmer:innen wirkten. Visuelle Exponate sieht man auf den ersten Blick, wodurch unterbewusst abschätzbar ist, ob diese Informationen für einen selbst interessant sind oder nicht. Gibt es Kopfhörerstationen muss erst herausgefunden werden, was dort zu hören ist. Somit spielt vermutlich Neugierde auch eine Rolle, warum diese Anziehungskraft von Medienstationen existiert. Auch zeigt sich dies im Hörraum des *Beethoven-Haus Bonn*, in welchem ebenfalls Kopfhörer und Sitzgelegenheiten vorhanden sind. Laut Kämpken ist der Raum meistens voll belegt und es wird trotz 15-minütiger Länge der Musikbeispiele alles bis zum Schluss angehört.⁵¹⁰ Dies deckt sich mit den Beobachtungen der Autorin. Bei den vorgenommenen Museumsbesuchen waren die Stationen meistens belegt, abhängig davon, wie viele Besucher:innen insgesamt zu dem Zeitpunkt im Museum waren. Obwohl ein Mediaguide einige Nachteile mit sich bringt, kommen diese im *Beethoven-Haus Bonn* ebenfalls gut an.⁵¹¹ Auch im *Beethovenhaus Baden* zeigt sich anhand des Besucher:innen-Feedbacks, dass alle technischen Stationen gut angenommen werden, vor allem aber der Raum der 9. Sinfonie, in dem Musik laut zu hören ist. Auch das selbständige Ausprobieren von etwas begeistert das Publikum in Baden und Wien sowie dass es dort möglich ist, den Hörverlust Beethovens anhand des Knochentelephons

⁵⁰⁸ Ebd., 680–685.

⁵⁰⁹ Noggler-Gürtler 2024, 275–277.

⁵¹⁰ Kämpken 2024, 346–349.

⁵¹¹ Kämpken 2024, 328.

nachvollziehen zu können.⁵¹² Ebenso empfinden es Besucher:innen als sehr positiv, wenn das Haus ein Originalschauplatz ist und Authentizität ausstrahlt. Die Besucher:innen wollen das Gefühl haben, Beethoven zu begegnen⁵¹³ bzw. eine gute Vorstellung davon bekommen, wie Beethoven dort gelebt hat, wie er als Person war und wie er komponiert hat.

4 Resümee

Die Untersuchung der klingenden Musik in den drei Musikergedenkstätten *Beethoven Museum Wien*, *Beethovenhaus Baden* und *Beethoven-Haus Bonn* zeigt, dass Musik in diesen Häusern eine zentrale, jedoch meist unterstützende Rolle spielt. Nachdem sich dies auch in den restlichen besuchten Musikergedenkstätten bestätigt, kann die Behauptung auf Musikergedenkstätten allgemein ausgeweitet werden. Musik hörbar zu machen ist ein wichtiger Bestandteil der Ausstellungen, jedoch gehen die untersuchten Musikergedenkstätten nicht von der Musik aus. Sie wurden aus einer Geschichte, die die Institution vermitteln möchte, heraus konzipiert, um danach dazu passende Hörbeispiele auszuwählen. Auch aus Besucher:innen-Perspektive ist dies zu erkennen, da kaum Informationen zu musikspezifischen Aspekten bereitgestellt werden. Musik wird also vielmehr verwendet, um die narrative Struktur der Ausstellungen zu untermalen und Besucher:innen emotional sowie intellektuell mit Beethovens Leben und Werk in Verbindung zu bringen. Nur an bestimmten Stellen, wie etwa im Musikzimmer in Bonn oder mit der Präsentation der 9. Sinfonie in Baden, tritt die Musik in den Vordergrund und wird zum Hauptfokus.

Unterschieden werden kann grundsätzlich zwischen Musikergedenkstätten, die hauptsächlich das Ziel verfolgen, einen Einblick in die Wohn- und Arbeitssituation der gezeigten Person zu geben und solchen, die darüber hinaus auch Wissen vermitteln möchten, wo die untersuchten Beethoven-Stätten gezählt werden können. Daneben gibt es auch musikmuseale Institutionen, bei denen tatsächlich die Vermittlung von Musik im Vordergrund steht. Hierbei wird von der Musik ausgegangen und dementsprechend Informationen dazu gegeben. Es wird weniger von einem Narrativ des Lebens einer Person ausgegangen. Hierzu können die untersuchten Stätten allerdings nicht gezählt werden.

⁵¹² Scholda 2024, 452–455.

⁵¹³ Ebd., 389–440.

Das *Beethoven-Haus Bonn* folgt einem ganzheitlichen Ansatz, der Leben, Werk und den historischen Kontext Beethovens gleichwertig integriert. Hier wird der Versuch unternommen, Beethovens Biografie, seine Instrumente und Netzwerke sowie seine musikalischen Werke auf vielfältige Weise zu präsentieren. Nachdem das Haus die größte Sammlung zu Beethoven besitzt, spielen auch originale Ausstellungsstücke eine große Rolle. Musik wird sowohl in Form von Hörstationen als auch in speziellen Räumen, wie dem Musikzimmer, eingesetzt, aber auch in einem Mediaguide. Nachdem Beethoven im Gebäude des *Beethovenhaus Baden* sicher für mehrere Sommer gewohnt hat, konzentriert sich dieses noch stärker auf das auratische Moment, indem „originale“ Wohn- und Arbeitsräume Beethovens zur Verfügung stehen. Auch wird ein Flügel ausgestellt, auf dem Beethoven selbst gespielt hat. Authentizität und Originalität der gezeigten Räume sind von Bedeutung, um Beethovens Präsenz spürbar zu machen. Aber auch konzentriert sich das Haus auf nur einen Schaffensort Beethovens, nämlich Baden, und stellt somit stärker als die beiden anderen Beethoven-Gedenkstätten einen lokalen Bezug her. Musik findet in Form von Hörstationen statt, aber auch in Form einer speziellen Musikinstallation zur 9. Sinfonie, die auch musikalische Aspekte berücksichtigt. Das *Beethoven Museum – Wien Museum* verfolgt einen kulturhistorischen Ansatz, der verschiedene Aspekte wie Gesellschaft, Politik, Historie und Geographie mit Beethoven in Verbindung bringt. Das Museum beleuchtet verschiedene wichtige Lebens- und Arbeitsbereiche von Beethoven anhand unterschiedlicher Themen und integriert Musik anhand des vorgegebenen Narrativs auf vielfältige Weise in die Ausstellung. Die Natur und deren Einfluss auf Beethovens Werk wird hier betont, was in den anderen beiden Häusern weniger der Fall ist. Diese unterschiedlichen Vermittlungsziele führen zu variierenden Narrativen, die den Besucher:innen jeweils einen anderen Zugang zu Beethoven und seiner Musik ermöglichen. So wird deutlich, dass Musikergedenkstätten je nach Ausrichtung und Zielsetzung verschiedene Akzente setzen – sei es die historische Kontextualisierung, die Präsentation von Originalräumen o.Ä. Mitbedacht werden sollten auch die unterschiedlichen Zielgruppen der Institution im Vermittlungsziel, aber auch bei der Integration von Musik sein. Es gilt, eine Brücke zwischen den Zielgruppen zu schlagen, um die Inhalte für alle verständlich und interessant zu gestalten.

Die Frage nach der Integration von Musik in Gedenkstätten wird neben dem Vermittlungsziel der Musikergedenkstätten zudem durch äußere Einflüsse bestimmt, wie etwa räumliche Gegebenheiten, finanzielle Ressourcen, technische Möglichkeiten und Rechte. So zeigt sich beispielsweise in Wien, dass die räumliche Trennung der Ausstellungsräume in mehrere

Wohnungen die Art der Musikpräsentation beeinflusst. Im Gegensatz zu den beiden anderen Häusern ist es hier zum Beispiel möglich, Musik öfter auch frei im Raum erklingen zu lassen, ohne die restlichen Besucher:innen zu stören. In Baden war aufgrund genug finanzieller Mittel eine aufwendige Multimedia-Station möglich, die es einerseits erlaubt, Musik laut zu hören und andererseits musikalische Aspekte zu vermitteln. In Bonn dagegen konnten Medienstationen aufgrund der hohen Besucher:innenzahl und Denkmalschutzgründen nicht integriert werden. Die Integration von Musik hängt daher nicht nur von konzeptionellen Überlegungen ab, sondern auch von pragmatischen Faktoren, die den Spielraum der Museumsgestaltung einschränken oder erweitern können. Aus all diesen Faktoren ergibt sich die Wahl der Präsentationsformate für Musik. In allen untersuchten Gedenkstätten wurde eine Mischung verschiedener Medien gewählt, um Musik zu präsentieren. Der Einsatz von Kopfhörern ermöglicht eine individuelle Auseinandersetzung mit der Musik, schafft jedoch zugleich eine Barriere, da Musik nicht unmittelbar ins Ohr gelangt und sich erst dafür entschieden werden muss, die Musik zu hören. Andererseits kommt in der Arbeit heraus, dass Kopfhörer sowie Medienstationen Neugierde bei Besucher:innen auslösen. Laut im Raum erklingende Musik hingegen trägt zu einem stärkeren emotionalen Erlebnis bei.

Interaktive Medienstationen erwiesen sich als besonders effektiv für die Wissensvermittlung, da sie Besucher:innen aktiv einbeziehen. Interaktive Stationen, an denen Besucher:innen selbst aktiv werden können – sei es durch das Drücken von Tasten, das Drehen von Kurbeln oder das Verwenden von Knochenhörgeräten – tragen dazu bei, dass das vermittelte Wissen länger im Gedächtnis bleibt. Diese multisensorische Herangehensweise verbindet Hören, Sehen und Tun und sorgt dafür, dass Musik nicht nur passiv konsumiert, sondern aktiv erlebt wird. Dies zeigt auch, dass Museen, die mehrere Sinne ansprechen, besonders gut geeignet sind, Wissen nachhaltig zu vermitteln. Besucher:innen, die Musik nicht nur hören, sondern auch in einen visuellen oder haptischen Kontext setzen können, erinnern sich besser an das Gehörte und Erlebte. Hier zeigt sich, dass Musikergedenkstätten nicht nur Orte der Erinnerung, sondern auch Bildungsstätten sind, die gezielt Wissen vermitteln und vertiefen.

Ein zentraler Aspekt von Musikergedenkstätten ist das Hineinfühlen in die dargestellte Person, in deren Alltags- und Arbeitsleben. Vermittelt wird dies in vielen der Musikergedenkstätten anhand originaler Objekte oder solcher, die aus der jeweiligen Zeit stammen. Dadurch entsteht ein auratisches Moment, eine gewisse Originalität und Authentizität wird vermittelt, die noch verstärkt wird, wenn sich die Musikergedenkstätte an einem tatsächlichen Originalschauplatz wie einer Wohn- oder Wirkungsstätte befindet. Auch Musik kann zum Hineinfüh-

len einen Beitrag leisten, indem beispielsweise „originale“ Musik, wie sie zur Zeit der gezeigten Person geklungen hat, gespielt wird. Im Fall von Beethoven wird dies zum Beispiel anhand der zahlreichen Aufnahmen auf historischen Hammerklavieren, wie sie zu Beethovens Zeit üblich waren, vermittelt. Ein Aspekt, der bei der Person Beethoven hinzukommt, ist der Hörverlust. Die Demonstration mittels verschiedener bearbeiteter Versionen davon, wie Beethoven mit seinem Hörverlust im Laufe seines Lebens Musik gehört haben muss, trägt ebenfalls dazu bei, sich in das Leben und die Herausforderungen von Beethoven hineinzuversetzen und seine Stimmungslage nachvollziehbarer zu machen. Auch das Hineinversetzen in eine Konzertsituation ist in allen drei Häusern erkennbar. Es wird eine Konzertsituation simuliert, sei es durch Lautsprecher, Medienstationen oder in Wien durch ein Modell eines Konzertsaals.

Ein weiteres zentrales Ergebnis dieser Arbeit ist, dass die Musik in den Gedenkstätten zwar eine emotionale Wirkung auf die Besucher:innen hat, diese jedoch oft indirekt geschieht. Musik weckt Erinnerungen und Emotionen, insbesondere bei Stücken, die den Besucher:innen bereits bekannt sind. Diese emotionale Verbindung ist jedoch sehr individuell und hängt stark von persönlichen Erfahrungen mit der Musik ab. Es zeigte sich, dass nicht bei allen Fokusgruppenteilnehmer:innen durch Musik emotionale Reaktionen ausgelöst werden. Manche Teilnehmer:innen erlebten tiefe emotionale Reaktionen, während andere eher distanziert blieben. Dies bestätigt, dass der Einsatz von Musik in den Musikergedenkstätten in erster Linie der Wissensvermittlung dient und nicht vorrangig dazu eingesetzt wird, gezielt Emotionen zu erzeugen. Diese Erkenntnis unterstreicht auch die Schwierigkeit, Musik als universelles Mittel zur emotionalen Ansprache in Museen einzusetzen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Rolle der Musik in Musikergedenkstätten vielfältig und facettenreich ist. Sie dient sowohl der emotionalen Ansprache als auch der intellektuellen Wissensvermittlung und trägt dazu bei, dass die Besucher:innen Beethoven als Künstler und Mensch besser verstehen. Dabei kommt der Verknüpfung von Musik, Exponaten und narrativen Elementen eine zentrale Bedeutung zu. Durch eine geschickte Kombination aus multisensorischen Erlebnissen, interaktiven Stationen und kontextualisierten Musikbeispielen gelingt es den untersuchten Gedenkstätten, einen vielschichtigen Zugang zu Beethovens Leben und Werk zu schaffen. Zukünftige Forschungen könnten sich damit beschäftigen, wie diese Ansätze weiterentwickelt werden können, um musiktheoretische und analytische Aspekte verstärkt in die Ausstellungskonzepte einzubeziehen und so noch tiefere Einblicke in Beethovens musikalisches Schaffen zu ermöglichen.

5 Quellenverzeichnis

5.1 Primärquellen

Fokusgruppendifkussion, geführt von Vanessa Bundschuh, Audioaufnahme, Wien, 17.07.2024.

Kämpken, Nicole: Online-Interview via Zoom geführt von Vanessa Bundschuh, Audioaufnahme, Wien, 04.07.2024.

Noggler-Gürtler, Elisabeth: Online-Interview via Zoom geführt von Vanessa Bundschuh, Audioaufnahme, Wien, 29.07.2024.

Scholda, Ulrike: persönliches Interview geführt von Vanessa Bundschuh, Audioaufnahme, Baden. 31.07.2024.

5.2 Sekundärquellen

Alonso Amat, Maria del Mar / Meyer, Andreas: „Musikausstellungen: Museumsanalytische und ethnographische Untersuchungen“, in: *Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Hallo/Saale 2015 – „Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog“*, Mainz: Schott Campus 2016, S. 1–11.

Alonso Amat, Maria del Mar / Magesacher, Elisabeth / Meyer, Andreas: „Lesarten und Konzepte. Untersuchungen zur musealen Erzählung in Musikausstellungen“, in: Meyer, Andreas (Hrsg.), *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium*, Hildesheim: Georg Olms 2018 (Folkwang Studien 19), S. 33–54.

Alonso Amat, Maria del Mar / Magesacher, Elisabeth / Meyer, Andreas, *Musik ausstellen. Vermittlung und Rezeption musikalischer Themen im Museum*, Bielefeld: transcript 2021.

Baker, Sarah / Istvandity, Lauren / Nowak, Raphael: „The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions“, in: *International Journal of Heritage Studies* 22:1 (2016), S. 70–81.

De Visscher, Eric: „Music in Museums – A Model For The Future?“, in: Meyer, Andreas (Hrsg.), *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium*, Hildesheim: Georg Olms 2018 (Folkwang Studien 19), S. 13–22.

Dresing, Thorsten / Pehl, Thorsten: *Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende*, Marburg: Eigenverlag 2018.

Eggert, Barbara: „Der Audioguide als Element der Lernkultur im Museum – Untersuchungen zum intendierten Hörer“, in: Gieseke, Wiltrud / Robak, Stefi / Wu, Ming-Lieh (Hrsg.), *Transkulturelle Perspektiven auf Kulturen des Lernens*, Bielefeld: transcript 2009, S. 215–242.

Feß, Eike: „Arnold Schönberg und ‚Der musikalische Gedanke‘ – Strategien einer Annäherung“, in: Meyer, Andreas (Hrsg.), *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium*, Hildesheim: Georg Olms 2018 (Folkwang Studien 19), S. 205–218.

Fischer, Uwe: „Bach – Musik von Anfang bis Ende“, in: Meyer, Andreas (Hrsg.), *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium*, Hildesheim: Georg Olms 2018 (Folkwang Studien 19), S. 219–234.

Gerchow, Jan / Gesser, Susanne / Jannelli, Angela: „Nicht von gestern. Das historische museum frankfurt wird zum Stadtmuseum für das 21. Jahrhundert“, in: Gesser, Susanne / Handschin, Martin / Jannelli, Angela / Lichtensteiger, Sibylle (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld: transcript 2012, S. 22–32.

Gesser, Susanne / Jannelli, Angela / Handschin, Martin / Lichtensteiger, Sibylle: „Das partizipative Museum“, in: Ders. (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld: transcript 2012, S. 10–15.

Grulke, Sonja: *Sound on Display. Klangartefakte in Ausstellungen*, Marburg: Büchner 2023.

Habsburg-Lothringen, Bettina: „Das Unsichtbare zeigen. Zur Vermittelbarkeit von Tondokumenten in Ausstellungen“, in: Meyer, Andreas (Hrsg.), *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium*, Hildesheim: Georg Olms 2018 (Folkwang Studien 19), S. 23–32.

Heinemann, Monika: „Emotionalisierungsstrategien in historischen Ausstellungen am Beispiel ausgewählter Warschauer Museen“, in: Heinemann, Monika / Maischein, Hannah / Flacke, Monika / Haslinger, Peter / Schulze Wessel, Martin (Hrsg.), *Medien zwischen Fiction-*

Making und Realitätsanspruch. Konstruktionen historischer Erinnerungen, München: Oldenbourg 2011, S. 213–236.

Herzfeld-Schild, Marie Louise: „Musik und Emotionen. Eine Einleitung“, in: Herzfeld-Schild, Marie Louise (Hrsg.), *Musik und Emotionen. Kulturhistorische Perspektiven*, Wien: Springer 2020 (Studien zu Musik und Gender), S. 1–21.

Kämpken, Nicole: „Musik ausstellen. Versuche zur Auflösung eines Widerspruchs im neu gestalteten Beethoven-Haus Bonn“, in: *Rheinform. Informationen für die rheinischen Museen* 01 (2020), S. 22–27.

Kestenberg Amighi, Janet / Loman, Susan / Lewis, Penny / Sossin, K. Mark: *The Meaning of Movement. Developmental and Clinical Perspectives of the Kestenberg Movement Profile*, New York und London: Brunner-Routledge 1999.

Klose, Peter: „Populäre Musik im Museum. Das Museum als Lernort zwischen Vermittlung und Aneignung“, in: *Samples* 15 (2017), S. 1–22, <https://gfpm-samples.de/Samples15/klose.pdf>, letzter Zugriff: 28.07.2023.

Kopal, Ricarda: „Forschen, kuratieren, (re)präsentieren: Musik, Musikethnologie und Visuelle Anthropologie im zukünftigen Humboldt Forum“, in: Meyer, Andreas (Hrsg.), *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium*, Hildesheim: Georg Olms 2018 (Folkwang Studien 19), S. 261–274.

Noggler-Gürtler, Lisa / Museen der Stadt Wien (Hrsg.): *Beethoven Museum*, Wien: Wien Museum 2019.

Orgass, Stefan: „Kategorie musikgeschichtlicher Erfahrung und Arten des ‚Ausstellens‘ von Musik: systematische Überlegungen zu ihren möglichen Beziehungen und zu deren empirische Erforschung“, in: Meyer, Andreas (Hrsg.), *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium*, Hildesheim: Georg Olms 2018 (Folkwang Studien 19), S. 85–126.

Plachta, Bodo: *Komponistenhäuser. Wohn- und Arbeitsräume berühmter Musiker aus fünf Jahrhunderten*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2018.

Plesske, Hans-Martin: „Musikergedenkstätten in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: *Fontes Artis Musicae* 13, 2/3 (1966), S. 161–166.

Popov-Schloßer, Sofija: „Chinesischer Korb ist nicht gleich chinesischer Korb. Interaktiv lernen im Museum“, in: Schrübbers, Christiane (Hrsg.), *Moderieren im Museum. Theorie und Praxis der dialogischen Besucherführung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 179–190.

Popp, Kathrin: *Das Bild zum Sprechen bringen. Eine Soziologie des Audioguides in Kunstausstellungen*, Bielefeld: transcript 2013.

Reinhardt, Jens / Sieck, Jürgen: „RFID-basierte interaktive Installationen im Museum. Konzept für interaktive Stationen im Kontext einer Aberglaube-Ausstellung“, in: Sieck, Jürgen (Hrsg.), *Kultur und Information: Interaktive Systeme*, Boizenburg: Werner Hülsbusch 2010, S. 147–167.

Rößner-Richarz, Maria.: „Das Beethoven-Haus in Bonn. 130 Jahre Denkmalpflege im Zeichen Ludwig van Beethovens“, in: *Wo Musik entsteht. Musikgedenkstätten in Niederösterreich* (Denkmalpflege in Niederösterreich 63), Amt der NÖ Landesregierung: St. Pölten 2020, S. 50–53.

Rudolf, Klein: „Drei Beethoven-Häuser“, in: Museen der Stadt Wien (Hrsg.), *Die Beethoven-Gedenkstätten der Museen der Stadt Wien*, Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1992, S. 5–12.

Sadie, Julie Anne / Sadie, Stanley: *Calling On The Composer. A Guide to European Composer Houses and Museums*, New Haven / London: Yale University Press 2005.

Schoene, Janneke: „Visuelle Kunst hören. Audioguides als transmediale Kunstvermittlungsformate“, in: Lehnert, Nils / Schenker, Ina / Wicke, Andreas (Hrsg.), *Gehörte Geschichten. Phänomene des Auditiven*, Berlin / Boston: De Gruyter 2022, S. 65–67.

Schöny, Heinz: *Die Beethoven-Gedenkstätten der Museen der Stadt Wien*, Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1992.

Scholz, Gottfried: *Musik als Erlebnis. Inaugurationsrede*, Wien: Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien 1984 (Reden und Vorträge 1).

Simon, Nina: „Das partizipative Museum“, in: Gesser, Susanne / Handschin, Martin / Janneli, Angela / Lichtensteiger, Sibylle (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld: transcript 2012, S. 95–108.

Stankievech, Charles: „From Stethoscopes to Headphones. An Acoustic Spatialization of Subjectivity“, in: *Leonardo Music Journal* 17 (2007), S. 55–59.

Stöckler, Eva Maria: „...warum den Augenblick nicht ergreifen, da er so schnell verfliegt ...“. Musik an Gedenkstätten und Erinnerungsorten in Niederösterreich“, in: *Wo Musik entsteht. Musikgedenkstätten in Niederösterreich* (Denkmalpflege in Niederösterreich 63), Amt der NÖ Landesregierung: St. Pölten 2020, S. 6–10.

Scholda, Ulrike: „Begegnungen mit Beethoven in Baden“, in: *Wo Musik entsteht. Musikgedenkstätten in Niederösterreich* (Denkmalpflege in Niederösterreich 63), Amt der NÖ Landesregierung: St. Pölten 2020, S. 11-14.

Wallner, Viktor: *Ludwig van Beethoven und Baden. Ein schwieriger Zeitgenosse in Niederösterreich*, Baden: Gesellschaft der Freunde Badens und Städtische Sammlungen – Archiv / Rollettmuseum der Stadtgemeinde Baden 1998.

Willander, Alfred: *Beethoven und Baden*, Baden: Stadtgemeinde Baden / Kulturamt Baden 1989.

5.3 Online-Quellen

Beethovenhaus Baden, <https://www.beethovenhaus-baden.at/unser-haus/>, Zugriff: 21.05.2024.

Beethoven-Haus Bonn, Gebäude im 19. Und 20. Jahrhundert: <https://www.beethoven.de/de/g/gebaeude-im-19-20-jahrhundert>, Zugriff: 24.05.2024.

Beethoven-Haus Bonn, Museum: <https://www.beethoven.de/de/museum>, Zugriff: 24.05.2024.

Beethoven-Haus Bonn, Museumskonzerte, <https://www.beethoven.de/de/termine/list?series.key=ahBofmJlZXRob3Zlbi12aXVychwLEg90ZXJtaW5zZXJpZXNjYXQYgICAzIO2hgsM>, Zugriff: 19.02.2024.

DUDEN, Erlebnis, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Erlebnis>, Zugriff: 18.09.2024

DUDEN, Interaktion: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Interaktion>, Zugriff: 15.04.2024.

DUDEN, Multimedia, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Multimedia>, Zugriff: 16.02.2024.

DUDEN, Partizipation: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Partizipation>, Zugriff: 15.04.2024.

Wien Museum, Beethoven Museum. Pressemappe,
<https://share.wienmuseum.at/s/DQdBgDBfKzG9CGp?dir=undefined&openfile=4262518>,
Zugriff: 13.05.2024.

Wikipedia, Phenakistiskop, <https://de.wikipedia.org/wiki/Phenakistiskop>, Zugriff:
15.05.2024.

6 Anhang

6.1 Abbildungen

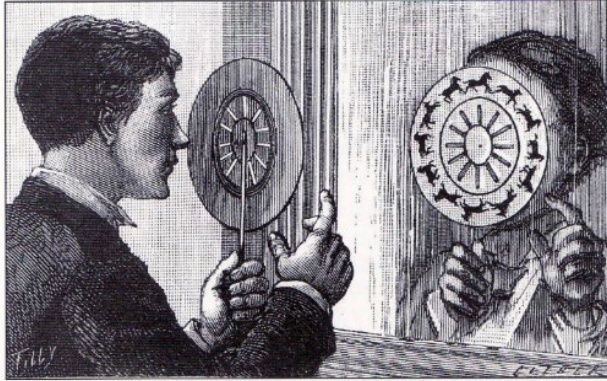


Abbildung 4: Der Gebrauch eines Phenakistiskops (aus: Wikipedia, Phenakistiskop, https://de.wikipedia.org/wiki/Phenakistiskop#/media/Datei:Der_Gebrauch_des_Spiegel-Phenakistiskops.jpg, Zugriff: 15.0.2024)

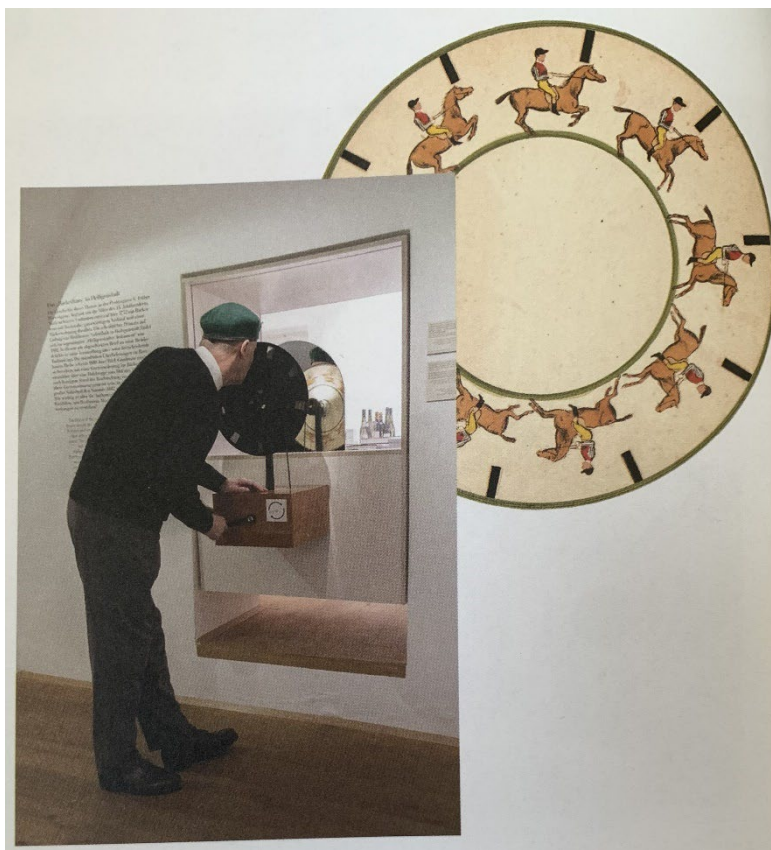


Abbildung 5: Beethoven Museum - Wien Museum, Bereich 1 „ankommen“, Phenakistiskop mit Hörbeispiel Klaviersonate Nr. 17 (aus: Noggler-Gürtler 2019, S. 10).



Abbildung 6: Beethoven Museum - Wien Museum, Bereich 1 „ankommen“, Reisekoffer mit Notenstapel und Hörbeispiel „Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.“ (Foto von der Autorin aufgenommen am 14.02.2024).



Abbildung 7: Beethoven Museum - Wien Museum, Bereich 1 „ankommen“, Klaviaturausschnitt mit Hörbeispiel Fantasia op. 77 (Foto von der Autorin aufgenommen am 29.03.2024).



Abbildung 8: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 2 „erholen“, Installation mit Hörrohr mit Hörbeispiel „Ruf vom Berge“ WoO 147 (Foto von der Autorin aufgenommen am 29.03.2024).



Abbildung 9: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 2 „erholen“, Cembalo mit Filmausschnitt auf einem Bildschirm (Foto von der Autorin aufgenommen am 29.03.2024).



Abbildung 10: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 2 „erholen“, Bilderstation zum Herausziehen mit Hörbeispiel 6. Sinfonie (Foto von der Autorin aufgenommen am 08.05.2024).

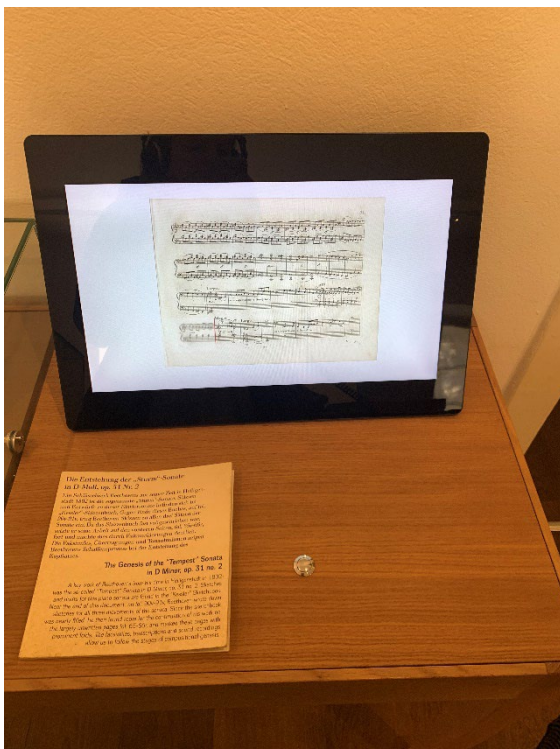


Abbildung 11: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 3 „komponieren“, Multimedia-Station zur Verdeutlichung des Kompositionsprozesses mit Hörbeispiel Klaviersonate Nr. 17, op. 31, Sturm-Sonate (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).



Abbildung 12: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 3 „komponieren“, Hörbeispiel Fragment in A-Dur für Streichquartett (Foto von der Autorin aufgenommen am 08.05.2024).

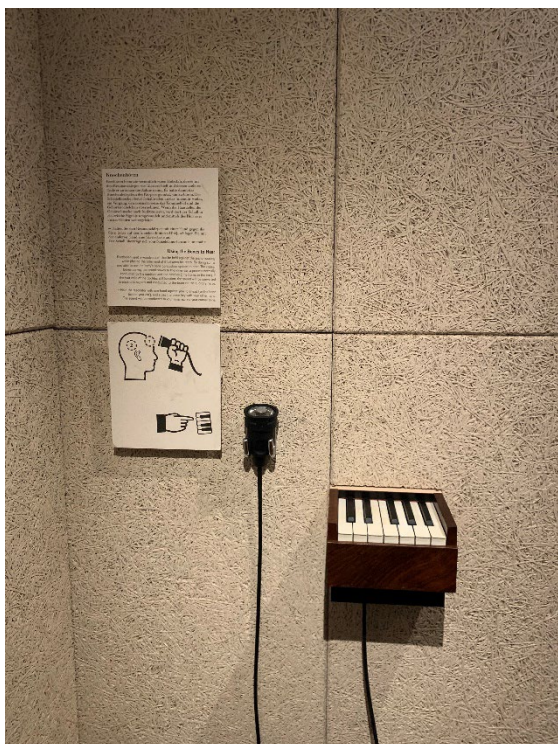


Abbildung 13: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 3 „komponieren“, Demonstration des Knochenhörens (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).

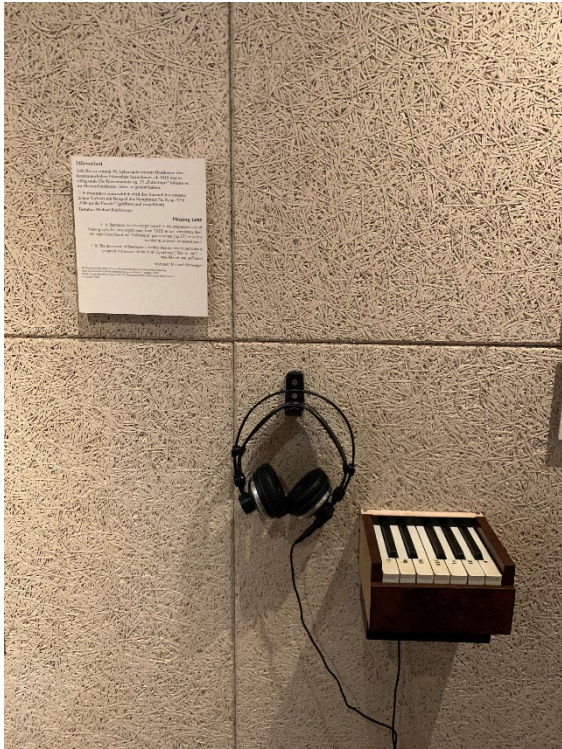


Abbildung 14: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 3 „komponieren“, Demonstration des Hörverlusts mit Hörbeispielen Klaviersonate op. 13 und 9. Sinfonie, 4. Satz (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).



Abbildung 15: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 4 „verdienen“, Streichquartettaufstellung mit Hörbeispiel Streichquartett op. 59, 1. Satz (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).



Abbildung 16: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 4 „verdienen“, Sitzgelegenheit mit Bildschirm, der einen Ausschnitt aus der Oper Fidelio zeigt (Foto von der Autorin aufgenommen am 14.02.2024).



Abbildung 17: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 5 „aufführen“, Konzertsaalmodell mit Live-Mitschnitt der 3. Sinfonie (aus: Noggler-Gürtler 2019, S. 68).



Abbildung 18: Beethoven Museum – Wien Museum, Bereich 6 „vermachen“, Sitzmöglichkeiten mit Videos auf Bildschirmen (Foto von der Autorin aufgenommen am 14.02.2024).



Abbildung 19: Beethoven Museum – Wien Museum, Garten, Modell einer Hörschnecke mit Hörbeispiel Septett in Es-Dur op. 20 (Foto von der Autorin aufgenommen am 11.01.2024).



Abbildung 20: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 3 „Arbeitsplatz Baden“, Video „Beethoven erhören“ mit Kopfhörer (Foto von der Autorin aufgenommen am 31.05.2024).



Abbildung 21: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 5 „Geschrieben in Baden“, Hörstationen mit Werken Beethovens, die er in Baden komponierte (Foto von der Autorin aufgenommen am 31.05.2024).



Abbildung 22: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 5 „Geschrieben in Baden“, Multimedia-Station „Remix Ludwig“ (Foto von der Autorin aufgenommen am 31.05.2024).



Abbildung 23: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 7 „Die Neunte“, Sitzmöglichkeiten mit Bildschirmen und Information zur 9. Sinfonie (zum Zeitpunkt der Aufnahme im Hörlabor platziert) (Foto von der Autorin aufgenommen am 31.05.2024).

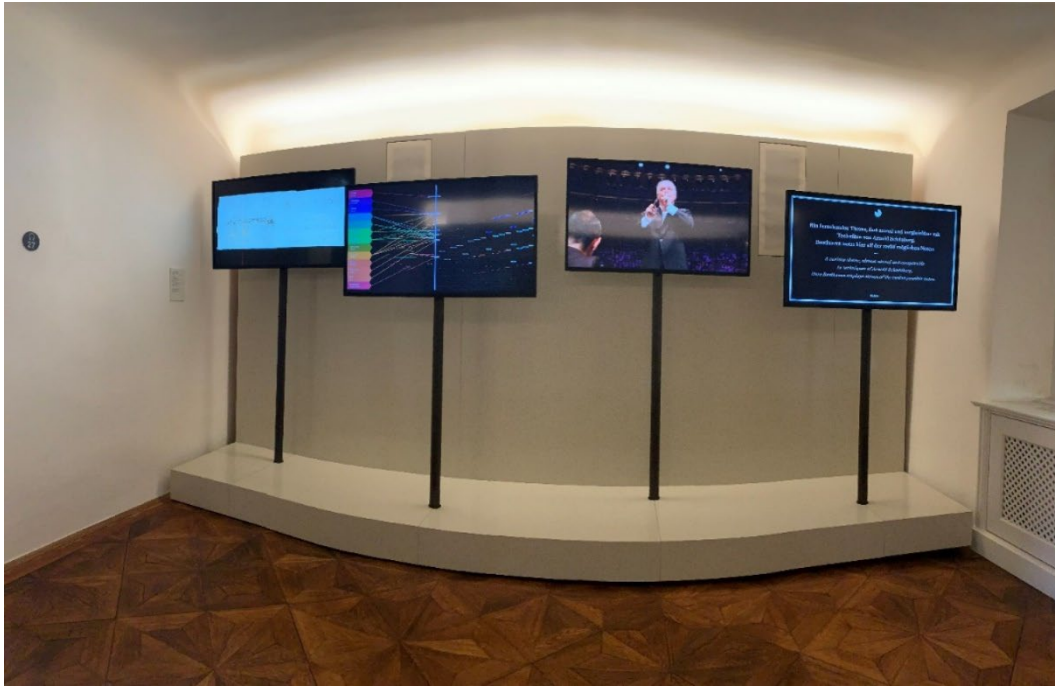


Abbildung 24: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 7 „Die Neunte“, Multimedia-Station zur 9. Sinfonie mit vier Bildschirmen (Foto von der Autorin aufgenommen am 20.03.2024).

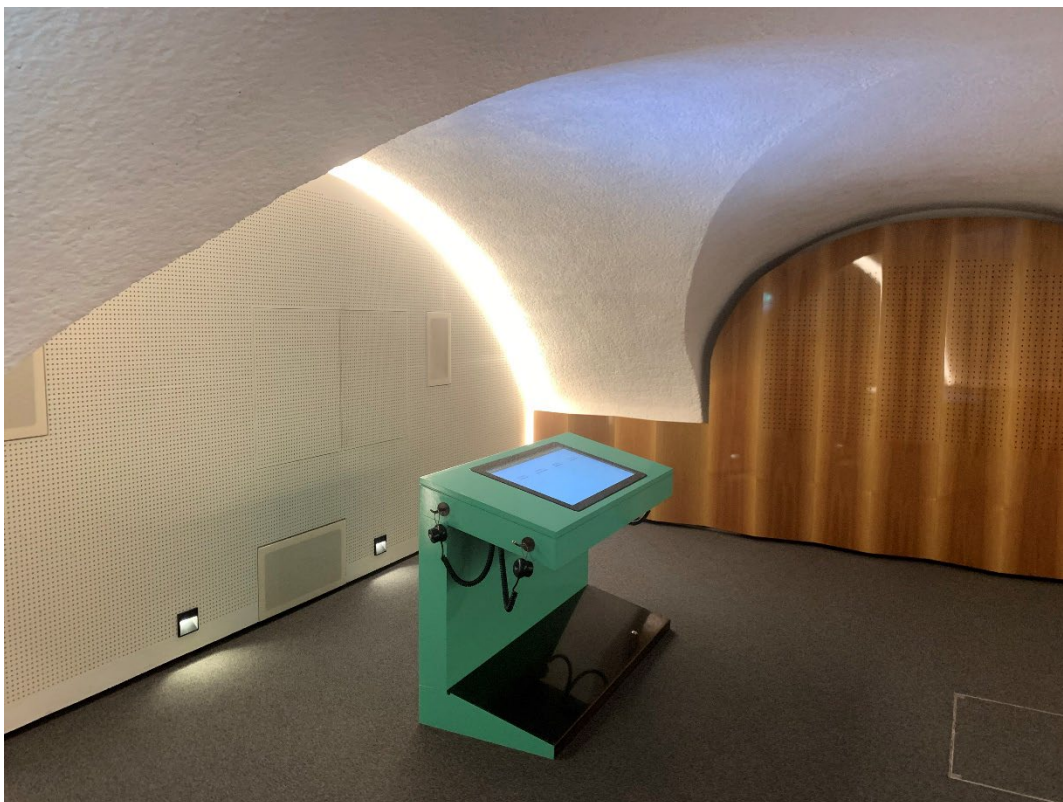


Abbildung 25: Beethovenhaus Baden, Bereich Nr. 8 „Hörlabor“, Multimedia-Station im Hörlabor (Foto von der Autorin aufgenommen am 03.01.2024).



Abbildung 26: Beethoven-Haus Bonn, Bereich f „Beethovens Klang in Bonn“, Sitzgelegenheiten mit Kopfhörern und diversen Hörbeispielen aus Beethovens Bonner Werken (Foto von der Autorin aufgenommen am 23.02.2024).



Abbildung 27: Beethoven-Haus Bonn, Musikzimmer, Installation „Klingendes Autograph“ mit Hörbeispiel Mondscheinsonate (Foto von der Autorin aufgenommen am 23.02.2024).

6.2 Transkripte

Transkript Fokusgruppendifkussion

Geführt von Vanessa Bundschuh am 17.07.2024

Die vier Teilnehmer:innen (T1-T4) spielen alle ein Musikinstrument (Streichinstrument) in ein oder mehreren Streich- oder Sinfonieorchestern und haben alle schon einmal Beethoven-Werke selbst gespielt. Sie sind keine Profi-Musiker:innen oder Musik:wissenschaftler:innen. Die Teilnehmer:innen sind zum Zeitpunkt der Fokusgruppendifkussion zwischen 27 und 40 Jahre alt: T1 (27), T2 (40), T3 (29), T4 (29).

1 I: Okay, also die erste Frage wäre mal: Was ist euch vom Museumsbesuch am meisten im
2 Gedächtnis geblieben oder was ist euch aufgefallen? Also jetzt nicht auf die Musik bezogen,
3 sondern allgemein.

4 T1: Am besten ist mir in Erinnerung geblieben dieser Saal, wo die Eroica auf einem
5 Bildschirm gespielt wurde, ich glaube Saal 5. Weil es so zentral im Raum drinnen steht
6 wahrscheinlich. Das ist ein klares Bild in meinem Kopf geblieben.

7 T2: Gespielt wurde aber die Egmont-Ouvertüre, nicht die Eroica. Wollte ich nur ergänzen.

8 T3: Nein, nein.

9 T2: Der Film war Eroica?

10 T4: Nein, nicht der Film.

11 T1: Nein, ich meine was anderes.

12 T3: Ach so.

13 T4: T2 meint diesen, ähm, diesen letzten Raum.

14 T2: Ah, den Saal. Entschuldigung. Okay. Mir ist am schönsten in Erinnerung geblieben der
15 Saal, wo die Pastorale beginnt, wenn man die Bilder rauszieht.

16 I: Aus welchem Grund?

17 T2: Weil ich die Pastorale sehr gerne habe.

18 T3: Ich glaube, mir wird tatsächlich am meisten in Erinnerung bleiben das ganze Ambiente.
19 Also wo das Haus liegt, aber auch so wie es innen aussieht. Ich finde man kann sich das
20 einfach sehr gut vorstellen, weil es ein so ein altes Haus ist und man kann sich da richtig gut
21 vorstellen, wie der Beethoven da gewohnt hat und in Verbindung mit diesen alten Bildern von

22 Wien, wo man Wien auf diesen Gemälden sieht, finde ich das sehr beeindruckend und man
 23 kann sich das einfach sehr gut vorstellen und das auch eben mit dem Leben von Beethoven
 24 und mit der Musik in Zusammenhang bringen oder verbinden.

25 T4: Also ich glaube, was mir am ehesten im Bewusstsein bleiben wird, ist jetzt nicht so ein
 26 gewisses Ding oder irgendwas Visuelles, sondern eher so ein genereller Eindruck. Weil ich
 27 wusste nicht, dass Beethoven, also ich wusste, dass Beethoven taub war, aber irgendwie hat
 28 man sehr gut das mitbekommen, dass es halt ihm doch... Also ich dachte er wäre halt so
 29 generell ein grumpy Mensch gewesen, so ein grantiger Mensch gewesen, aber dass er
 30 natürlich eigentlich dann so früh taub geworden ist und ihn das so beeinträchtigt hat, das war
 31 mir nicht bewusst. Und ich fand diesen einen Raum sehr cool mit diesen Schallwänden, wo
 32 man dann eben auch gehört hat, wie er das gehört haben könnte. Also mit diesem Ding, also
 33 mit diesem vibrierenden Lautsprecher, den man sich dann an die Stirn oder hinter das Ohr
 34 gehalten hat und auch halt diese Demonstration, wie er gehört haben könnte. Weil das war
 35 mir, also wie gesagt, mir war nicht bewusst, dass er schon, ich glaube seit dem sechsten
 36 Lebensjahr oder so, das schon beginnend hatte und das ist sehr beeindruckend, genau.

37 I: Ist euch sonst irgendwas noch aufgefallen, das irgendwie erwähnenswert wäre?

38 T2: Ja, also weil du es jetzt angesprochen hast mit dem taub werden, also dieser Saal, den
 39 fand ich auch besonders beeindruckend, wo man einerseits so selber hören kann, wie sich das
 40 anhört, wenn man langsam sein Gehör verliert und andererseits die Gemütslage von ihm in
 41 diesem Autograph, die fand ich total, die habe ich mir ganz durchgelesen, obwohl es ein
 42 langer Text war, was selten ist in Museen.

43 I: Im Heiligenstädter Testament? Meinst du das?

44 T2: Ja, genau, wo er an seinen Bruder Karl und Lehrstelle [lacht] schreibt. Das war, das fand
 45 ich sehr berührend. Und irgendwie, genau wie du schon sagst, dass man da halt auch erst
 46 gecheckt hat, dass er eigentlich gar nicht so *grumpy* ist, sondern voll gern *happy* wäre, aber
 47 einfach die Leute nicht mehr versteht und es niemandem sagen darf oder sich nicht sagen
 48 traut, weil das ja eigentlich das ist, wo alle von ihm erwarten, dass er da besonders gut drin
 49 ist, dass er ausgerechnet das verloren hat. Das muss so *crushing* gewesen sein.

50 T1: Was mir noch aufgefallen ist, was ich sehr cool gefunden habe, war das Detail, oder die,
 51 wie soll ich sagen, dass zum Beispiel bei den Hörbeispielen so Hörrohre verwendet worden

52 sind zum Abspielen der Musikbeiträge zum Teil. Bei diesen Drehleiern sind, eben dann als
 53 Ausgabe Lautsprecher so...

54 I: Also zum Beispiel in dem ersten Raum?

55 T1: Zum Beispiel im ersten Raum, aber ich glaube es war in mehreren Räumen.

56 I: Genau, in dem zweiten Raum auch, genau wo die Postkarten oben waren.

57 T1: Genau.

58 T3: Was mich auch überrascht hat und was ich vorher nicht wusste, ist, dass er einfach so ein
 59 Superstar war. Also ich wusste, dass er berühmt war, aber dass 20.000 Leute bei seinem
 60 Begräbnis waren, das sprengt ja wirklich alle Dimensionen, das sprengt alle Dimensionen
 61 und ich finde, also es hat sehr gut veranschaulicht, was für ein Superstar er war. Und ich
 62 finde, ich muss T2 auch zustimmen, dass dieser Raum, wo die Natur, also wo der Einfluss
 63 von der Natur auf seine Kompositionen oder auf sein Leben veranschaulicht wurde, im
 64 Zusammenhang mit der Pastorale, die ja eigentlich, soweit ich das in Erinnerung habe, eben
 65 eine sehr naturbezogene Sinfonie ist. Das fand ich auch eine sehr, einfach ein sehr schöner
 66 Raum, auch sehr ästhetisch gestaltet.

67 T4: Eine Sache noch, die mir halt aufgefallen ist. Ich fand es war sehr cool, die ganzen
 68 Hörbeispiele und so weiter, aber ich fand generell es ein bisschen altmodisch aufbereitet im
 69 Sinn von, so wie ich Museen irgendwie von früher kenne, also sehr viele Exponate, sehr viel
 70 Text und eigentlich, also nicht leicht sich zu orientieren. Also ich glaube, ich gehe jetzt, ich
 71 gehe schon mit gewissen Eindrücken raus. Eben, ich weiß jetzt, also man weiß, dass er ein
 72 größerer Superstar war und er ist früher taub geworden und so weiter, aber jetzt so einen
 73 richtigen Überblick über sein Leben und es hat ein bisschen so der rote Faden gefehlt, aber
 74 das bezieht sich jetzt weniger auf quasi die musikalischen Exponate, sondern mehr halt auf
 75 das ganze Visuelle, also halt, wenn man so Postkarten sieht oder so weiter. Ich finde, es war
 76 voll nett gemacht mit diesen sechs Räumen, und auch thematisch, das war gut unterteilt, aber
 77 irgendwie quasi den großen Überblick über sein Leben, ab da, wo er nach Wien gezogen ist,
 78 hat man irgendwie nicht bekommen. Also ein bisschen Eindruck, aber halt jetzt nicht, ich bin
 79 halt gerne ein Mensch, ich habe das gern sehr übersichtlich, damit ich es einmal lernen kann
 80 und mir merken kann, weil ich finde, das ist, wenn man ins Museum geht, sollte man sich das
 81 so irgendwie auch behalten können, so Daten und dann, ja. Aber sonst war es sehr gut.

82 T2: Ich wollte eigentlich nur sagen, stimme ich zu, also der rote Faden hat mir auch ein
83 bisschen gefehlt, es wirkt manchmal so ein bisschen, wie so bunt durchgewürfelt.

84 T3: Zum Beispiel in diesem Saal, wo, was war denn dieser Raum, verdienen oder so? Oder
85 da, wo es darum geht, wie er sein Geld verdient hat und wo die ganzen Adeligen aufgeführt
86 wurden, die ihn da unterstützt haben, das fand ich zum Beispiel relativ chaotisch, also ich
87 habe das Gefühl, da waren sehr zufällig ausgewählte Personen, die einfach, also es war sehr
88 interessant, einen Einblick in den Adel von Wien zu erhalten, aber es stand irgendwie
89 nirgendwo, das sind dann die Adeligen, die besonders sein Leben geprägt haben. Also ich
90 wusste bis zum Schluss nicht, was genau diese, oder welche Intention hinter genau dieser
91 Auswahl dieser Adeligen steht zum Beispiel. Und ich finde tatsächlich auch, also
92 wahrscheinlich werden wir jetzt über die Musik eh bald genauer reden, aber ich finde bei den
93 musikalischen Beispielen haben mir ein bisschen die Details gefehlt. Also zum Schluss in
94 diesem einen Raum, im fünften Raum, finde ich, war das sehr detailliert beschrieben und das
95 war super, aber zum Beispiel im ersten Raum, da waren teilweise Musikstücke, da hätte ich
96 mir einfach ein bisschen mehr Hintergrundinformationen, also wieso ist das genau in dem
97 Raum, wieso wird da genau dieses Musikstück abgespielt, das war in dem ersten Raum, in
98 dem hinteren Raum, an der Rückwand, ich weiß nicht mehr, welches Musikstück das war,
99 aber ja. Ich habe gerade davon gesprochen, dass mir bei manchen Musikbeispielen so ein
100 bisschen die Hintergrundinformation gefehlt hat und wieso dieses Musikstück dort hängt oder
101 dort abgespielt wird und zum Beispiel wurde das im gleichen Jahr komponiert als er in Wien
102 angekommen ist. Zum Beispiel so etwas.

103 I: Also du meinst den groben Zusammenhang?

104 T3: Genau, einen groben Zusammenhang, wieso wird das Stück genau dort abgespielt. Und
105 ich finde im Saal fünf war mir das ein bisschen mehr klar, also ein bisschen klarer, aber ja,
106 genau.

107 I: Dann komme ich zur zweiten Frage und zwar: Was habt ihr, oder was glaubt ihr, welchen
108 Stellenwert hatte die hörbare Musik im Museum? Also zum Beispiel, war die Musik eher
109 unterstützend zur Ausstellung eingesetzt, oder ist sie eher im Vordergrund gestanden?

110 T2: Wenn ich wieder anfangen darf? Also ich finde, das war nicht in jedem Raum gleich, zum
111 Beispiel in dem Raum mit Aufführen und das war das mit diesem Konzertsaal, ne? In
112 welchem Raum war nochmal dieses Streichquartett? Das war bei Verdienen, ne?

113 I: Genau, ja.

114 T2: Genau, also in den Räumen, wo die Musik gleich zu hören war, wo man schon
 115 reingegangen ist, ohne dass man irgendwas extra aufsetzen muss, oder so, da fand ich, stand
 116 sie auf jeden Fall im Vordergrund. Und bei den Räumen, wo man was hat aufsetzen müssen,
 117 naja, wobei da waren auch in manchen Räumen so viele Kopfhörer, dass auch man da sagen
 118 könnte, sie stand eigentlich mehr oder weniger im Vordergrund, aber ein bisschen dezenter
 119 vielleicht. Da war das dann eher so eine *Fifty-Fifty*-Mischung aus Exponaten und Musik,
 120 finde ich.

121 T1: Also meinem Eindruck nach haben sie versucht, mit dieser Einteilung in den Räumen
 122 schon irgendwie eine Geschichte zu erzählen, natürlich. Ich meine, von seiner Ankunft in
 123 Wien bis zu seinem Tod. Aber ich habe das Gefühl gehabt, dass die Musik jetzt nicht vorher
 124 festgestanden ist, sondern eher unterstützend sozusagen ausgewählt worden ist. Gerade im
 125 fünften Raum ist es natürlich dann schon ein zentrales Element, die Musik, weil in jeder
 126 Station, die man anschauen kann, auch irgendwas mit Musik dabei ist. Also es gibt ein
 127 Musikstück, das man anhören kann bei jedem Exponat oder Stück oder was weiß ich. Aber
 128 ich habe jetzt nicht das Gefühl gehabt, dass die Räume nach der Musik sozusagen eingeteilt
 129 worden sind, also eher nachrangig behandelt eigentlich, wenn man es sozusagen von der
 130 Richtung betrachtet.

131 I: Also du meinst quasi, dass zuerst die Geschichte konstruiert worden ist und dann die Musik
 132 dazu ausgewählt?

133 T1: Genau. Also dass sie im Nachhinein geschaut haben, was passt musikalisch dazu. Wobei
 134 die andere Frage wäre, wie man es denn andersherum machen könnte überhaupt.

135 I: Eine kurze Zwischenfrage. Hättest du dir das anders gewünscht?

136 T1: Ich glaube, es ist so zugänglicher auch für mich. Also ich glaube, es ist nicht schlecht so.
 137 Einfach weil man, glaube ich, das besser nachvollziehen kann, wie er sein Leben dort
 138 verbringt und die Stationen seines Lebens, als wenn man jetzt einen musikwissenschaftlichen
 139 Zugang hat und sagt, diese Stilelemente tauchen hier auf und so weiter. Ich glaube, das ist
 140 schwerer verständlich. Also ich glaube, es war gut so.

141 T4: Ich sehe das ein bisschen anders. Ich glaube, man kann das nicht so trennen, oder? Also
 142 sein Leben und seine Musik. Ich meine, sein Leben war Musik. Das heißt, ich glaube, es
 143 wäre... Also ich sehe das nicht so getrennt im Vordergrund oder im Hintergrund. Es gehört

144 einfach dazu. Wenn du sein Leben erzählst, du kannst Beethovens Leben nicht erzählen ohne
145 nicht auf die Musik... Also es wäre ein schlechtes Museum, wenn du ein Museum über
146 Beethoven machst und keine Musik von ihm anspielst. Was ich aber cool fand, also ich fand
147 gerade in den Räumen, wo, also da stimme ich T2 ein bisschen zu. Gerade in den Räumen,
148 wo es eigentlich vor allem um sein Leben ging, also um sein Leben im Sinn von, er ist
149 dorthin gereist oder was auch immer, und dann hat man ein Hörbeispiel gehabt, dann war es
150 eher unterstützend. Aber es gab dann, finde ich, schon Räume, eben wie den vorher schon
151 erwähnten Raum, wo es um seine Gehörlosigkeit ging. Wo es eigentlich die
152 Hauptvermittlungsweise, bis auf vielleicht diese Texte noch an der Wand, das am
153 eindrucklichsten dargestellt haben. Also ich finde, sie haben es schon sehr, sehr clever
154 eingesetzt. Auch mit der... Also sehr... Ich finde, am anschaulichsten auch mit dieser... Oder
155 auch eben in diesem Raum von der Pastorale, wo man dann diese Dinger rausziehen konnte,
156 diese Bilder. Ich finde, sie haben es teilweise sehr clever eingesetzt, aber manchmal eben
157 dann auch nur im Hintergrund, wo sie dann zum Beispiel dieses eine Exponat, wo es darum
158 ging, was war das für eine Sonate? Ich glaube, Sturm, die Sturmsonate. Wo sie dann einfach
159 nur gezeigt haben, okay, wie viele Entwürfe gab es. Und das war ja eigentlich dann nicht so
160 zum Demonstrieren von irgendwelchen Tatsachen, sondern eher so in die Richtung ja, er hat
161 das halt nicht in einem Guss geschrieben, sondern es gab halt verschiedene Versionen. Also
162 nur um zusammenzufassen, es gab, finde ich, beides. Teilweise stand es im Hintergrund, und
163 teilweise gab es aber dann schon Räume, wo es wirklich so sich um das gedreht hat.

164 T3: Ich muss T1 zustimmen. Also ich finde, dass im Museum von Musik Gebrauch gemacht
165 wurde, und zwar nur als Unterstützung, um sein Leben zu veranschaulichen. Ich glaube,
166 wenn ich jetzt ein, sagen wir mal, ein Museum anschauen würde, wo Musik im Vordergrund
167 wäre, würde ich mir noch mehr Erklärungen zum Thema, zum Beispiel, welche Tonarten
168 benutzt er in der Musik, was sind seine besonderen Tonabfolgen, die der Komponist nutzt. So
169 etwas würde ich mir erwarten, wenn wirklich die Musik im Vordergrund steht. Also alle Texte
170 waren eigentlich über sein Leben, wie er gelebt hat, und die Musik, nur mithilfe der Musik
171 wurden die Texte unterstützt. Ich habe jetzt keinen einzigen Text gelesen, wo genau was über
172 Tonarten oder welche Instrumentengruppen er oft eingesetzt hätte. Das hätte ich mir von
173 einem Museum erwartet, wo die Musik im Vordergrund steht. Ja genau, das wäre meine
174 Perspektive auf das Ganze. Aber es kommt natürlich auch darauf an, das war natürlich rein
175 inhaltlich gesprochen. Ich glaube, ihr drei habt eher davon gesprochen, wenn man in einen
176 Raum reingeht, was der erste Eindruck ist. Ob man zuerst zum Beispiel Musik hört oder

177 zuerst Text sieht. Ich spreche jetzt wirklich rein auf eine inhaltliche Basis, dass wirklich nur
178 von seinem Leben gesprochen wurde. Und deswegen habe ich das eher als unterstützend
179 wahrgenommen. Und ich hätte eigentlich gerne mehr zu seiner Musik gewusst. Also ich habe
180 es vorher schon angesprochen, wieso wurde ein Musikstück ausgewählt oder zum Beispiel,
181 wo diese Teile von der Sturmsonate geschrieben wurden, dass dann auch mal die ganze
182 Sturmsonate daneben abgespielt wird. Das waren ja, soweit ich das gesehen habe, nur
183 Ausschnitte, dass dann auch die ganze Sturmsonate... Oder wurde die vielleicht abgespielt,
184 weil ihr jetzt alle drei so aufzeigt? [lacht]

185 T2: Genau, da wollte ich noch dran anknüpfen, weil genauso wie du das gesagt hast, dass
186 man quasi mehr zur Musik erfährt, das hätte ich mir zumindest in dem Zimmer, wo es ums
187 Komponieren eben geht, erwartet. Weil da war eigentlich das einzige, was da über seine
188 Schaffensweise quasi stand, war, dass er halt im Gegensatz zu Haydn und Co. eben nicht ein
189 Thema vorher sich überlegt und das dann variiert, sondern wie so ein Gesamtdings im Kopf
190 hat, an dem er feilt oder was er dann irgendwie ausbaut. Und auch bei dieser Sturmsonate und
191 so, das war, ich hätte mir erwartet, wenn da quasi demonstriert wird, wie das in mehreren
192 Überarbeitungen sich entwickelte, dass man dann irgendwie so eine Progression hört, aber
193 irgendwie, das war total verwirrend. Man hat da lauter so Fetzen gesehen und ich habe es mir
194 jetzt nicht besonders lange angehört, aber das war einfach so, okay, der Anfang von der
195 Sturmsonate, dann irgendwelche komischen Zwischenstücke und das hat mir jetzt nicht
196 wirklich ein Bild davon verschafft, wie Beethoven komponiert oder wie das Ganze. Also das
197 wäre genau der Raum gewesen, wo das, was du gerade gesagt hast, T3, hätte hin gehört.

198 T3: Darf ich noch ganz kurz direkt dran anknüpfen? Nämlich, das wäre zum Beispiel voll gut
199 gewesen mit den ganzen Fidelio-Ouvertüren, weil die hat er auch hunderttausendmal
200 überarbeitet, voll berühmtes Stück, und da hat man gesehen, was für ein Perfektionist... Oder
201 ganzen Fidelio-Oper. Wo man irgendwie veranschaulichen hätte können, wie oft er sein Stück
202 überarbeitet hat. Ich glaube, es gibt drei Fassungen. Und das hat mir auch so ein bisschen
203 gefehlt, dieses Gegenüberstellen von bestimmten Versionen.

204 T4: Also, das ist überhaupt, was ich mir schon vorher gedacht habe. Ich finde die Idee voll
205 gut, so Hörbeispiele zu bringen. Nur was ich schade fand, besonders bei diesem Sturm-Video,
206 also Sturm-Hörbeispiel, da hat man ja immer die Noten gesehen und ich fand das voll eine
207 gute Idee, dass man die verschiedenen Versionen abspielt, nur man hat ewig warten müssen,
208 bis man zur letzten Version kommt. Also man konnte nicht vor- und zurückspulen, das ist

209 jetzt ein rein technischer Aspekt. Aber du kannst es, wie du sagst, das macht das Vergleichen,
210 also wie T2 gesagt hat, es macht das Vergleichen unglaublich schwierig, wenn man dann
211 einmal eine Minute warten muss, bis die zweite Fassung kommt. Und dann, also ich finde es
212 cool, dass man mitlesen kann im Notenbild, aber ich fand es schade, dass man nicht vor- und
213 zurückspringen kann, zumindest habe ich nichts gesehen, ich glaube, es gab nur einen Knopf.
214 T2: Die Snippets hätten viel kürzer sein müssen.

215 T4: Genau, ein bisschen kürzere Snippets, also kürzere Tonbeispiele. Und vielleicht auch,
216 dass man hin und her, entweder mit parallelen Stationen oder dass man halt innerhalb von
217 diesem Video vor- und zurückspringen kann. Weil ich habe dann leider wirklich, also ich
218 habe mir das jetzt vorgenommen, dass ich mir das zu Hause anhöre, aber ich habe die dritte,
219 also die letzte Fassung von der Sturmsonne nicht mehr gehört, weil ich mir gedacht habe, ja,
220 ich habe keine vier Minuten Zeit, um mir das jetzt bis zum Ende... Und genau, der Knopf hat
221 aber nicht weitergeschaltet, sondern immer von Anfang angefangen. Aber das ist jetzt ein
222 rein technischer Aspekt, ich fand die Idee super. Das gehört voll dazu.

223 I: Dann die nächste Frage. Habt ihr Musik wiedererkannt oder hat es Stücke gegeben, die neu
224 für euch waren?

225 T1: Also ich habe einige Stücke wiedererkannt, aber für mich war auch einiges neu. Ich
226 glaube, dass Beethoven schon sehr produktiv war [lacht] und es ist wahrscheinlich schwierig,
227 so ein Gesamtwerk irgendwie zu verinnerlichen. Aber für mich, ich habe ein paar Beispiele
228 mitgeschrieben. Also die Sinfonien sind mir alle schon eher geläufig. Ich habe zum Beispiel
229 nicht gewusst, dass er Lieder geschrieben hat, wo im zweiten Raum das Vöglein-Lied, oder
230 wie es heißt, dabei war. Ich meine, natürlich Fidelio ist mir ein Begriff. Auch die
231 Razumovsky gewidmeten Stücke habe ich schon öfters gehört. Genau. Ja, wie gesagt, der
232 fünfte Raum, das waren im Grunde große Werke von ihm, die sind sehr bekannt. Die großen
233 Sinfonien, die Kreuzersonate ist das bekannteste Violinwerk, ich weiß nicht. Das Beethoven-
234 Violin-Konzert gibt es auch noch, das ist auch noch sehr bekannt. Was ich sehr cool gefunden
235 habe, war, dass sie am Schluss sozusagen die Einflüsse Beethovens auf neuere Kunstfilme
236 und Kabarett noch gezeigt haben, wo zum Beispiel Helge Schneider irgendwas über
237 Beethoven daher gequatscht hat. Oder eben Clockwork Orange, das ist eine sehr coole Szene,
238 die sie da zeigen im Film.

239 T2: Ja, also ich habe auch, würde ich sagen, so *Fifty-Fifty* die großen bekannten Sachen und
240 die Egmont-Ouvertüre, habe ich gekannt. Aber auch vieles von dem, also das Streichquartett

241 oder sogar die Kreuzersonate habe ich auch nicht gekannt. Also vieles auch. Also ich würde
242 sagen *Fifty-Fifty*.

243 T3: Ich sehe das ähnlich wie T2 und T1. Auch die Sinfonien sind natürlich mir ein Begriff.
244 Die Kammermusik zum Beispiel kenne ich einfach gar nicht so gut. Ich habe aber trotzdem
245 das Gefühl, dass eher die bekannteren Stücke drinnen waren. Also zum Beispiel die
246 Kreuzersonate, also ich habe sie noch nie gespielt, aber sie ist mehr ein Begriff. Oder aber
247 auch die Egmont-Ouvertüre, also der Name sagt mir was ich, ich habe es einfach nur nicht
248 wiedererkannt beim Hören. Und ich finde auch, das knüpft halt direkt an das Thema davor,
249 dass eher weniger Hörbeispiele erbracht wurden. Also ich weiß nicht wann zum Beispiel das,
250 ich weiß gar nicht wann das Violinkonzert komponiert wurde, weil das jetzt gerade eben
251 gefallen ist. Aber solche berühmten Stücke wurden noch gar nicht angeführt und ich glaube
252 das ist auch ein Zeichen dafür, dass die Musik nicht im Vordergrund gestanden ist. Also ich
253 habe das Gefühl, es wurden nur so, ich würde jetzt schätzen, zehn bis fünfzehn Stücke
254 angespielt und nicht mehr. Und das ist für mich ein Zeichen auch, dass vor allem das Leben
255 im Vordergrund gestanden ist und nicht die Musik und die Musik nur unterstützend gewirkt
256 hat.

257 T4: Also ich sehe das eh auch ähnlich, die ganzen Sinfonien kannte ich. Es war im letzten
258 Raum, also im großen Raum, wo in der Mitte dieser Konzertsaal nachgebildet war quasi mit
259 der Eroica, da war ein spätes Streichquartett von ihm, so quasi links vom Ausgang, das
260 kannte ich nicht. Und die Klavierstücke kenne ich halt natürlich nicht so gut, weil ich einfach
261 generell nicht so viel Klaviermusik höre. Also diese Sturmsonate kannte ich zum Beispiel gar
262 nicht. Und auch dieses, eben ganz im ersten Raum, das allererste Stück, wo man so kurbeln
263 musste, das hat mir zum Beispiel auch nichts gesagt. Ich fand aber, also jetzt rein, ich meine
264 man muss auch sagen, wir sind wahrscheinlich ein bisschen ein, also es gibt auch Leute, die
265 dort hingehen und wahrscheinlich Beethoven weniger kennen. Und darum fand ich eigentlich
266 die Stückauswahl ganz clever gewählt, weil es eben die berühmten Stücke sind. Und das sind
267 halt, also das sind auch einfach die Stücke, die sind nicht umsonst berühmt. Also sowas wie
268 Eroica oder auch die Neunte oder auch die Pastorale mit diesen Bildern. Das fand ich
269 wirklich, das fand ich richtig eine coole Idee.

270 T2: Ganz schön.

271 T4: Ja, genau. Also ich glaube, wie gesagt, man darf auch nicht vergessen, dass wir da
 272 vielleicht mit ein bisschen anderen, oder nicht dem Durchschnitt entsprechen, der vielleicht
 273 dorthin geht.

274 T1: Mir ist noch etwas eingefallen. Eigentlich haben mir ein paar Stücke gefehlt, wenn ich
 275 ehrlich bin, die superbekannten. Fünfte Sinfonie, das ist ja wohl der, vielleicht ist...

276 T3: Für Elise.

277 T2: Stimmt. Da-da-da-daaa [singt den Rhythmus des Themas der 5. Sinfonie]

278 T1: Das ist so... Für Elise, Mondscheinsonate, also ein paar so extrem bekannte haben mir
 279 gefehlt. Also mir fehlen sie nicht [T2-T4 lachen], weil ich kenne sie auch sehr gut. Für mich
 280 war es genau richtig, glaube ich, dass die nicht dabei waren. Aber ich glaube, für jemanden,
 281 der Beethoven nur sehr oberflächlich kennt, wären das so Fixpunkte, wo man sich besser
 282 orientieren könnte vielleicht.

283 T2: Ha-ha-ha-haa [T3 und T4 lachen]

284 T4: Nein, aber auch einfach, das stimmt schon, weil man hat ja immer, also ich glaube, man
 285 freut sich ja immer, wenn man Dinge wiederkennt. Und es kennen sicher sehr, sehr viele
 286 Leute dieses da-da-da-daa, aber vielleicht wissen es nicht alle, dass es von Beethoven ist und
 287 das wäre halt so die perfekte Chance, das noch einmal in Erinnerung zu rufen. Oder ja, so,
 288 keine Ahnung, ein paar Hörbeispielstationen mit den berühmtesten Werken von Beethoven
 289 noch einmal, die er in der Zeit in Wien geschrieben hat.

290 I: Die nächste Frage knüpft gleich da an. Und zwar, hat die zuhörende Musik bei euch
 291 Erinnerungen hervorgerufen? Also zum Beispiel jetzt Erinnerungen an ein besuchtes Konzert,
 292 wo ein Beethoven-Werk aufgeführt worden ist oder ein selbstgespieltes Konzert oder was
 293 auch immer.

294 T2: Ich habe mich daran erinnert, dass ich die Egmont-Ouvertüre schon mal gespielt habe.
 295 Und ich glaube, irgendeine andere Sinfonie war auch dabei, die ich schon mal... Nicht die
 296 Dritte, die Siebte habe ich glaube ich auch schon mal gespielt. Genau.

297 T1: Ja, ich habe mich an Orchestererfahrungen zurückerinnert, wobei ich meistens, wenn ich
 298 etwas wiedererkenne, das nicht direkt zuordnen kann, wann und wo ich es gespielt habe. Das
 299 ist mehr so ein generelles Gefühl, dann weiß ich meistens, ah, das habe ich schon mal
 300 gespielt. Aber ich bin mir dann im ersten Moment meistens auch nicht sicher, welche

301 Sinfonie oder welches Stück das ist. Bei den Klavierstücken habe ich mich an meinen
302 Klavierunterricht zurückerinnert gefühlt, vielleicht. Und habe mir gedacht, dass ich [lacht]
303 wieder Klavier üben sollte.

304 T4: Ja, vor allem die Sinfonien natürlich. Also haben wir schon, also ich glaube, ich habe
305 ziemlich viele Beethoven-Sinfonien schon sowohl im Konzert gehört als auch selber gespielt.
306 Wobei die Erinnerung natürlich an selber spielen immer stärker ist als die an ein Konzert.
307 Also ich habe zum Beispiel Beethoven 3, da weiß ich nur, dass ich sie gespielt habe, aber
308 nicht wo. Aber Beethoven 9 haben wir zum Beispiel damals in Indien gespielt und das ist so
309 eine der Sinfonien, wo das ist einfach in die Hirnwindungen eingebrannt. Und sonst, also so
310 Kammermusik habe ich noch nicht so viel von Beethoven gespielt. Genau, die einzige, also
311 eine der wenigen Sinfonien, wo ich mir echt gedacht habe, die würde ich einfach mal gerne,
312 wirklich, wirklich gerne spielen, ist eben die Siebte. Sie ist einfach so schön. Und ja, ich
313 glaube, ich hatte mal so eine Phase, wo ich ultra viel Beethoven gehört habe. Also rauf und
314 runter. Das war so vor zwei, drei Jahren. Aber ich würde jetzt nicht sagen, dass ich mich jetzt
315 da, einfach nur an dieses quasi... Ich weiß nicht, geht euch das auch manchmal so, wenn ihr
316 Musik hört, die ihr schon ewig, die ihr schon länger nicht mehr gehört habt und ihr wisst, ihr
317 habt es in einer Phase im Leben voll oft gehört, dann, es wächst ein ganz eigenes Gefühl, also
318 nicht unbedingt Erinnerungen an die Zeit, sondern es ist so, ah ja, das war ja so und dann, ah
319 ja, da setzten dann die Geigen ein und so. Es ist immer so ein bisschen so, halt irgendwie, wie
320 wenn man einen Film noch einmal anschaut, den man schon seit Ewigkeiten nicht mehr
321 gesehen hat oder so. Und sonst genau, konkrete Erinnerungen an ein Konzert habe ich
322 eigentlich nicht, weil, ja, ich glaube, ich habe noch nie so richtig denkwürdige [lacht]
323 Beethoven-Aufführungen gehört im Konzert.

324 T3: Ich stimme allem zu, was bis jetzt gesagt wurde, außer zwei Sachen. Oder ich möchte
325 zwei Sachen hinzufügen, sagen wir es mal so. Erstens dieses Lied, dieses Vöglein-Lied, das
326 hat meine Oma früher immer gespielt.

327 T4: Stimmt, stimmt!

328 T3: Und das hat sie immer dazu gesungen, als sie noch mehr Klavier gespielt hat und sie hat
329 uns früher mal, also T3 und mir, versucht, immer Klavier ein bisschen beizubringen. Das war
330 so einer der ersten...

331 T4: Stimmt, das habe ich voll vergessen.

332 T3: Erinnerungen, die ich irgendwie an die, ja, an die Zeit mit unseren Großeltern habe. Und
333 noch was, und zwar die Fidelio-Aufführung, da habe ich zwar nur ganz kurz reingehört, aber
334 Fidelio erinnert mich immer sehr an... Also ich glaube, Fidelio war die erste Oper, die ich
335 jemals angehört habe. Und die habe ich so, als ich so zwischen sieben und zwölf Jahre alt
336 war, habe ich die wirklich rauf und runter gehört. Also ich kenne auch den ganzen Text
337 auswendig. Und mich hat das total an diese Zeit... Ich war einmal in einer Opernaufführung
338 in der Staatsoper und die Oper an sich war, also es war gar nicht so eine tolle Aufführung,
339 aber ich weiß noch, wie halt, wir waren am Stehplatz und es haben einfach, es sind so, ich
340 glaube, es war ein alter Mann und der hat halt voll zum Weinen begonnen. Weil er es so
341 schön fand und das fand ich, das hat mich irgendwie total daran erinnert. Also ich weiß nicht
342 genau, wieso.

343 T4: Ja, ja, voll, weil ich kann mich nämlich auch daran erinnern und ich meine, Fidelio ist,
344 finde ich, generell eine Oper, die wahnsinnig große Gefühle weckt. Weil es einfach die
345 ultimative, also ich finde, es ist eine der emanzipierten Opern überhaupt, einfach, dass die
346 Frau die Hauptrolle ist und dann halt auch irgendwie dieses, keine Ahnung, Brüderlichkeit,
347 Freiheit und so weiter. Sehr coole Oper und ich kann mich noch erinnern an diesen Mann am
348 Stehplatz, der dann halt die ganze Zeit geweint hat und ich meine, der ist halt so in der
349 Generation von unserer Oma gewesen. Und ich glaube, also es wurde ja, soweit ich weiß,
350 Fidelio ja wieder aufgeführt, das war ja die erste Oper, die aufgeführt wurde, in der neu
351 eröffneten Oper, nachdem sie zerbombt wurde. Also es wurde die Freiheit, also *liberation* von
352 den Nazis und so weiter. Also ich glaube, da hängt sehr viel auch Bedeutung dran. Also ich
353 glaube, ich kann mir schon erklären, warum das... Also ich finde generell, die Oper ruft
354 einfach so Gefühle vor wie wenig andere Opern, weil es eben nicht um dieses, so ein
355 individuelles Schicksal geht, so wie jetzt in, keine Ahnung, bei vielen Verdi-Opern geht es
356 dann immer so um ein tragisches Schicksal, sondern es steht irgendwie so für eine ganze, ja,
357 ich weiß nicht, einen ganzen Gedanken.

358 T3: Auf jeden Fall, das hat eine Erinnerung an diesen speziellen Opernbesuch hervorgerufen.

359 T4: Ja, bei mir auch.

360 I: Also das heißt, bei euch hat eigentlich bei allen von euch irgendein Musikstück
361 Erinnerungen hervorgerufen?

362 T3: Ja.

363 T4: Ja.

364 T2: Mehrere sogar.

365 T3: Ich glaube, das geht gar nicht, wenn man ein Stück kennt, dass man dann keine
366 Erinnerung hat.

367 I: Und wie, also was glaubt ihr, wie wäre das, wenn Leute jetzt kein Instrument spielen?

368 T3: Ich glaube, die werden vor allem an so Werbungen und so erinnert. Also, weil so, oder
369 vielleicht an Filme, also... Oder zum Beispiel wird ja, glaube ich, auch Freude schöner
370 Götterfunken, auch in irgendeiner... Natürlich Europa-Hymne und so weiter, von den ganzen
371 Fußballmatches und so kennt man das ja auch. Ich glaube schon auch, dass viele zum
372 Beispiel Für Elise oder sowas kennen, also das wurde zwar jetzt nicht gespielt in dem
373 Museum, aber ich glaube, die Leute, wie T4 schon gesagt hat, sie freuen sich immer, wenn
374 sie Stücke wieder hören, wenn sie Stücke erkennen und deswegen ist das schon noch gut,
375 wenn...

376 T4: Die Mischung machts es.

377 T3: Ja, die Mischung, genau.

378 T4: Ich glaube, Erinnerungen nicht. Aber ich meine, wir probieren ständig, oder ich probiere
379 oft, Leute, die klassische Musik nicht kennen, klassische Musik näher zu bringen. Und ich
380 mache da immer sehr interessante Erfahrungen, weil, *as it turns out*, viele, also, wie gesagt,
381 T3 und ich, wir haben mit Beethoven und Fidelio angefangen. Aber, also, das war so eine der
382 ersten Stücke. Aber viele finden das gar nicht so cool. Die finden dann halt eher die, also,
383 Romantischen, Spätromantischen, sowas wie Korngold oder Dvořák oder halt, keine Ahnung,
384 Korsakoff oder ich weiß nicht, cooler. Aber auf der anderen Seite, was ich schon glaube, ist,
385 dass so diese, also, Beethoven schreibt das ja monumental. Und dass das eher Leute berührt
386 als so eine stille Musik. Weil halt irgendwie so ein, also, ich finde, Beethoven ist halt so
387 überdrüber riesig, eben monumental. Und ich glaube schon, selbst wenn man kein Instrument
388 spielt, wenn man in diesen Raum reinkommt und man hört dann die Eroica, dass das schon
389 cool wirken kann. Weil einfach so dieses Gänsehaut erzeugende Werk einfach dann sehr laut
390 zu hören ist. Und ich glaube, dazu muss man kein Musikinstrument spielen. Aber ich glaube
391 nicht, dass es Erinnerungen hervorruft. Ich glaube, wenn man die Musik vorher irgendwie,
392 wenn die sehr unbekannt ist, ich glaube nicht, dass das unbedingt dann... Ich glaube dann
393 eher, dass das dann so ein, oh, cool, was höre ich da?

394 T2: Ich glaube, da sind wir die Falschen, um diese Frage zu beantworten. Weil keiner von uns
395 kann sich das vorstellen.

396 T1: Was mir noch einfällt, ist, dass, glaube ich, die meisten österreichischen Schüler im
397 Musikunterricht ein paar Stücke erkennen müssten. Zumindest war es bei mir so im
398 Musikunterricht. Das sind, glaube ich, so vielleicht zehn Stücke oder so. Sehr bekannte, ich
399 glaube, großteils Sinfonien. Ich bin mir nicht mehr sicher, ist schon sehr lang her. Und dass es
400 vielleicht an Schule und Musikunterricht einen erinnern könnte. Oder viele Leute beginnen
401 auch ein Instrument zu lernen und brechen es irgendwann ab, dass es die an diese Zeit
402 erinnern könnte.

403 T2: Das sind alles Mutmaßungen von uns.

404 T1: Das ist nur, was ich mir jetzt, ja, genau... Oder, dass es sozusagen jemanden vielleicht an
405 ein Familienmitglied oder einen Freund erinnert, der musikalisch ambitioniert ist. Also an
406 Personen, die da in der Materie tiefer drin sind, an jemanden erinnert vielleicht.

407 T2: Ich glaube am ehesten an Filme.

408 T3: Ja, ich stimme T2 schon zu, dass es natürlich schwierig ist, das jetzt einzuschätzen, weil
409 wir alle Musikinstrumente spielen. Aber ich glaube schon auch, die Erfahrung, die ich
410 gemacht habe, zum Beispiel ich habe manchen Arbeitskollegen Musiktipp oder so gegeben.
411 Und dann habe ich gefragt, was ihnen so gefällt. Und sie haben meistens gemeint, so
412 Klaviermusik. Also ganz ruhige Klaviermusik, die man neben dem Lernen anhören kann.
413 Oder sowas wie Mondscheinsonate, so in die Richtung. Und weil du gesagt hast, welcher
414 Eindruck bei ihnen entsteht oder ob sie sich an etwas erinnern. Ich glaube zumindest, dass sie
415 irgendwas empfinden, weil für mich, glaube ich, Musik und Gefühle liegen sehr nah
416 beieinander. Aber ich schätze mal, dass das nicht für alle Personen so ist. Also ich glaube, es
417 gibt auch Leute, die einfach gar nichts empfinden, was ich gar nicht nachempfinden kann.
418 Aber ich glaube, das wird auch sehr unterschiedlich von Mensch zu Mensch sein. Je
419 nachdem, wie musikalisch man ist oder wie sehr man sich mit der Musik identifiziert.

420 I: Du hast eh jetzt schon Emotionen und so angesprochen. Die nächste Frage geht auch
421 darum, also handelt davon. Inwiefern hat die Musik im Museum Einfluss auf eure Stimmung
422 oder Emotionen gehabt? Oder bei welchen Stationen war das der Fall, konkret? Oder was hat
423 dazu beigetragen, dass ihr irgendwelche Emotionen oder Stimmungen gefühlt habt?

424 T4: Für mich hat Beethoven generell immer den Effekt, dass ich das Gefühl habe, ich kann
425 alles machen. Und generell die Sinfonien, finde ich, das hat immer so eine Wirkung. Also für
426 mich hat er einfach dieses Monumentale, gerade diese Sinfonien, sowas wie Eroica oder die
427 Neunte, wo ich das Gefühl habe, ich kann die ganze Welt quasi einnehmen. Also es hat
428 tatsächlich, wenig andere Komponisten haben diese Wirkung, finde ich. Und jetzt konkret,
429 für die Beispiele, die angeführt wurden oder wie sie übermittelt wurden. Gute Frage. Also ich
430 hätte mich jetzt nicht irgendwie merklich... Also ich war schon gut drauf, wie ich ins
431 Museum reingegangen bin. Also ich hätte jetzt nicht konkret eine Stimmungsveränderung bei
432 mir gemerkt.

433 T2: Also ich habe bei drei Stücken drei ganz unterschiedliche Stimmungen entdeckt. Also
434 einmal bei dem zweiten Satz von der Siebten, da ist dieses, boah, diese Gänsehaut, da hätte
435 ich fast zum Heulen angefangen, weil es so toll und überwältigend und so schön war. Dann
436 bei der Pastorale, das finde ich jedes Mal, wenn ich Pastorale höre, ist es so dieses, es ist halt
437 so schön, dieses Romantische, die Welt ist einfach schön. Da sollte eigentlich immer so ein
438 Schmetterling auch gleichzeitig durch den Raum fliegen, wenn die erklingt. Und bei der
439 Kreuzer-Sonate, da musste ich tatsächlich tanzen dazu. Das war also ziemlich happy. Also
440 drei ganz unterschiedliche Emotionen.

441 I: Darf ich eine kurze Zwischenfrage stellen?

442 T2: Ja.

443 I: Glaubst du, war das so intendiert von den Museumsmacher:innen oder war das wirklich nur
444 deine persönliche Meinung?

445 T2: Ich glaube, dass das mehr mit meiner, also zum Beispiel bei der Pastorale, da ist es ja
446 unabhängig davon, wo das gespielt wird, ich habe immer die gleiche Empfindung. Und ich
447 wüsste jetzt nicht, ob das irgendwie im Zusammenhang mit dem Raum oder... Also es wäre
448 zum Beispiel, wenn jetzt in diesem Taubwerde-Raum irgendeine Stelle von irgendeiner
449 Sinfonie von ihm gespielt worden wäre, die mir diese Schwere und diese Traurigkeit
450 vermittelt hätte, dann wäre das irgendwie ganz klar, okay, aha, das ist intendiert. Bei der
451 Pastorale, doch, da war das schon intendiert, natürlich. Da hat man ja quasi den Kontext der
452 Romantik und so, wurde der aufgemacht und man hat die ganzen Bilder aus der Zeit gesehen
453 und diese Naturbezogenheit und diese Verherrlichung der Natur. Bei der Siebten weiß ich
454 jetzt ehrlich gesagt gar nicht mehr, in welchem Raum die gespielt wurde?

455 T4: Im Fünften

456 T2: Im Fünften, also „Komponieren“ oder?

457 I: „Aufführen“.

458 T2: „Aufführen“.

459 T4: Da ging es nur darum, dass es in dieser ÖAW...

460 T2: Ah, in dem Festsaal von der ÖAW, uraufgeführt, stimmt. Genau, aber da hätte ich jetzt
 461 nicht gemerkt, dass diese Emotion, die es in mir hervorgerufen hat, dass es irgendwie in
 462 einem Zusammenhang mit dem, was intendiert war im Saal oder mit dem Thema von dem
 463 Raum... Und genau, wobei bei der *dancy* Sonate, der Kreuzer-Sonate, das war ja auch in dem
 464 Aufführungsraum. Kann schon sein, dass das quasi so ein, dass man da so diese
 465 verschiedenen *moods*, in die man kommt durch die Aufführungen, das kann schon sein, dass
 466 es intendiert war. Bin ich mir aber nicht sicher.

467 T1: Für mich generell hat das Gebäude, strahlt ziemlich Ruhe aus, einfach weil es so ein
 468 Altbau, so ein uraltes Haus einfach ist. Die Decken sind eher niedriger, also so alt, dass die
 469 Decken nicht hoch sind. Oder vielleicht ist es einfach weiter draußen von Wien, dass da der
 470 Altbau niedrig wieder war. Die Türen sind klein, also... Ich verbinde das irgendwie mit so
 471 einer ruhigen Stimmung, prinzipiell.

472 T2: Kleine Türen? [lacht]

473 T1: Kleine Türen, alte Häuser, ist meistens irgendwie ruhig. Und das war auch so vielleicht
 474 meine Grundstimmung im ganzen Museum. Ich glaube, zwei Emotionen habe ich noch mehr
 475 gespürt, zum einen die Bewunderung, die die Ausstellung auslösen sollte, glaube ich, für
 476 Beethoven. Zum einen war das eben mit seinem Hörverlust, dass er trotzdem die Stücke noch
 477 schreiben konnte und aufführen konnte und dirigieren konnte. Und zum anderen seinen
 478 Arbeitseifer, wie viele Versionen er von den Stücken schreibt. Und auf der anderen Seite habe
 479 ich das Gefühl, dass sein Leid schon auch mit den Räumen ausgedrückt worden ist. Zum
 480 Beispiel der Hörverlust eben ist in einem Raum dargestellt worden, wo die Fenster eigentlich
 481 nicht mehr sichtbar waren. Ich bin mir nicht sicher, wie das geheißen hat, dieser Text, den er
 482 geschrieben hat.

483 I: Das Heiligenstädter Testament.

484 T1: Genau, dieses Testament. Das war ja riesengroß auf den Wänden aufgeteilt mit den
485 Hörbeispielen, wo man nachvollziehen konnte, wie sein Gehörverlust vorangeschritten ist.
486 Und da habe ich schon auch Mitleid empfunden, glaube ich, für Beethoven. Weil das muss ja
487 schrecklich sein, wenn das seine Hauptberufung ist, Musik zu schreiben und zu machen, und
488 dann verliert er den Sinn, mit dem er es machen kann. Muss ja schrecklich sein eigentlich.
489 Und ich finde, die Ausstellung hat einen da den Ausblick nach draußen genommen. Vielleicht
490 dadurch, dass sie die Fenster verbarrikadiert haben, könnte es sein, dass das schon auch mit
491 Absicht so war, dass es ein bisschen düsterer wirkt und der Raum das Gefühl verstärkt.

492 T3: Bei mir ist es ähnlich wie bei T2. Ich habe schon ganz starke Emotionen gespürt, vor
493 allem in diesem Raum mit der Pastoralen, wo dieses Ländliche und dieses, Natur
494 unbeschwert, ist. Die Pastorale hat etwas sehr Unbeschwertes für mich, zumindest der
495 Anfang. Ich kenne vor allem den Anfang gut, den Rest habe ich noch nie gespielt. Deswegen
496 kenne ich es jetzt nicht so gut, aber es hatte etwas sehr Unbeschwertes. Für mich ist es
497 trotzdem... Ich finde, es gibt in anderen Sinfonien viel traurigere oder sentimentalere Sätze.
498 Ich habe in Fidelio noch kurz reingehört, aber diese Oper berührt mich immer. Was ich schon
499 merke, die Stücke lösen vor allem eine Emotion aus, die ich besser kenne, also die ich
500 wiedererkenne. Eben bei der Pastoralen oder bei irgendwelchen Sinfonien, die ich schon mal
501 gehört habe, da habe ich einfach größere Emotionen, wenn ich die höre. Generell bin ich sehr
502 dankbar, dass es die Musik gibt, weil sie ist so schön. Aja, und weil du vorher gefragt hast,
503 das hast du T2 vorher gefragt, ob die Kuratoren die Musik da absichtlich so platziert haben.
504 Ich glaube nicht. Und wieder zurück, als Argument dafür, dass die Musik nur unterstützend
505 ist. Zum Beispiel hätte man, das hat T2 vorher gerade gesagt, oder war es T1? In dem Raum,
506 wo dieses Heiligenstädter Testament aufgeschrieben ist, hätte man, finde ich, irrsinnig viele,
507 also es gibt so viele Stücke von Beethoven, die das so richtig...

508 T4: Trauermarsch.

509 T3: Trauermarsch oder, die das so richtig gut untermalen würden. Ich finde, das ist so ein
510 bisschen eine verpasste Chance. Ich war vor kurzem auch in der Bruckner-Ausstellung in der
511 Ars Electronica. Da gab es einen Raum, gut, die sind technisch ein bisschen fortgeschrittener,
512 aber man hat da in einem Raum Kopfhörer bekommen, und man ist zu verschiedenen
513 Punkten in den Raum gegangen und hat richtig laut Bruckner-Musik gehört. Das war auch
514 sehr, sehr cool. Mir hat ein bisschen gefehlt, ein Raum, wo man so richtig laut eine Sinfonie
515 hört, wo man reingeht und man wird so überwältigt von der Musik von Beethoven.

516 T4: Ja, gerade mit Beethoven kann man das gut machen.

517 T3: Gerade mit Beethoven kann man das so gut machen. Deswegen, finde ich, ist eben auch
518 nicht die Musik im Mittelpunkt gestanden. Weil wenn es einen leeren Raum gegeben hätte,
519 wo man reingeht und man wird nur mit Musik beschallt, dann steht wirklich für mich Musik
520 im Mittelpunkt. Genau, und das hat mir so ein bisschen gefehlt. Und deswegen untermauert
521 das auch meinen vorigen Standpunkt.

522 I: Wie wichtig sind euch generell interaktive Stationen im Museum? Und inwiefern war das
523 in dem Beethoven-Museum jetzt in Wien der Fall? Also inwiefern konnte man aktiv bei
524 Stationen etwas machen?

525 T3: Ich finde es sehr, sehr, sehr wichtig. Also für mich persönlich. Zum Beispiel, da gab es im
526 ersten Raum diese Station, wo man bestimmte Tasten niederdrücken konnte. Und dann hat
527 das Stück begonnen. Aber das hätte man auch noch so viel cooler machen können, wenn man
528 einfach sagt zum Beispiel, das ist jetzt der Akkord vom Anfang von diesem Stück, von der
529 rechten Hand.

530 T4: Ich glaube, das war es auch.

531 T3: Ja, aber dann wurde es nicht dezidiert dort aufgeschrieben. Und das wäre schon cool,
532 wenn man da so eine ganze Klavier-Tastatur hat und man drückt genau die Tasten und dann
533 spielt es halt los. Aber mir ist es sehr wichtig, dass es interaktive Stationen gibt, aber ich
534 finde, man hätte bei dem Museum mehr daraus machen können.

535 I: Warum ist dir wichtig, dass es interaktive Stationen gibt?

536 T3: Weil ich finde, man kommt den Exponaten oder der Musik in dem Fall viel näher. Also
537 wenn man sich Kopfhörer aufsetzt, dann ja okay, aber wenn man ein paar Tasten drückt, dann
538 fühlt man sich zumindest, für diesen einen Akkord fühlt man sich ein bisschen wie ein Pianist
539 und hat so ein bisschen die Vorstellung, wie es ist, den Anfang von diesem Stück zu spielen.
540 Und das ist natürlich sehr weit weg davon, wie es wirklich ist, aber ich glaube auch, dass es
541 für Leute, die kein Musikinstrument spielen, dass das eine coole Erfahrung ist.

542 T1: Ich war grundsätzlich positiv überrascht von den interaktiven Stellen, weil ich von
543 kleinen Museen gewohnt bin, dass sie sehr schlecht aufbereitet sind.

544 I: Von welchen zum Beispiel? Falls du Beispiele hast.

545 T1: Es gibt doch eine Instrumentenausstellung. Ist es im Technischen Museum, glaube ich?

546 T4: Ist es im Technischen oder im Weltmuseum?

547 T1: Im Technischen Museum gibt es diese Instrumentenausstellung. Und von diesem Raum,
548 ist ja nur ein Raum, glaube ich, bin ich immer sehr enttäuscht gewesen, wenn ich dort war.
549 Weil man kann so drei Klaviertasten drücken und das war es. Sonst kann man nur ein paar
550 Infotafeln lesen und diese hunderten Ausstellungsstücke anschauen. Aber da klingt sehr
551 wenig. Zumindest wie ich das letztes Mal dort war. Ein paar Tasten gibt es und die Mechanik
552 zum Anschauen, aber das war es. Und deswegen war ich jetzt vielleicht aufgrund der
553 Erfahrung positiv überrascht, dass man so gut funktionierende Mini-Klaviaturen eigentlich
554 zur Verfügung hatte. Im ersten Raum, wie T3 vorher gesagt hat, wo man diesen Akkord
555 drücken muss, es war finde ich gut gelöst technisch, weil es sich schon so angefühlt hat, als
556 würde man diesen Akkord spielen. Es war sehr direkt, wenn man die Tasten gedrückt hat, ist
557 gleich der Ton dazu gekommen. Insgesamt finde ich interaktive Elemente in Museen sehr
558 wichtig, weil man das viel besser in Erinnerung behält, als wenn man nur Text liest oder
559 vielleicht auch nur, jetzt in dem Fall, was anhört über Kopfhörer. Sondern wenn man aktiv
560 noch was drücken muss oder vielleicht ein Rätsel lösen muss oder irgendetwas, damit man zu
561 dem Inhalt kommt. Da bleibt es einfach besser hängen.

562 T3: Ich stimme zu.

563 T2: Ich stimme auch zu. Und um das nochmal ein bisschen zu elaborieren, bei diesem
564 Akkord, den man drücken muss, war es super gelöst, das ist total im Gedächtnis hängen
565 geblieben. Also mir ist es auch sehr wichtig, interaktive Elemente zu haben in einem
566 Museum. Wo das zum Beispiel gar nicht gut gelöst war, war bei dem Sturm. Da hätten wir so
567 viel mehr draus machen können, bei dieser Sturmsonate. Da wäre es super gewesen, wenn
568 man schon so einen Screen da hat, da hätte man einfach einen Touchscreen draus machen
569 können, so, keine Ahnung, erste, zweite, dritte, vierte Überarbeitung. Dann hätten wir so,
570 bing, draufklicken und dann bing, aufs Nächste klicken, bing, aufs vierte, dass man quasi...

571 I: Dass man es selbst steuern kann?

572 T2: Genau, dass man selber bestimmen kann, wann breche ich die erste Version ab und
573 beginne mit der zweiten. Oder vielleicht will ich auch die zweite und dritte dann vergleichen
574 oder von der ersten zur vierten gleich springen oder so. Dass man einfach die untereinander
575 viel besser hätte vergleichen können. Das ist eine verpasste Chance, wo man toll interaktiv
576 verschiedene Versionen hätte miteinander vergleichen können, anstatt einfach nur ein 10
577 Minuten-Video abzuspielen, wo bei Minute 5 die zweite Variante kommt, man keine Ahnung

578 mehr hat, was eigentlich bei der ersten Version war. Also, Teil ist gut gelöst, Teil ist nicht so
579 gut gelöst.

580 T4: Also, was ich finde, ist alles, was quasi in dem Museum, was der Wissensvermittlung
581 gedient hat, aber jetzt nicht wirklich per se eben sowas, wo gezeigt wurde, wie Beethoven das
582 Gehör verliert und diese Art von Sachen. Das fand ich sehr gut gelöst. Aber quasi die reinen
583 Stationen, wo man sich einfach nur Kopfhörer aufgesetzt hat und zugehört hat, die, finde ich,
584 haben enorm an Wert verloren. Das habe ich schon einmal erwähnt, weil der Rest irgendwie
585 so durcheinander aufbereitet war und kein roter Faden da war. Und ich finde, für mich ist
586 auch Interaktivität super wichtig. Und das wurde eben auch gut gemacht in diesem einen
587 Schallraum, wo es eben auf Beethovens Gehörlosigkeit eingegangen wurde. Aber ich finde,
588 gerade wenn die interaktiven Stationen nicht für sich alleine eine sinnvolle Einheit ergeben,
589 sondern eben nur unterstützend für die „klassische“ visuelle Ausstellung dienen, dann muss
590 die visuelle Ausstellung auch gut sein. Also ich finde, diese Hörbeispiele waren zwar nett,
591 aber werden mir wahrscheinlich nicht so lange in Erinnerung bleiben, weil ich einfach
592 generell die Ausstellung recht verwirrend vom roten Faden aufbereitet fand. Und ich finde,
593 man muss es schon... Also quasi diese interaktiven Stationen sind wichtig, aber diese
594 Interaktivität hilft nichts, wenn nicht die Hauptausstellung oder auch die klassische
595 Ausstellung gut aufbereitet ist. Mal ausgenommen diese puren interaktiven Stationen, wo
596 man wirklich kaum visuellen Input hat, die quasi für sich schon viel bedeuten.

597 I: Denkt ihr, kann Musik im Museum dazu beitragen, ein Erlebnis zu schaffen? Und war das
598 im Beethoven-Museum jetzt der Fall? Oder was hat es zum Erlebnis gemacht, falls ihr jetzt
599 sagen würdet, dass das ein Erlebnis für euch war?

600 T2: Ja und ja. Und was hat es zu dazu gemacht? Vor allem wieder der Raum mit der
601 Gehörlosigkeit. Und auch da dieses interaktive Element, wo man die Stufen der
602 Gehörlosigkeit sich graduell quasi selber antasten konnte. Das war tatsächlich sehr
603 beeindruckend.

604 T3: Ich stimme zu. Und ich finde auch, dass es teilweise ganz gut gemacht wurde, aber man
605 kann, wie ich schon gesagt habe, noch viel mehr rausholen. Weil ich glaube, dass wenn man
606 starke Emotionen verspürt, die durch die Musik transportiert werden können, dass man sich
607 Sachen besser merken kann. Und ich habe da schon vorhin angesprochen, ein Raum, wo
608 Beethovens Musik abgespielt wird, fehlt für mich. Und glaube ich würde auch dazu
609 beitragen, dass sich die Leute besser Details merken.

610 T4: Ich finde, es kommt aufs Thema an. Ein Automobilmuseum wird vielleicht mit Musik
611 nicht so viel anfangen wie ein Museum über einem Komponisten oder Komponistin. Da sind
612 natürlich Musikbeispiele essentiell.

613 T1: Also wenn man jetzt Erlebnis definiert als Geschehnis, wo man Emotionen empfindet,
614 nehme ich an, dann sollten sich Museen unter Umständen schon von Filmen was abschauen,
615 wo Emotionen, ein Großteil, so wie das Gefühl, durch die Filmmusik vermittelt wird
616 beziehungsweise wo die gleiche Szene mit unterschiedlicher Musik ganz anders wirken kann.
617 Und das ist wahrscheinlich auch bei Museen der Fall, auch wenn das jetzt nicht so üblich ist
618 wahrscheinlich, dass man Filmmusik in einem Museum abspielt, egal was für ein Museum
619 das jetzt ist. Ich war vor kurzem in einem Formel-1-Museum und das war sehr modern
620 aufbereitet, auch mit vielen Videos, wo auch Musik hinterlegt war, die eindeutig das Ganze
621 zu einem Erlebnis gemacht hat, weil es emotional aufgeladener war durch die Musik in den
622 Videos.

623 I: Inwiefern hat die hörbare Musik dazu beigetragen, euch Beethoven und seine Musik näher
624 zu bringen?

625 T3: Also ich muss sagen, ich weiß jetzt mehr über Beethovens Leben, aber über seine Musik
626 weiß ich nicht mehr, weil eben die Musik nicht, wie schon gesagt, nicht für mich in
627 Vordergrund gestanden ist und ich jetzt nicht genau weiß, welcher stilistischen Mittel er sich
628 zum Beispiel bedient hat. Ich glaube das war auch nicht die Hauptintention des Museums.
629 Das Museum war, über Beethovens Leben zu berichten oder Exponate über sein Leben zu
630 zeigen, aber nicht sein musikalisches Schaffen jetzt im Detail zu illustrieren.

631 T4: Da stimme ich zu 100% zu, nichts mehr hinzuzufügen.

632 T1: Also ich habe das Gefühl, bei den Werken, die ich schon gekannt habe, hat das Museum
633 ein paar Querverbindungen geschaffen. Zum Beispiel, dass die Widmungen oft von
634 Geldgebern geschuldet waren, weil Beethoven hätte auch nicht ohne Geld sein Leben
635 bestreiten können. Er hat irgendwie was verdienen müssen. Es war mir schon klar, dass die
636 Werke teilweise deswegen gewidmet werden. Aber es war jetzt nochmal verdeutlicht durch
637 das Museum. Bei den Stücken, die ich nicht kannte, hat es mir nicht so wahnsinnig viel
638 zusätzliche Information gegeben. Sondern mehr mir die Existenz gezeigt, der Stücke.

639 T2: Ich finde, die Musik, die wir gehört haben, hat gar nicht dazu beigetragen, mir Beethoven
640 oder sein Leben näher zu bringen. Auch die Pastorale in dem Raum war eher nur ein Beispiel

641 für die Bewegung der Romantik. Sie hat eigentlich null mir Beethovens Leben... Eben genau
642 so wie T3 schon gesagt hat, oder wie wir eh schon öfter gesagt haben, dass dieser rote Faden,
643 der die Hörbeispiele mit den ausgestellten Inhalten zusammenbringt, der hat ein bisschen
644 gefehlt. Wie das zum Beispiel auch anders geht, kennt ihr diese deutsche Grammophonreihe
645 »Wir entdecken Komponisten«? Das ist für Kinder das Beste. Wir hatten davon 20 oder 30
646 Stück und haben die rauf und runter gehört zu allen großen Komponisten. Da gab es drei
647 Teile zu Beethoven, drei Teile zu Mozart usw. Da hast du anhand von Hörbeispielen das
648 Leben von den Komponisten erzählt bekommen, mit tollen Sprechern und Hörspiel-Style.
649 Aber da wurden direkte Verbindungen geschaffen, zum Beispiel zu der Phase, wo er in Bonn
650 im Beethoven-Haus sitzt und in seinem Kämmerchen rausschaut und über dem Siebengebirge
651 ein Gewitter aufziehen sieht und dann den Gewitterteil von der Pastorale schreibt. Man hört
652 dann die Celli, die das Gewitter machen. Dazu erzählt dann der Erzähler, wie das Gewitter
653 gerade aufging. Das ist ein Beispiel dafür, wie die Musik einem das Leben und die Musik,
654 also die Art, wie er das komponiert hat, näherbringen kann. Das hat da irgendwie gefehlt.

655 I: Glaubst du generell in Musikmuseen oder Musikergedenkstätten oder nur in dem speziell?

656 T2: Ich war jetzt noch nicht in so vielen. Ich rede eher von dem speziell.

657 T3: Ich möchte nur ganz kurz noch zwei Sachen sagen. Erstens, ich war auch noch nicht in so
658 vielen Musikergedenkstätten, aber ich glaube, man könnte es machen. Man könnte Musik
659 viel besser einsetzen. Und das Zweite ist, weil ich habe vorher die Frage so beantwortet, dass
660 ich gesagt habe, ich weiß jetzt nicht mehr über Beethovens Musik. Über Beethovens Leben
661 weiß ich jetzt schon mehr. Und ich stimme den anderen zu, dass die Hörbeispiele jetzt nicht
662 unbedingt was dazu beitragen haben, dass ich jetzt mehr weiß. Aber um noch einmal auf
663 diese Station zurückzukommen, wo man gehört hat, wie Beethoven sein Gehör verloren hat.
664 Das, finde ich, war eines der wenigen Stationen, wo ich wirklich mitbekommen habe, wie das
665 damals vielleicht gewesen ist. Das war eine der Stationen, wo ich sage, das hat etwas dazu
666 beitragen, dass ich über Beethoven was lerne. Alle anderen eher nicht.

667 T2: Da muss ich mich dann auch korrigieren. Das war tatsächlich auch bei mir das Einzige.
668 Aber das war jetzt kein wirkliches Hörbeispiel, sondern einfach nur eine Simulation dessen,
669 wie es sich anfühlt, wenn man taub wird.

670 I: Welche Erwartungen hattet ihr vor dem Museumsbesuch bezüglich der Musik, die zu hören
671 ist? Habt ihr euch erwartet, dass es Musik geben wird? Oder hat es gar keine Erwartungen
672 gegeben?

673 T1: Wie ich vorher schon gesagt habe, ich habe, da das ein kleines Museum ist, mit einer sehr
674 unaufwendigen Ausstellung gerechnet, die nicht so gut aufbereitet ist. Aber sonst habe ich
675 keine speziellen Erwartungen gehabt. Insgesamt war ich eigentlich positiv überrascht.

676 T3: Dadurch, dass es ein Museum über einen Komponisten war, habe ich mir schon gedacht,
677 dass es Musik zu hören gibt. Weil alles andere wäre absurd, ein Museum über einen
678 Komponisten zu machen und dann nicht seine Musik abzuspielen. Ich hätte mir, wie ich das
679 schon oft gesagt habe hier, mehr gewünscht. Dass man es laut mal abspielt oder ein bisschen
680 mehr die Musik in den Mittelpunkt rückt.

681 T4: Da das Museum ja Beethovenhaus heißt, wenn ich mich...

682 I: Beethoven Museum.

683 T4: Ist es Beethoven Museum? Okay, irgendwie hatte ich das als Beethovenhaus
684 abgespeichert. Okay, dadurch habe ich mir gedacht, man sieht vielleicht... Ich habe mir
685 davon eher so vorgestellt, wir sehen jetzt so, wie er gelebt hat. So ein bisschen wie, ich war
686 schon sehr lange nicht mehr dort, aber das Mozart Museum in Salzburg ist so ähnlich. Wo
687 man dann einfach nur sieht, okay so hatte er ungefähr seine Kämmerchen, auf dem Tisch saß
688 er und *that's it*. Einfach so die Möbel und ein bisschen so, ja so hat es ausgesehen. Ich hätte
689 mir in keinsten Weise... Ich war auch, wie T1, positiv überrascht, weil ich mir eher so etwas
690 vorgestellt habe, weniger museal und mehr so in Richtung, okay schaut, da hat er gewohnt
691 und *that's it*. Also mir war nicht bewusst, dass es jetzt wirklich ein Museum ist mit allem
692 drum und dran.

693 T1: Jetzt vergleiche ich es mit keiner Musikgedenkstätte, sondern mit dem Museum von
694 Einstein in Bern. Und es sind auch so drei Räume gefühlt, ein bisschen Text an der Wand.
695 Das war nicht sehr eindrucksvoll für mich, deswegen unterstützt das nochmal meinen Punkt
696 von vorher, dass ich positiv überrascht war.

697 T3: Um meinen Punkt von vorher nochmal zu unterstreichen, ich finde aber, es gehört
698 unbedingt in ein Museum. Zum Beispiel, wenn man in das Museum von Dalí geht, in der
699 Nähe von Barcelona, glaube ich, dann erwartet man sich, dass dort Bilder von ihm hängen
700 oder Kunst von ihm ausgestellt ist. Das ist, finde ich, ein Komponist und seine Musik sind so
701 unzertrennlich, dass selbst im Mozarthaus, wenn im Mozarthaus wirklich kein Mozart
702 abgespielt wird, dann finde ich, ist das eigentlich ziemlich peinlich. Wie gesagt, es gibt Leute,
703 die vielleicht noch nie etwas von Mozart gehört haben. Und das ist so wichtig, so wie wenn

704 man ins Einsteinhaus geht und da irgendwie auch die wichtigsten Formeln oder das, was er
705 erreicht hat, irgendwie auflistet.

706 T2: Ja, ich finde, das kann man nicht generell so sagen, weil wenn du quasi ein Haus im
707 Originalzustand hinterlässt und du hast einfach nur kurze, kleine Gänge, wo du halt
708 durchgehst, abgetrennt sind, so wie in, weiß nicht, die Kaisergemächer oder so was, wo du
709 einfach nur durchgehst, um zu sehen, ah, so hat er gelebt, ah, das ist noch ein Haarkamm von
710 ihm und da ist ein Spiegelchen und dann, keine Ahnung, eine Tube mit Haarfett oder was
711 auch immer [lacht], die er sich in seine Locken geschmiert hat, dann hat das einen anderen
712 Zweck als eben ein Museum, das dir eben die Musik von ihm näher bringen will. Und ich
713 glaube, ich war auch positiv überrascht, weil ich habe mir auch eher sowas erwartet, weil es
714 ja ein Haus war, wo der Beethoven drin gewohnt hat, dass man viel mehr durch
715 originalgetreue Beethoven-Räume läuft. Und ich habe mir eigentlich gar nichts erwartet, ich
716 habe mir nicht wirklich eine Vorstellung gemacht, aber ich war von dem Ausmaß an Musik,
717 das da gezeigt wurde in diesem kleinen Dings, war ich relativ positiv überrascht.

718 T3: Ja, also natürlich, da stimme ich zu, dass es diese zwei verschiedenen Arten von Museen
719 irgendwie gibt, also wenn da wirklich Räumlichkeiten gezeigt werden. Ich sage nur, dass es
720 für mich einfach ein sehr, sehr wertvoller Zusatz ist, wenn man durch diese Gemächer
721 spaziert zum Beispiel und dann Musik von ihm hört oder so, also das runterrieselt. Da stimme
722 ich schon zu. Ich finde nur, für mich, jedes Museum gewinnt, wenn man Musik, irgendeine
723 musikalische Komponente dazu gibt. Das hat T1 auch schon vorgeschlagen.

724 T1: Nur Korrektur, es ist das Einstein-Haus, nicht das Einstein-Museum, was ich vorher
725 gemeint habe.

726 I: Was ich vorher noch vergessen habe zu fragen bei dieser Frage, habt ihr euch erwartet, dass
727 es spezielle Werke zu hören gibt von Beethoven? Also gibt es irgendwas, wo ihr sagt, das
728 muss in einem Beethoven-Museum oder -Haus irgendwie gespielt werden?

729 T4: Ehrlich gesagt, ich habe mir wenig Gedanken vorher darüber gemacht. Ich hatte das echt
730 so abgespeichert, als wir gehen jetzt dahin, wir sehen sein Bett und gehen wieder. Und wie
731 gesagt, darum kann ich diese Frage nicht beantworten.

732 T1: Ich finde, wir haben vorher schon drüber geredet, ein bisschen. Und ich finde, da hat sich
733 meine Meinung nicht geändert zwischenzeitlich. Die ganz großen, sehr bekannten Stücke

734 hätten noch dabei sein können. Aber ich bin auch mit keiner großen Erwartungshaltung jetzt
735 in das Museum gegangen. Deswegen habe ich da eigentlich keine Meinung dazu.

736 T2: Nein. Also retrospektiv ja, aber nicht im Vorhinein.

737 T3: Bei mir ist es genau das Gleiche. Im Vorhinein auch nicht. Aber in der Retrospektive
738 finde ich auch, dass zum Beispiel die 5. Sinfonie gefehlt hat. Auf der anderen Seite,
739 Beethoven hat so viel coole Sachen geschrieben. Und wenn eben die Musik nicht im
740 Vordergrund steht, dann müsste das Museum ja mindestens dreistöckig sein, wenn man
741 wirklich auf all seine Werke eingehen möchte. Und wenn es eigentlich dazu da ist, um ihm
742 sein Leben zu zeigen, dann finde ich, hat das schon gepasst. Und man möchte ja auch nicht
743 zu viele Hörbeispiele haben. Das möchte ich noch positiv hervorheben. Ich fand, wenige
744 Räume überladen. Und das ist etwas ganz Wichtiges für mich bei Museen. Allerdings, wie
745 gesagt, hat ein bisschen der rote Faden gefehlt, wenn man in den Raum reingegangen ist.
746 Diese Übersichtstexte waren teilweise nicht wirklich übersichtlich. Ich glaube, die Frage geht
747 jetzt auch gar nicht darum. Aber das ist nur so ein *Side-Comment*.

748 T4: Ich wollte nur sagen, dass ich da sehr übereinstimme. Ich fand auch, dass diese
749 Übersichtstexte mit Abstand der schwächste Punkt waren im Museum. Ich fand auch sehr
750 positiv zum Hervorheben, es war nicht überladen. Aber ich fand, die Übersichtstexte hätte
751 man viel, eben das ist der rote Faden, wo man halt wirklich etwas ändern hätte können, dass
752 man sich besser auskennt. Aber wie gesagt, um das wieder, was T1 vorhin gesagt hat, es ist
753 ein kleines Museum. Es ist schon mal sehr außergewöhnlich, dass bei einem kleinen Museum
754 überhaupt interaktive Stationen sind. Normalerweise sind diese kleinen Museen einfach nur,
755 wir sammeln einmal alles, was wir zu Beethoven in der Umgebung finden, und schmeißen
756 das in drei Räume und schaut selber, wie ihr euch dort orientiert. Dafür fand ich es schon eh
757 sehr gut aufbereitet.

758 I: Jetzt habe ich noch drei beziehungsweise vier Abschlussfragen. Eigentlich ist eh schon sehr
759 viel vorgekommen, aber ich stelle es jetzt trotzdem noch. Was hättet ihr euch in Bezug auf die
760 hörbare Musik anders gewünscht? Ihr habt eh schon gesagt andere Hörbeispiele, dass die
761 Musik besser erklärt werden hätte sollen, was noch?

762 T3: Genau, besser erklärt. Und mir hat so ein Raum gefehlt, wo man, wie ich schon gesagt
763 habe, übermannt wird von der Musik. Weil Beethoven ist einfach so geil. Und ich war in
764 dieser Bruckner-Ausstellung, und da war das einfach so toll. Ich kannte das Stück vorher

765 nicht, und ich fand das so cool, wie man da so durchgegangen ist und so verschiedene Stücke
766 gehört hat. Und das in voller Lautstärke. Und das macht dann schon etwas mit einem.

767 T2: Das haben wir uns auch schon gesagt, aber ich sage es nochmal. Ich hätte mir gewünscht,
768 dass die Musik und Hörbeispiele enger verknüpft sind mit den Exponaten. Dass man da
769 irgendwie mehr Bezug herstellen kann. Warum höre ich das jetzt gerade? Und was erklärt mir
770 das? Das habe ich mir bei der Frage vorher so. Was hat es mir zu Beethoven und seiner
771 Musik beigetragen, dass ich darüber jetzt mehr weiß oder mir nähergebracht habe. Eben
772 relativ wenig leider. Weil es einfach nicht wirklich viel Querverbindung gab. Nicht gut
773 eingebettet.

774 T1: Ich glaube, ich würde mir auch mehr Eingehen auf seinen Stil, auf sein Schaffen
775 irgendwie wünschen. Wenn ich es richtig in Erinnerung habe, ist er ja so ein Meister der
776 Variation. Er nimmt ein Thema und schreibt eine Sinfonie darüber. Das ist für mich jetzt nicht
777 so herausgekommen. Aber eben weil die Hörbeispiele mehr die Geschichte unterstützt haben
778 und nicht umgekehrt. Das passt nicht mit umgekehrt. Aber, dass man den Fokus auf sein
779 Schaffen legt, wäre halt auch cool gewesen. Aber ich verstehe, dass ein kleines Museum
780 vielleicht da auch eine strategische Entscheidung treffen muss, damit sie die wenigen Räume,
781 die sie verfügbar haben, irgendwie zusammenhängend und schon auch leicht verständlich
782 befüllen können.

783 T4: Ganz kurz, ich habe dir noch etwas hinzuzufügen. Ich finde es auch voll in Ordnung,
784 wenn sich ein kleines Museum bei Platzbegrenzungen zu sagen, oder wenn ein kleines
785 Museum sagt, wir konzentrieren uns auf das Leben, nicht auf seine Musik. Aber ich finde, sie
786 haben, und das wurde auch schon angesprochen, die Exponate, die sie gewählt haben, oder
787 die Musik-Exponate, die sie gewählt haben, hätten sie ein bisschen mehr in den Kontext
788 setzen müssen. Beziehungsweise hätten sie ein, was eh schon T3 erwähnt hat, warum stellen
789 sie genau diese drei Stücke aus, oder warum hört man genau diese drei Stücke? Und
790 vielleicht wäre dann auch dieser Punkt verständlicher gewesen, den T2 erwähnt hat, nämlich,
791 dass man eben Exponate, also musikalische Beispiele nimmt, die enger mit den anderen
792 Exponaten verknüpft sind, weil vielleicht waren sie eh verknüpft, aber es hat diese
793 Information gefehlt, also dieser Verknüpfungspunkt.

794 T3: Also der einzige Raum, wo für mich diese Verknüpfung wirklich da war, war der Raum
795 mit der Pastoralen, und das ist halt aber auch nur, weil ich weiß, oder weil wir wissen, dass
796 das so das ländliche Leben darstellen soll. Aber mir fällt das erst jetzt auf, das wurde

797 nirgendwo, zumindest die Sätze, die ich gelesen habe, wurde das nirgendwo wirklich
798 aufgeschrieben, und ohne dieses Wissen hätte ich auch diese Verknüpfung nicht. Aber es war
799 für mich total logisch, dass die Pastorale in diesem Raum abgespielt wird.

800 T2: Genau, das ist eigentlich ein super Beispiel dafür, weil das eben auch jetzt nicht
801 unbedingt so zu Beethoven speziell oder seiner Musik irgendwie eine Verbindung geschaffen
802 hat, sondern dieser Raum hat ja begonnen mit der Epoche. Das ist einfach so, dass die
803 Romantik halt irgendwie eine Zeit war, wo man die Natur verklärt und total idealisiert hat,
804 und das Reine, Pure, Schöne, Ursprüngliche, wo alle Menschheit irgendwie wieder zurück
805 hin muss und so. Und dann liefert die Pastorale dazu. Aber das war nicht wirklich eingebettet,
806 sondern das ist eigentlich nur nebeneinander hergespielt. Und man hätte da noch viel mehr
807 quasi auf die Pastorale eingehen können, inwiefern ist die jetzt ein Paradebeispiel für die Zeit
808 der Romantik. Welche Teile der Pastorale symbolisieren was? Da gibt es ja die Hirtenmusik
809 und den, keine Ahnung, was alles da drin eingebaut ist. Da sind ja so viele Elemente
810 eingebaut, die überhaupt nicht erklärt wurden. Das wäre quasi die Einbettung.

811 T3: Man hat nur erfahren, dass er gern spazieren geht und ein Naturliebhaber ist.

812 I: Also es waren schon noch ein paar Erklärungstexte da, aber es ist halt auch viel, dass man
813 sich auch nicht alles durchliest. Da reicht die Zeit dann wahrscheinlich auch nicht.

814 T2: Stimmt, genau, das ist nämlich auch so ein Punkt. Wenn das nämlich erklärt worden wäre
815 und wir es nicht gesehen hätten, dann ist das auch irgendwo ein Kritikpunkt, weil das muss
816 man schon irgendwie so aneinander fügen, dass man, wenn man die Pastorale hört, auch
817 sichergestellt ist, dass man dann einen Erklärtext dazu sieht und der nicht irgendwo in
818 irgendeinem Taferl irgendwo im dritten Schaukasten links von dir ist.

819 T3: Und oft waren auch teilweise einfach Zitate ohne irgendeine Erklärung. Und das war
820 gegenüber vom Sturmquartett, ich glaube, da wurde einfach angeführt, dass Beethoven ein
821 sehr cholerischer Typ war und er ist aufgesprungen und hat gesagt, ja, irgendein Musikstück
822 ist nicht anders notiert oder so. Und da habe ich mir so gedacht, wie passt das jetzt hier hin?
823 Und ich habe es dann einfach mal so hingenommen und fand es eine lustige Anekdote.
824 Vielleicht stand das irgendwo, aber es war irgendwie, die Platzierung von den Tafeln fand ich
825 teilweise sehr schlecht, weil man hat ewig... Auch bei den Oliven, die da...

826 T4: Weichseln.

827 T2: Kirschen, ja.

828 T3: Ah, Kirschen, sorry. Ich dachte es waren Oliven. Also bei den Kirschen, das war so...

829 T1: Da waren acht Tafeln oder so.

830 T3: Genau, und da musste man echt sehr lang suchen.

831 T4: Wir dachten zuerst, es wäre etwas, was jemand dort vergessen hat.

832 T3: Ja, genau. Und ich finde, das ist so eines der wichtigsten Dinge, die ein Museum machen
833 sollte, dass man wirklich versteht, wieso das da steht, und das haben sie teilweise nicht so gut
834 gemacht, aber das ist irgendwie auch dieser Stil der alten Museen ein bisschen, finde ich,
835 dieses, ja, man muss sich sehr viel selber erarbeiten. Also finde ich, ich weiß nicht, oft
836 kleinere Museen oder ältere Museen, finde ich, haben das.

837 I: Habt ihr noch irgendwie, ist euch was in Erinnerung geblieben von anderen
838 Musikergedenkstätten, wie dort Musik eingesetzt worden ist? Falls ihr irgendwo wart. Wart
839 ihr schon mal im Mozarthaus?

840 T2: Nein.

841 T1: Also irgendwann vielleicht als Kind, aber ich kann mich nicht mehr daran erinnern.

842 T3: Zwei Sachen. Erstens, im Haus der Musik, gibt es eine Station, da kann man ein
843 Orchester dirigieren. Das hat mich als Kind so beeindruckt, das war einer der Auslöser, wieso
844 ich eigentlich auch Geige lernen wollte und so. Und ich weiß nicht, ich glaube diese Station
845 gibt es heute noch und ich glaube sie ist jetzt relativ, also die Technologie ist jetzt relativ alt.
846 Aber ich finde das ist so eine der Sachen, wo Leute wirklich näher an die klassische Musik
847 herankommen. Und zweites Beispiel, das ist ein, also das war vor drei, vier Monaten. Es gibt
848 jetzt in der Ars Electronica eine Bruckner-Ausstellung, das ist jetzt keine
849 Musikergedenkstätte, aber es ist einfach eine Ausstellung. Und da haben sie einen Raum, der
850 ist, also das ist so ein 4D-Raum. Und die haben ein Bruckner-Stück genommen und je
851 nachdem, in welcher Stelle du dich im Raum stellst, hörst du ein bestimmtes Instrument. Also
852 du hast eine Stelle, da spielen die ersten Geigen, zweiten Geigen und so weiter. Und das ist so
853 eine geführte Vorführung, die dauert 15 Minuten. Und zuerst stellt sich nur mal eine Person
854 auf die ersten Geigen und dann eine Person auf die zweite Geige. Und dann macht man das
855 halt so durch und dann kann man halt bestimmte Instrumente kombinieren. Also Pauke mit
856 Trompeten, Pauke mit ersten Geigen, Trompeten mit Triangel, keine Ahnung, sowas. Und
857 das war so cool. Und je mehr Leute darauf stehen, desto lauter ist das auch. Und man hat so

858 eine riesige Videowand vorne, wo man das ganze Orchester sieht und am Boden sind
859 aufprojiziert die einzelnen Stimmgruppen. Und das, also ich habe das Gefühl, das war eines
860 der besten, eigentlich die beste interaktive Station zu klassischer Musik, die ich je erlebt
861 habe. Weil man hat gesehen, wie sich ein Orchester zusammensetzt und die Leute hatten
862 unglaublich viel Spaß, zwischen den verschiedenen Stimmen zu wechseln und einfach nur
863 mal eine Stimme zu hören oder eine Stimme total laut. Oder dann haben wir die Stelle
864 angehört ohne den Celli und dann haben wir gemerkt, oh da fehlt was. Und ich glaube, mit
865 den heutigen technischen Möglichkeiten gibt es, da ist eine ganze... Also eine Welt hat sich
866 da eröffnet, wo man klassische Musik viel besser vermitteln kann noch.

867 T4: Also ich glaube, das ist nämlich auch eine Sache, die ich immer wieder beobachte, wenn
868 ich mit Leuten, die klassische Musik nicht so gut kennen, ins Konzert gehe. Die können oft
869 nicht zuordnen, die Instrumente. Also ich sage dann, probiere mal auf die verschiedenen
870 Instrumente zu hören. Und wenn das eine Person ist, die normalerweise keine
871 Orchestermusik hört, die tun sich irrsinnig schwer, die ersten Geigen den ersten Geigen usw.
872 zuzuordnen. Für uns ist das klar, weil wir halt schon... Genau. Also finde ich eine super Idee.
873 Ich muss da noch was hinzufügen zu dem, was du gesagt hast. Ich war auch schon sehr lange
874 in keinem Museum über einen Komponisten oder Komponistin. Das heißt, ich kann auch zu
875 dem Punkt nicht so viel sagen. Allerdings, zu T3s Punkt möchte ich noch was sagen. Und
876 zwar, ich glaube, es ist ein Unterschied eben, ob das Museum wirklich auf die Musik abzielt,
877 also die Musikvermittlung, oder das Leben des Komponisten oder Komponistin erklären
878 möchte. Aber ich glaube, dass Beethoven, zumindest ist es so der Eindruck, den man
879 bekommt, zum einen einem großen Leidensdruck ausgesetzt war, und auf der anderen Seite
880 aber auch ein sehr emotionaler Mensch war. Man hat eben diesen Mythos, dass er so
881 cholerisch war usw. Und ich finde, da hätte man eben Musik noch mehr einsetzen können,
882 eben um diesen Leidensweg bzw. diese cholerische, oder diese Welt, in der er gelebt hat,
883 darzustellen. Weil ja offenbar Musik eine riesige Rolle gespielt hat in seinem Leben. Also ich
884 finde, da hätte man noch mehr machen können. Vielleicht eben Musik auch noch ein bisschen
885 aufdringlicher integrieren können, dass man es wirklich einmal so hört, dass man eben nicht
886 aus kann oder wie auch immer.

887 T3: Nur ein letzter Kommentar dazu. Ich war leider selber nicht dort, aber meine Eltern
888 waren im Grieg-Museum in der Nähe von Bergen. Und sie waren sehr, sehr begeistert. Und
889 zwar gibt es dort einen Konzertsaal. Also Grieg ist irgendwie in der Nähe von Bergen
890 aufgewachsen, also ich weiß nicht, ob er dort aufgewachsen ist, aber er hat auf jeden Fall viel

891 von seiner Musik dort komponiert. Und es gibt einen Konzertsaal, der hat vorne so eine
892 riesige Glaswand, und man sieht auf die norwegische Landschaft hinaus. Und da sind
893 zweimal oder einmal pro Tag ist ein Live-Konzert dort. Und meine Eltern haben nicht
894 besonders viel Bezug zur klassischen Musik, aber fanden das wahnsinnig toll, dort live in
895 dem Geburtshaus oder dort im Haus von Grieg ein Konzert zu erleben. Und ich glaube, das
896 wäre auch etwas, das könnten Museen nutzen, um Musik Leuten näher zu bringen, und zwar
897 Live-Musik. Ich weiß, dass es natürlich auch eine Geldfrage ist, aber ich finde, das ist eine
898 sehr, sehr gute Möglichkeit, um Leuten die Musik näher zu bringen, weil jeder hört gerne
899 Live-Konzerte. Und natürlich ist das eine Geldfrage, aber das ist eine unglaublich gute Idee,
900 finde ich.

901 I: Also, wenn ich ganz kurz zusammenfassen kann. Also, wodurch man sich an das Museum
902 erinnert, ist einerseits, dass man irgendwas, was man noch nie erlebt hat, erlebt?

903 T3: Ja, oder dass man sich nahe der Musik fühlt. Und ich glaube, erstens durch laute Musik.
904 Ich glaube, auch die Lautstärke ist ein... Wenn man in den ganzen Raum reinkommt, und
905 dann wird der ganze Raum beschallt. Das ist auf der einen Seite...

906 I: Auch eine körperliche Erfahrung?

907 T3: Genau. Und ich finde, Live-Musik, wenn das wirklich so ein kleines Konzert ist, ein 15-
908 minütiges Konzert, wenn einfach jemand ein Grieg-Klavierstück spielt, und dann hat man die
909 Aussicht auf den norwegischen Fjord, ist das natürlich ein Erlebnis, das ist einfach ganz, ganz
910 toll. Und ich glaube, das war genauso wie bei einem Beethoven-Haus. Wenn man jetzt ein
911 Beethoven-Konzert in einem dieser alten Räume, wo er vielleicht komponiert hat, spielt,
912 dann würden sich die Leute da voll gut dran erinnern. Und es ist natürlich eine Kostenfrage,
913 das sehe ich ein. Aber trotzdem ist es, ja. Live-Musik macht alles immer besser. Und man
914 kann sich besser erinnern, finde ich.

915 I: Okay, ich glaube, dann haben wir eigentlich alle Fragen geklärt. Wollt ihr zum Abschluss
916 noch irgendwas, egal was, dazufügen oder festhalten?

917 T4: Ich glaube, ich werde vielleicht noch mal hingehen, einfach um zu sehen, ob ich einfach
918 diesen roten Faden... Ich meine, ich habe einen Arbeitstag hinter mir, vielleicht war es auch
919 das Zeitlimit oder so, ob ich da nicht noch mehr wissen rausziehen kann. Ich meine, ich gehe
920 primär einfach in Museen, damit man irgendwas mitnimmt und ich habe das Gefühl, ich habe
921 nicht so viel mitgenommen, einfach was Wissen jetzt angeht. Also einen guten Eindruck,

922 aber jetzt nicht irgendwie so, wo ich dann... Keine Ahnung, ich merke mir halt gerne pro
923 Museum so drei, vier wirkliche Dinge, wo es sich lohnt, sich das zu merken.

924 T2: Aber nachdem vier unabhängige Meinungen ziemlich zum selben Schluss gekommen
925 sind, glaube ich nicht, dass es an deinem Tag lag, sondern eher am Museum.

926 T4: Das kann natürlich auch sein. Und danke für die Idee und danke für die Erfahrung. Ich
927 finde es war sehr gut.

928 T2: ja, danke.

929 T3: Es war sehr schön mal zu sehen.

930 T1: Man nimmt es ganz gut mit, wenn man darüber redet im Nachhinein. Sonst ist es oft so,
931 dass man ein Museum anschaut und dann nicht so detailliert darüber redet auf jeden Fall. Und
932 das auch nicht so bewusst anschaut eigentlich.

933 T4: Stimmt, ja. Und auch einmal, wie das die anderen einfach wahrgenommen haben. Das ist
934 eigentlich ziemlich cool, weil euch dann doch andere Dinge auch aufgefallen sind.

935 T3: Sollte man immer machen, nach einem Museumsbesuch.

936 T2: Das sehe ich auch so.

937 I: Ja, dann danke, dass ihr mitgemacht habt. Vielen, vielen Dank.

Transkript Online-Interview mit Elisabeth Noggler-Gürtler (Kuratorin der Ausstellung im Beethoven Museum – Wien Museum)

Geführt von Vanessa Bundschuh am 29.07.2024

1 I: Gut, also dann bedanke ich mich noch mal bei Ihnen, dass Sie das Interview mit mir
2 machen.

3 B: Gerne.

4 I: Und würde dann auch schon zur ersten Frage kommen. Und zwar wäre die: Ist es Ihrer
5 Meinung nach wichtig, Musik in Musikergedenkstätten beziehungsweise
6 Komponistenmuseen hörbar zu machen?

7 B: Darf ich da eine ein bisschen größere Antwort geben?

8 I: Natürlich, gerne.

9 B: Wir haben ja im Wien Museum acht, momentan sind es sieben, Musikergedenkstätten, die
10 wir betreuen und die waren alle in den, ich glaube, in den späten 90er Jahren, Anfang 2000,
11 aus einem Guss gestaltet worden. Und der Guss war so gestaltet, dass es von den beiden, also
12 vom Szenografen oder Szenografin und vom Kurator als Genius Loci konzipiert war. Also
13 quasi man pilgert zu einer Geniestätte hin. Und sukzessiv sind ein paar Häuser dann
14 verändert worden. Also das Mozart-Museum ist sowieso in dem großen Haus in der
15 Domgasse anders eingebettet. Strauss ist verändert worden. Haydn wurde Gott sei Dank von
16 Werner Hanna Klettner neu konzipiert. Und ich habe das Beethoven-Museum in
17 Heiligenstadt eingerichtet. Und das Pasqualatihaus haben wir jetzt ein bisschen angepasst,
18 wird sich aber ändern. Schubert folgt zum Gedenkjahr. Und zwar mir ist ganz wichtig
19 gewesen, dass wir eben nicht diesen Genius Loci so betonen. Weil erstens einmal, ich habe
20 große Mühe für mich selber permanent jemanden auf den Sockel zu stellen und dann auch
21 noch einem Ort zu huldigen. Also ich tue mir sehr schwer, ich weiß, dass Orte Authentizität
22 vermitteln. Ich finde auch es ganz wichtig, dass man sagt, hier an diesem Ort hat er das und
23 das komponiert, ist das und das passiert. Aber es ist für mich nicht eine Art Pilgerstätte. Das
24 ist für mich ein ganz wesentlicher Punkt. Natürlich bedienen wir das auch, weil ganz viele
25 Touristinnen und Touristen vor allem aus Asien kommen, um eben diese Pilgerstätte zu
26 besuchen. Es gibt Menschen, die wirklich eine ganz große Emotion verspüren, wenn sie an
27 diese Orte gehen. Aber mir war ganz wichtig, dass man es auch ein bisschen zurücknimmt
28 und wirklich eher über etwas sehr Ephemeres berichtet, nämlich eben über die Musik. Musik

29 auszustellen ist etwas vom Schwierigsten überhaupt, weil es eben kein 3D-Ding gibt. Es gibt
30 immer nur Behelfsstücke. Es gibt entweder ein Aufschreibesystem, das die meisten Menschen
31 überhaupt nicht verstehen, wenn sie es sehen. Oder es gibt irgendein Instrument, das aber
32 nichts nützt, wenn es dasteht und keinen Ton von sich gibt. Und dann gibt es diese
33 Behelfsgeschichten, dass ich mir irgendwie etwas über Video, Audio, wie auch immer, selbst
34 Tun, aneigne. Und wir haben halt versucht, eine sehr große Mischung zu machen, um
35 möglichst vielen Menschen, die irgendeinen Zugang haben zur Musik, diese Zugänge zu
36 eröffnen. Also ich habe ganz, ganz massiv das Zielpublikum im Auge gehabt. Und das war
37 für uns natürlich die ganzen großen Touristengruppen, aber vor allem wollte ich, dass die
38 Wiener Schulkinder wieder hinkommen, dass sich Menschen aus Wien dafür interessieren,
39 dass man sich einmal in einem Stück hinein vertieft und etwas verstehen lernt, aber eben über
40 einen Schuhlöffel, der es leicht macht, sozusagen. Von dem her ist für uns Musik
41 auszustellen, wie immer das dann vielleicht im Gespräch noch genauer erörtern, eines der
42 wichtigsten Dinge gewesen. Und das zweitwichtigste war für mich, die Frage zu stellen,
43 macht das was mit uns, wenn wir wissen, dass Beethoven hier gewohnt hat oder vielleicht
44 auch gar nicht? Wir wissen es ja nicht mit hundertprozentiger Sicherheit. Was tut das mit
45 uns? Auch das so ein bisschen in uns selber zu befragen. Was macht es mit uns, etwas zu
46 wissen oder zu glauben zu wissen? Oder warum ist es so wichtig, dass der wirklich hier
47 gewohnt hat, um diese Musik zu verstehen? Und vor allem, was macht es mit uns, wenn wir
48 etwas über sein Leben wissen? Wie viel Korrelation braucht die Musik zum Leben von
49 Beethoven? Oder wie wenig braucht sie, um das zu verstehen, was die für Auswirkungen hat?
50 Also das waren so massive Fragen, die wir uns im Hintergrund gestellt haben.

51 I: Sehr spannende Fragen, auf jeden Fall.

52 B: Ja, das ist mir wichtig.

53 I: Und was würden Sie sagen, welche Rolle spielt die hörbare Musik im Beethoven-Museum
54 in Wien konkret?

55 B: Eine sehr, sehr wichtige für mich. Auch dort, wo man unter Anführungszeichen beiläufig
56 etwas hört. Wir haben ja dieses Haus in Begriffspaare oder in Begriffe strukturiert. Man
57 kommt ja immer wieder in diesen Innenhof zurück und geht in diese kleinen Einheiten. Und
58 in jeder dieser Einheit gibt es Musik, die dann das Thema determiniert. Das ist für uns ganz
59 ein wichtiger Punkt gewesen, dass wir uns genau überlegen, welche Musik hören wir da
60 drinnen und welche Geschichte bauen wir hier herum?

61 I: Das heißt, Sie haben zuerst die Musik ausgewählt und dann ist die Geschichte darum
62 konzipiert worden?

63 B: Ja, also ich glaube, so nacheinander sukzessive zu sagen, ist es schwierig. Es war
64 wahrscheinlich etwas, was sich sehr gegenseitig bedingt hat. Also es war ziemlich klar, dass
65 wir etwas zeigen oder etwas vorspielen wollten, was Beethoven noch nicht in Wien
66 konzipiert hat. Dann liegt es nahe, dass es zum Thema Ankommen kommt. Also ich kann
67 jetzt nicht sagen, ob das Thema Ankommen und dieses Musikstück zur Krönung des Kaisers
68 zuerst war oder nicht. Das kann ich jetzt nicht sagen, aber es hat sich gegenseitig bedingt.

69 I: Okay.

70 B: Ja, also es war ganz wichtig. Oder diese Geschichte oben beim Erholen, wo man etwas
71 dreht und man hört den Dieskau singen. Das war einfach ein Wunsch, das zu spielen. Und es
72 war aber klar, dass wir das mit dieser ganzen Naturerlebnisgeschichte, mit dieser
73 Erholungsgeschichte, mit diesem Thermalbad in irgendeiner Form zusammenbringen. Also es
74 war sehr, sehr bewusst überlegt, wie wir das einsetzen.

75 I: Also quasi in Zusammenhang oder gleichzeitig entstanden.

76 B: Genau, ich würde sagen gleichzeitig.

77 I: Alles so ein Konzept.

78 B: Genau, ja genau, unbedingt.

79 I: Und welches Bild von Beethoven soll im Beethoven-Museum vermittelt werden und
80 inwiefern trägt die zuhörende Musik dazu bei?

81 B: Also was uns ganz wichtig war im Wien Museum oder immer ist, ist, dass es eine
82 Geschichte ist, die eine Biografie in eine Zeit und in einen Ort bettet. Das Wien Museum hat
83 ganz viele Außenhäuser oder Außenstationen mitzubedienen. Und an diesen Außenstationen,
84 an diesen Standorten, wird auch immer die Geschichte der Stadt miterzählt. Was ist das für
85 ein Bezirk? Wann wurde der eingemeindet? Was gab es hier Besonderes? Wie weit ist er weg
86 von der Innenstadt? Wer hat hier gewohnt? Und, und, und, und, und. Und Heiligenstadt ist
87 einfach ein spannender Bezirk, weil es diese Thermalquellen gab bis zum Bau des
88 Cholerakanals. Und wenn man es einfach sehr genau überlegt, was macht der Ort mit
89 Beethoven? Warum geht er da hin? Was wollen wir von ihm erzählen? Und dann ist daraus
90 entstanden, ja, es muss schon etwas sein über diese ganze lange Zeit, die er in Wien gelebt

91 hat, freiwillig, unfreiwillig? Auch ein bisschen, wie kam er denn nach Wien? Nämlich als
92 fertiger junger Mann, der ganz woanders sozialisiert war. Wir wollten nicht die Geschichte
93 von Bonn erzählen, denen das ist natürlich extrem wichtig war und mit denen wir uns am
94 Anfang auch ausgetauscht haben, sondern wir wollten nur erzählen, was hat ihn ausgemacht
95 als er von Bonn als junger Mann hierher kam in dieser liberalen Stadt, die zwar auch von
96 Habsburgern regiert wurde, aber völlig andere Möglichkeiten bot. Also diese Geschichte mit
97 der Familie Breuning wäre in Wien einfach nicht möglich gewesen in seiner Erziehung. Wir
98 wollten einfach erzählen, welche Sozialisation hat dieser Mann genossen, wie kam er hierher
99 und wie konnte er sich in Wien überhaupt zurechtfinden? Und diese ganze
100 Standesbewusstseinsgeschichte, diese unfassbar hermetischen Grenzen, die nur
101 Künstler:innen geschafft haben manchmal zu durchbrechen, eigentlich muss man hier
102 männlich bleiben, eigentlich nur Künstler geschafft haben zu durchbrechen. Aber eben auch
103 nicht bis zum Äußersten, als es dann wirklich um seine standesgemäßen Dinge ging, wie
104 heiraten. Er hat sich immer in adelige Frauen verliebt, das war unmöglich. Auch diese
105 Geschichte mit seinem Neffen, wo er sich dann plötzlich in einem anderen Gericht
106 wiederfindet, weil man sehr wohl drauf schaut, ob er adelig ist oder nicht. Also uns war so
107 wichtig, auch diese ganze Gesellschaft ein bisschen mitzuerzählen, worin hat er sich bewegt,
108 in welcher Suppe, wie konnte er changieren in seiner Musik? Wie kann er bürgerliche
109 Themen wählen und sie trotzdem vom Adel bezahlen lassen, auch sie dort aufführen? Also
110 diese ganzen Bruchgeschichten waren uns auch so wichtig, um zu verstehen, was seine
111 Musik eigentlich geleistet hat. Und was er als Mensch vermutlich auch geleistet hat, als
112 erster, der von seiner Musik auch leben konnte. Also es waren so ein paar Aspekte, die uns
113 extrem wichtig waren, um diese Gesellschaft auch zu verstehen und Wien ein bisschen besser
114 zu verstehen zu dieser Zeit.

115 I: Und würden Sie?

116 B: Von dem her haben wir... Ja?

117 I: Nein, Entschuldigung, bitte.

118 B: Nein, nein, bitte, fragen Sie. Ich kann Ihnen [macht Handgeste, die „viel“ ausdrückt]
119 erzählen. [lacht]

120 I: Würden Sie sagen, dass die Musik, die zu hören ist, konkret auch dazu beiträgt, zu so
121 einem Bild?

122 B: Unbedingt, unbedingt. Also wir haben zum Beispiel, Sie haben es sicher schon gesehen,
123 bei dem Thema Aufführen... Nein, es ist nicht Aufführen, sondern es ist... Doch, es ist,
124 glaube ich, Aufführen oder was ist es oben? Verdienen, genau. Wo wir eben, wenn man
125 reingeht, diesen Spiegel haben von Gneixendorf, wo man dieses Van und Von, dieses O
126 durchstreicht, eben wo es um diese Geschichte geht, wo changiert er herum. Und dann gibt es
127 diesen Teil, wo es um das Bürgertum geht und die Oper Fidelio und die Eroica mit dem
128 ausradierten Namen. Und dann gibt es die Seite des Adels, wo es um das Streichquartett geht
129 und um den Lichnowsky und überhaupt seine ganzen Gönner. Und da war uns ganz wichtig,
130 welche Musik wir wählen, um das auch zu erzählen, was er da genau komponiert.

131 I: Gab es dann, also Sie haben eh schon erwähnt, dass das eigentlich eh so ein Gesamtkonzept
132 war, aber haben Sie sich direkt überlegt, welche Funktionen die Musik einnehmen kann, also
133 im Vorfeld schon?

134 B: Ja, unbedingt.

135 I: Ja? Was waren das für Funktionen oder welche Überlegungen hat es da gegeben?

136 B: Also es war einerseits natürlich schon, den Menschen überhaupt möglichst viele
137 Musikstücke nahe zu bringen, möglichst viele verschiedene auch. Dann war ganz wichtig,
138 dass man auch versteht, wie Beethoven komponiert. Also dass er nicht anfängt mit einem
139 Kopfstück wie Mozart und dann sich darauf entlanghandelt, sondern dass eben diese
140 unfassbaren Skizzenbücher, seitenlang was anderes, dann kommt er wieder auf das zurück,
141 dann blättert er vor und schreibt da wieder weiter. Also auch diese ganze Idee, wie er zu
142 seiner Musik kommt und wie er sie verarbeitet. Das haben wir ja dann auch in einer
143 Medienstation, wie die Sturmsonate entsteht und was die für verschiedene Ausprägungen hat.
144 Dass es auch viel Zeug gibt, das nie verwirklicht wurde, das weggeworfen wurde sozusagen
145 von ihm. Also wir wollten die Musik schon auch so ein bisschen in den Mittelpunkt stellen.
146 Und vor allem dieser Unterschied zwischen diesem ersten Musikstück und dem letzten
147 Streichquartett, das man draußen im Garten hört oder überhaupt die Arietta im letzten Raum,
148 wo ich das Gefühl habe, das ist eigentlich Keith Jarrett. Also wo man das Gefühl hat,
149 natürlich kommt auch das dazu, dass die meisten Leute unfassbar begeistert sind, dass
150 jemand solche Musik schreiben kann, obwohl er nichts hört. Also einfach so ein bisschen
151 dieses, aber nicht unbedingt als Genie, sondern dass es einfach eine Begabung ist, die er hatte
152 und mit der er so unfassbar interessante Musik gemacht hat. Und da den Wide Range einfach
153 auch zu zeigen. Dann haben wir auch versucht, die Aufführungspraxis, was das bedeutet,

154 wenn du nicht permanent von Radio betudelt wirst, sondern du musst entweder selber singen
155 oder du hast jemanden, der in der Verwandtschaft singt oder du gehst zum Heurigen und
156 sonst hörst du keine Musik. Und dann kommt plötzlich einer, der mit fünf Hörnern was macht
157 und mit 27 Streichern und so weiter und pustet einen Raum voll. Das muss emotional einfach
158 unglaublich gewesen sein. Also wir haben versucht, Musik zu zeigen, was es in dieser Zeit an
159 Möglichkeiten gab und wie unfassbar neu er auch war in vielen Dingen.

160 I: Sie haben eh auch vorher schon gesagt, eben wieder dieses Gesamtkonzept, dass die Werke
161 gleichzeitig ausgewählt worden sind. Trotzdem wär da meine Frage noch, wie das
162 entschieden worden ist, welche Werke dann im Museum zu hören sind?

163 B: Wir hatten einen Musikwissenschaftler als Beratung, das war der William Kindermann,
164 der eben diese Skizzenbücher ja auch alle ausgewertet hat. Und mit ihm sich zu unterhalten
165 war in Bezug auf Musik schon sehr spannend, weil er einfach immer wieder auf bestimmte
166 Sachen hingewiesen hat. Und dann haben wir uns überlegt, nehmen wir das oder nehmen wir
167 das. Und daran hat sich natürlich das Ganze schon entlang gehandelt, sozusagen ein bisschen.

168 I: Ist man da auch ausgegangen davon, dass Leute bestimmte Musikstücke oder Werke von
169 Beethoven kennen?

170 B: Weniger, weniger. Es gibt schon ein paar, die vielleicht bekannt sind. Also wie zum
171 Beispiel, weiß ich nicht, oben, wo wir diesen Waldwurlitzer haben, die Pastorale oder ich
172 würde sagen auch die Sturmsonate, wo man unten kurbelt, das kennt jeder. Aber sonst gibt es
173 einige Stücke, von denen ich glaube, dass sie die Leute nicht so gut kennen. Ja, Fidelio ist
174 auch so ein bekanntes, aber die Streichquartette, auch die Arietta glaube ich, dass nicht viele
175 Leute kennen, die ersten Werke sowieso nicht. Also mir war wichtig, dass es nicht darum
176 geht, immer nur diese Haudegen oder alten Hadern. Vor allem, ich habe einen intensiven
177 Austausch auch mit Baden. Warum sollte ich die Neunte in Wien machen, wenn die in Baden
178 komponiert wird? Wissen Sie, was ich meine? Das macht keinen Sinn. Das würde sich
179 gegenseitig wegnehmen.

180 I: Also hat es da schon Austausch gegeben im Vorhinein?

181 B: [nickt] Mit der Uli kann ich gut und mit Bonn hat es natürlich auch Austausch gegeben,
182 weil in Wien hat er zwar gelebt, aber in Wien gibt es ganz wenige Originalobjekte von ihm.
183 Die gibt es halt auch eher in Bonn, genau.

184 I: Das ist wahr. Warum hat man sich für ein Ausstellungskonzept entschieden, das die Musik
185 in die Räumlichkeiten integriert und nicht zum Beispiel wie in Bonn einen Audio- oder
186 Mediaguide hat?

187 B: Ich tue mir mit Audio- und Medienguides sehr schwer, wenn sie ausschließlich sind. Also
188 wenn sie etwas dazugeben, das mir eine Möglichkeit gibt, die ich dazu erleben kann, aber ich
189 kann die Ausstellung trotzdem gut nehmen, auch ohne dieses Ding, dann hat für mich ein
190 Audioguide einen Sinn. Oder ich habe irgendeine Form von Beeinträchtigung, dass mir das
191 ermöglicht, dass ich dort Gebärdensprache oder was anderes höre oder wie auch immer, in
192 einfacher Sprache, keine Ahnung. Ich habe ein Problem, wenn ein Audioguide die einzige
193 Möglichkeit ist, mir etwas zu vermitteln. Es gibt ganz viele Menschen, die das nicht tun. Ich
194 gehöre zum Beispiel dazu, dass ich eigentlich mir das alles später hole, sondern ich gehe
195 zuerst einmal in den Raum. Und ich finde, Ausstellungen sind einfach Erlebnisse in Räumen.
196 Ich mag das wahnsinnig gern, wenn ich das Gefühl habe, ich gehe rein und da ist jetzt der
197 ganze Raum erfüllt von etwas. Sowohl sichtbar als auch riechbar. Viele Räume haben auch
198 einen Geruch, interessanterweise, der mit mir etwas macht. Und ich mag auch gern, wenn ich
199 etwas höre oder wenn ich wo hingehen muss und mir zu diesem Ding etwas anhören kann.
200 Also mich nicht falsch verstehen, ich finde Audioguides eine sensationelle Entwicklung. Wir
201 haben selber immer wieder ganz viele Möglichkeiten, aber wenn das die einzige Möglichkeit
202 ist, um das zu hören, worum es eigentlich geht, dann denke ich mir, das ist schwierig. Das
203 finde ich ausschließend.

204 I: Würden Sie sagen, dass Musik auch dazu beitragen kann, ein Erlebnis zu schaffen?

205 B: Unbedingt. Und vor allem, wenn man zu zweit in eine Ausstellung geht. Ich finde immer
206 total toll, wie rezipieren wir Menschen etwas? Indem wir jemandem anderen etwas erzählen.
207 Und wie oft ist es so, dass ich gemeinsam ein Musikstück höre und dann habe ich erst das
208 Gefühl, jetzt macht es etwas mit mir. Also es ist schon so, mir ist wichtig, dass das auch ein
209 Gemeinschaftserlebnis ist. Immer wieder.

210 I: Haben Sie sich auch überlegt vorher oder haben Sie bewusst Musik eingesetzt dazu, dass
211 die Musik Stimmungen erzeugt oder Emotionen hervorruft bei den Besucher:innen? Oder das
212 eher weniger?

213 B: Das haben wir vor allem in einem Raum gemacht, nämlich dort, wo wir diesen
214 Holzwurlitzer haben, wo man diese Bilder herauszieht, wo wir tatsächlich sowas wie
215 Programmmusik vorweggenommen haben. Wir haben ein Bild aus der Sammlung

216 genommen, das mit Beethoven eigentlich nichts zu tun hat, sondern einfach das abbildet, was
217 er da gerade komponiert. Also das Gewitter und die Schäferin am Feld und und und. Also
218 diese Dinge. Und da haben wir dann natürlich schon auf diese Stimmung Rücksicht
219 genommen, weil ist im Grunde genommen ist Programmmusik etwas sehr, ich würde sagen,
220 Eidetisches, Synergetisches, genau. Also hier schon. Bei den anderen, ja, ich muss gerade
221 überlegen, eher weniger. Es war eher so die Aufführungspraxis, wo hat man die Dinge
222 aufgeführt, mit dem Originalsound? War er jünger, war er älter, wie komponiert er? Vielleicht
223 unten in der Hörschnecke eines dieser letzten Streichquartette. Das ist schon sehr berührend.
224 Oder du denkst, der Mann war taub. Wir sitzen jetzt in einer Hörschnecke und hören sowas,
225 das eigentlich, also wenn du jemandem das vorspielst, der Beethoven überhaupt nicht gut
226 kennt, der eben nur das Da da da daaa oder was auch immer kennt, der würde nicht erraten,
227 dass das Beethoven ist. Und das ist schon, das war uns auch wichtig, ja.

228 I: Bei einigen Stationen muss man ja irgendwas drehen oder kurbeln oder so irgendetwas.
229 Wie wichtig war das da im Vorhinein in der Überlegung, dass man da selbst aktiv werden
230 kann als Besucher:in?

231 B: Sehr wichtig. Sehr wichtig. Also ich denke gern interaktiv. Ich denke auch gern in
232 verschiedenen Besuchergruppen, auch vom Alter her. Und jetzt gerade zum Beispiel beim
233 Phenakistiskop unten, wo es darum geht, tatsächlich diesen Rhythmus und dieses Klopfen,
234 eben diese Legende oder vielleicht ist es auch wahr, wir wissen es ja nicht, von dieser
235 Entstehung der Sturmsonate, ein bisschen mit Spaß und Humor und Augenzwinkern
236 rüberzubringen, da war das zum Beispiel wichtig. Und oben bei der Kurbel mit den
237 Postkarten war uns einfach wichtig, die Postkarte ist ja etwas, was später entstanden ist, aber
238 was genau das macht, sie versucht eine Stimmung, ein Bild, das wir gerne hätten,
239 festzuzurren. Und die Postkarten werden verschickt, um zu sagen, schaut, hier ist es so, auch
240 wenn es natürlich so hier nicht ist. Und das war auch so in diesen Räumen, wo wir auch ein
241 bisschen erzählt haben, wie die Natur plötzlich diesen Gottglauben ablöst und wie die Natur
242 erhöht wird, war uns wichtig, dass man diese Postkartengeschichte hier erzählt. Deswegen
243 eben die Postkartenkurbel.

244 I: Ich hätte dann noch drei Fragen. Welche Herausforderungen haben sich ergeben bei der
245 Integration von hörbarer Musik ins Museum?

246 B: Ich finde immer die Herausforderung, dass das einfach wahnsinnig gut hörbar ist. Also das
247 sind so Dinge, und das ist natürlich in kleinen Vorstadthäusern ganz anders als in einem

248 White Cube, den du Museum nennst und wo du mit der Supertechnik reinfahren kannst. Also
249 es ist immer eine Herausforderung. Dann war auch die Überlegung, wie macht man das mit
250 der Raumbeschallung? Gibt es irgendwo einen Raum, wo wirklich der ganze Raum beschallt
251 wird, so wie Baden zum Beispiel, wo man eben einmal nur die Neunte hört. Das haben wir
252 einfach bei uns in Heiligenstadt, da habe ich keinen Raum gefunden, der dazu geeignet
253 gewesen wäre, außer oben der Vortragsraum. Der ist aber dann oft einmal anderweitig
254 genutzt, da haben wir uns gedacht, nein, wir müssen eher kleinere Einheiten schaffen. Und
255 dann habe ich auch immer wieder das Gefühl, es eignen sich nicht alle Aufnahmen dazu. Das
256 ist wahrscheinlich sehr individuell von mir gedacht.

257 I: Hat es da auch Schwierigkeiten gegeben mit Rechten? Also Musikrechte?

258 B: Nein, weil wir erstens einmal anfragen überall, also eher bei den Videos. Bei den Videos
259 ist es immer schwierig, Rechte zu kriegen, die irgendwie im Preis sind, den man sich noch
260 leisten kann, sozusagen.

261 I: Okay. Also das heißt, finanziell ist es auch, muss man schon auch bedenken?

262 B: Das ist eine Frage. Also zum Beispiel Clockwork Orange, keine Chance, kannst du nicht
263 bezahlen.

264 I: Verstehe.

265 B: Helge Schneider kannst du bezahlen und Chuck Berry kannst du auch bezahlen und die
266 Kinshasa-Sinfonie und so weiter. Aber es gibt einfach immer wieder, ja, genau.

267 I: Wie reagieren die Besucher:innen auf die musikalischen Elemente der Ausstellung? Also
268 gibt es da Erfahrungswerte oder Rückmeldungen?

269 B: Also es gibt Rückmeldungen im Besucherbuch, die immer wahnsinnig positiv sind. Es gibt
270 Rückmeldungen, wenn man draußen ist. Ich bin immer wieder in der Ausstellung und schaue
271 mir an, was die Leute tun. Und was immer für mich sehr berührend ist, ist dass sie sich
272 einfach hinsitzen, die Kopfhörer ranhalten und einfach dann gleich sitzen bleiben. Also ich
273 habe durchwegs eher positive Rückmeldungen. Ich glaube, das, was man noch verbessern
274 könnte, ist, dass man noch mehr Sitzgelegenheiten macht, um bestimmte Sachen einfach
275 leichter zu rezipieren. Aber ansonsten habe ich das Gefühl, die Leute sind durchaus positiv.
276 Doch, doch.

277 I: Und da schließt eigentlich eh schon meine letzte Frage an. Und zwar, würden Sie aus
278 heutiger Sicht irgendetwas anders machen bei der Integration von Musik? Außer mehr
279 Sitzgelegenheiten, so wie Sie jetzt gesagt haben.

280 B: Also ich würde mir vielleicht nochmal überlegen, ob man nicht doch irgendwo einen
281 Raum bekommt, wo man, weiß ich nicht, Raumklang oder mit Kopfhörern, wo jeder Mensch
282 aber Kopfhörer aufhat, dann nochmal ein ganz großes Erlebnis hat, in dem man sich nur auf
283 die Musik konzentriert und sonst ist gar nichts. Also auch kein Video, sondern wirklich ein
284 Raum mit Musik. Aber das ist einfach in Heiligenstadt nicht möglich gewesen. Das wäre
285 vielleicht etwas, was ich ganz gern tun würde. Aber ansonsten, glaube ich, ist es ziemlich
286 gelungen. Zumindest eine gute Rückmeldung sagt uns das, genau.

287 I: Ja, dann das war eh schon meine letzte Frage. Dann bedanke ich mich bei Ihnen.

288 B: Gerne.

289 I: Vielen Dank.

Transkript Persönliches Interview mit Ulrike Scholda (Leiterin der Abteilung Museen der Stadt Baden, darunter das *Beethovenhaus Baden*)

Geführt von Vanessa Bundschuh am 31.07.2024

1 I: Okay, also nochmal vielen Dank, dass Sie das Interview mit mir machen. Und die erste
2 Frage wäre auch schon, ist es Ihrer Meinung nach wichtig Musik in Musikergedenkstätten
3 oder Komponistenmuseum hörbar zu machen?

4 B: Ja, unbedingt. Also anders geht es nicht.

5 I: Okay, warum?

6 B: Ja, nur über die Person zu sprechen oder zu lesen ist einfach zu wenig. Man muss schon
7 dann auch hören, was eigentlich komponiert worden ist. Und das ist bei uns auch, zeigt sich
8 das auch so, dass mit dem Wissen über die Person, wenn man dann auch die Hörerlebnisse
9 hat, verdichtet sich das extrem.

10 I: Welche Rolle spielt die hörbare Musik in Beethovenhaus Baden jetzt konkret?

11 B: Sie spielt eigentlich eine sehr große Rolle und ergänzt sehr gut die Fakten, die wir haben
12 über Beethoven.

13 I: Gibt es sonst noch irgendwas, das die Musik irgendwie speziell macht oder warum so viel
14 Musik eingebaut worden ist?

15 B: Na ja, weil ich finde, die Musik ja eine eigene Sprache ist und dieses Komponieren etwas
16 ganz was Eigenes ist. Und wenn auch Menschen, die ad hoc keine Beziehung zu Musik
17 haben, wenn sie die Musik dann hören, gerade bei Beethoven, bekommen sie eine andere
18 Beziehung zum Menschen. Wir haben ja oft auch Zufallsbesucher sage ich mal, die kommen,
19 weil das Wetter schlecht ist oder weil es halt dazugehört. Und die gehen immer alle mit
20 großen Emotionen raus, weil sie eben dann auch gerade in dem Raum der Neunten dort die
21 Musik so besonders erlebt haben. Also das muss man schon sagen, bei uns auch, wir haben ja
22 nicht nur Hörstationen, sondern wir haben eben auch diese multimediale Aufbereitung der
23 Neunten. Und die ist, glaube ich, wirklich einmalig.

24 I: Ja, da habe ich auch gleich eine Frage dazu. Warum hat man sich dazu entschlossen, dass
25 man das wirklich in einem ganzen Raum erfüllt?

26 B: Also ich glaube, es war schon, dass man die Neunte so besonders präsentiert, lag schon
27 daran, dass man eben immer schon gesagt hat, das ist das Haus der Neunten, weil er hier eben
28 im Herbst 1823 war und da sicher an der Fertigstellung gearbeitet hat. Und warum man sich
29 für diese multimediale Präsentation entschieden hat, kann ich gar nicht wirklich sagen, weil
30 das haben eben damals die Kuratoren entschieden und haben vor allem auch ein Team
31 gefunden, die das umsetzen konnten. Das ist, glaube ich, nach wie vor einmalig, weil wir
32 haben jetzt eine Anfrage, das nach China zu schicken zum Beispiel. Und da haben die, die
33 das gestaltet haben, gesagt, das ist so auch gerade bei den Chinesen, das kann keiner
34 nachmachen. Also das muss man schon noch einmal schaffen, diese Umsetzung, nämlich vor
35 allem, was die Aufschlüsselung der Instrumente anbelangt. Und dass das in diesem
36 Gleichtakt, dass es wirklich zusammenpasst, die vier Bildschirme, das ist eigentlich der...

37 I: Dass es synchron ist?

38 B: Ja genau, dass es synchron ist. Das ist wirklich die Herausforderung. Das ist nicht so
39 einfach.

40 I: Das heißt, da hat man dann wirklich etwas technisch Neues erfunden?

41 B: Ja, also das ist wirklich eine einmalige Sache damals gewesen und das waren halt so
42 Freaks, wie man so schön sagt neudeutsch, die das wirklich umsetzen konnten. Und das
43 merken wir, also da sagen auch immer die Leute, ob man das kaufen kann, was ja schon mal
44 nicht funktioniert, weil man braucht ja vier Bildschirme und so weiter. Und das ist wirklich
45 etwas, wo ich sage, das gibt es einfach nur bei uns und das passt auch bei uns. Und das passt
46 auch bei uns, wenn man den Durchgang durch das Haus macht. Also Sie müssen mich jetzt
47 bremsen, wenn ich jetzt irgendwie etwas erzähle, was Sie vielleicht nicht... Weil ja das
48 Ganze eigentlich so funktioniert, ob das jetzt Absicht war der Kuratoren oder Zufall und
49 nachher interpretiert worden ist, ist ja ganz egal, dass man beginnt im ersten Stock mit der
50 Geschichte der Person Beethovens, Beethoven ist in Baden, seinen Kompositionen und dann,
51 wie in einem Ohr immer tiefer, wie so eine Schnecke ins Innere geht, kommt man eigentlich
52 dann im Zwischengeschoss in den Raum der Neunten, wo also dann die Neunte vor allem als
53 Komposition behandelt wird. Und dann kommt man noch hier herunter in das Hörlabor, wo
54 es dann um das Hören an sich und auch die Taubheit geht. Wo also dieses Phänomen der
55 Taubheit und des Komponierens dann noch einmal für die Leute so richtig auch visualisiert
56 wird oder auch spürbar gemacht wird, auch durch dieses Knochentelefon. Und dann noch
57 einmal die Leute wirklich verstehen, was es heißt oder sehr beeindruckt sind, was man auch,

58 wenn man taub ist, komponieren kann. Also was das für eine spezielle Sprache ist. Und das
59 ist, glaube ich, das Besondere bei uns, dass man das auf so vielen Ebenen spüren kann und
60 das dann auch wirklich für die Leute, damit gehen sie eigentlich dann hinaus.

61 I: Das ist auch für viele Leute sehr faszinierend.

62 B: Ja, ja.

63 I: Gibt es ein spezielles Bild, das da im Beethovenhaus Baden vermittelt werden soll und
64 inwiefern trägt die zuhörende Musik dazu bei?

65 B: Ich glaube, es wird die... Also bei der Musik wird, glaube ich, die Komplexität seiner
66 Kompositionen gezeigt, also diese Vielfalt. Dass er viele Kompositionen hat, die man zwar
67 kennt, aber auch viele, die man nicht kennt. Und wie vielfältig, vom Klavierkonzert über die
68 Sinfonien, das wird alles ein bisschen angesprochen. Das ist das, was die Musik anbelangt.
69 Gleichzeitig aber wird auch ein bisschen der Mensch gezeigt. Dass man auch einfach sieht,
70 dass der ja auch seine Persönlichkeit gehabt hat. Und gleichzeitig aber inspiriert auch, das ist
71 auch, glaube ich, uns ein Anliegen, dass wir versuchen, ein bisschen zu zeigen, die
72 Inspiration, die er während seiner Aufenthalte in Baden auch gehabt hat. Also gerade dieser
73 Naturbezug, der in Baden ganz stark war, der natürlich bei der Pastorale dann zum Tragen
74 kommt oder vielleicht auch am ehesten hörbar ist. Aber auch so, dass er einfach sehr, dass der
75 Aufenthalt hier schon auch für ihn was Besonderes war. Wobei er ja gleichzeitig immer mit
76 seinen Krankheiten zu kämpfen gehabt hat und da schreibt er auch zum Beispiel in dem
77 Brief, dass er eben während er arbeitet an der Neunten, muss er trotzdem die Behandlungen
78 machen. Also er kann nicht wie die anderen nur die Behandlungen machen. Also er war ja
79 immer irgendwie beeinträchtigt oder es war immer irgendwas nicht in Ordnung.

80 I: Das war ja auch ein Grund, warum er auch nach Baden gekommen ist.

81 B: Genau, einer der Gründe. Ein anderer war natürlich schon auch die Personen, die er hier
82 getroffen hat. Das versuchen wir halt auch zu zeigen. Auch dieses Netzwerk, das er damals
83 schon gehabt hat. Also das spielt dann schon alles hinein. Aber die Musik zu vermitteln ist
84 uns eben auf jeden Fall ein Anliegen.

85 I: So wie ich es verstanden habe, wird wirklich der Fokus darauf gelegt, was er in Baden
86 gespielt hat.

87 B: Genau, also das versuchen wir natürlich schon, den Schwerpunkt auf Baden zu bringen.

88 I: Hat man sich da auch zusammengesprochen mit den anderen Häusern?

89 B: Also mit Bonn war ein ganz intensiver Austausch. Die waren auch Leihgeber damals bei
90 der... Da gab es auch den Brief bei der Eröffnung, der war vom Neffen Karl oder an den
91 Neffen Karl. Das heißt, man hat sich von Bonn sehr inspirieren lassen, natürlich weil man...
92 Also die Kuratoren und in Baden damals Verantwortliche, die sind herumgefahren und haben
93 sich andere Musikerhäuser angeschaut. Also ich weiß, sie haben sich auch das Bachhaus
94 angeschaut. Und waren eben im Beethoven-Haus Bonn und haben dort mit den Kollegen und
95 Kolleginnen gesprochen, um sich eben Inspirationen zu holen. Das Beethoven-Haus Wien
96 war ja damals, entweder war es geschlossen oder noch nicht neu. Das ist nach uns eigentlich
97 erst eröffnet worden. Und da habe ich ein bisschen den Eindruck, dass die sich eher dann von
98 uns inspirieren haben lassen. Das sind so gewisse Dinge, wo ich den Eindruck habe, das gibt
99 es bei uns eigentlich auch. Wir sind halt besonders klein. Das war, glaube ich, auch die
100 Herausforderung, dass wir wenig Platz haben. Das Beethoven-Haus Bonn hat ja doch auch
101 mehr Platz. Das war vielleicht auch unser größtes Problem, dass wir wenig Objekte hatten.
102 Also das Beethoven-Haus Bonn hat einfach Unmengen von Originalen, die wir natürlich
103 nicht haben. Und das mussten wir durch andere Inszenierungen ersetzen, was aber eben
104 besonders gut funktioniert, wie sich herausgestellt hat. Und was wir aber dafür haben, das hat
105 ja Bonn wieder nicht, wir haben halt einen echten Originalschauplatz. Und natürlich ist jetzt
106 nicht alles original, aber die Mauer, ein Teil des Bodens, der Kamin und so weiter, das
107 Klavier ist aus seiner Zeit, stand in Baden woanders. Das heißt, wir haben natürlich einige...
108 Also wir haben diese Authentizität, die jetzt auch gerade für internationale Gäste, wenn die
109 japanischen Besucher kommen, die sind natürlich hin und weg, dass sie jetzt auf einem
110 Boden gehen, wo mehr oder weniger Beethoven schon war. Also dass das *original* ist, das ist
111 ein bisschen unser Schwerpunkt. Und was wir auch haben, das ist vielleicht eine Sache, um
112 auf die Musik zurückzukommen, was natürlich auch ist, dieses Hammerklavier, das wir
113 haben, das wir auch versuchen, möglichst oft, zumindest in Konzerten, hörbar zu machen.
114 Das ist natürlich auch etwas Besonderes, weil das auch wirklich ein Instrument ist aus der
115 Zeit Beethovens, auf dem er auch gespielt hat, wenn er in Baden war.

116 I: Und die Konzerte sind dann außerhalb von der Ausstellung, wenn ich das richtig
117 verstanden habe?

118 B: Also außerhalb der Öffnungszeiten.

119 I: Genau,

120 B: Ja, ja.

121 I: Also er steht schon oben in der Ausstellung, aber es wird nicht während der Ausstellung
122 oder Öffnungszeiten gespielt.

123 B: Nein, wir haben zwar jetzt ein Programm, im September haben wir einmal so einen
124 Vermittlungstag mit Marialena Fernandes, da wird während der Öffnungszeiten, ist da so eine
125 Art, wie ein interaktives Programm, mit Jugendlichen und Erwachsenen. Das ist aber immer
126 ein bisschen schwierig bei uns, während der Öffnungszeiten natürlich ein Konzert zu machen,
127 oder überhaupt eine Veranstaltung zu machen, weil ja normale Besucher auch da sind. Also
128 wir haben immer wieder, das machen wir schon, dass wenn Musiker vor den Konzerten zur
129 Probe kommen, dass ich ihnen sage, sie können bis 10 Uhr das Haus alleine haben, da sind
130 sie alleine, aber wenn sie später kommen oder länger proben, dann kann es sein, dass
131 Besucher kommen, die natürlich dann sehr glücklich sind, wenn sie das Klavier hören.

132 I: Ja, das glaube ich.

133 B: Also das ist jetzt nicht das Problem. Was wir nicht machen, weil das natürlich auch immer
134 wieder kommt bei so Spezialgruppen, ob die dann das Klavier ausprobieren dürfen. Also das
135 mache ich einfach nicht, weil ein Hammerklavier muss man spielen können. Und wenn da
136 einmal dann, und das geht ja sofort viral, man sieht einen Besucher, der einfach am Klavier
137 was anspielt, dann will ständig jemand spielen. Und das ist halt einfach, geht halt nicht.

138 I: Also es hat gar nicht so Gründe aus, also konservatorische Gründe, sondern?

139 B: Es ist dann, ja, also ich sage mal so, man könnte es schon anspielen, also wir könnten jetzt
140 raufgehen und es anspielen, es gehört immer gestimmt vor dem Konzert. Und es würde dem
141 Klavier nichts machen. Also der Klavierrestaurant, der hätte am liebsten gehabt, dass wir es
142 jeden Tag spielen. Der hat gesagt, gerade wie es frisch restauriert war, das gehört gespielt,
143 und das ist dann wie ein Organismus. Aber das ist einfach nur, ich kann nicht dann sagen,
144 diese Gruppe darf, die andere Gruppe darf nicht spielen. Das ist rein pragmatisch. Meine
145 Mitarbeiterinnen, einmal sage ich ihnen, da kommt jetzt eine Gruppe, die dürfen
146 ausprobieren, und das nächste Mal kommt eine Gruppe, und denen dürfen sie es wieder nicht
147 erlauben. Die wissen dann nicht mehr, was jetzt Sache ist. Jetzt ist einfach...

148 I: Einfach für alle das gleiche.

149 B: Ja, also wir hatten einmal eine Gruppe, aber da war eben jemand aus der Stadt auch dabei,
150 und da war das wirklich ausgemacht, aber sonst ist es, geht es halt einfach nicht. Aber weil
151 wir eben noch dazu sagen, es gibt Konzerte, wo man es hören kann, also es gibt die
152 Möglichkeit, dass es gespielt wird. Wenn es jetzt nie gespielt werden würde, dann könnte
153 man sagen, okay, das ist jetzt irgendwie blöd, aber dann hätten sie es auch nicht restaurieren
154 lassen. Also die Restaurierung war die klare Vorgabe, dass es wieder spielbar wird. Wir hatten
155 da auch viele Diskussionen, für Sie als Musikwissenschaftlerin interessant, weniger jetzt von
156 Ihrem Thema, wie es restauriert wird, weil das Denkmalamt natürlich es möglichst original
157 erhalten will. Wir haben auch gesagt, gewisse Dinge gehören ausgetauscht, weil die waren
158 zum Teil auch schon nicht mehr original, aber wenn es spielbar sein muss, habe ich andere
159 Vorgaben, als wenn ich es jetzt als Museumsobjekt erhalten will. Ja, nur ich habe gesagt, ich
160 kann es nicht um viel Geld halten oder restaurieren, dass es dann wieder schön aussieht.
161 Entweder es ist spielbar oder es ist... Also das war dann unsere Vorgabe. Und es klingt
162 immer, weiß ich nicht, ob Sie ein Konzert schon mal drauf gehört haben?

163 I: Nein, leider nicht.

164 B: Kann ich Ihnen sehr... Also es ist wirklich ein ganz ein eigener Klang und wir wissen ja
165 nicht, wie es früher geklungen hat, aber es hat halt jetzt schon die Originalteile, was die
166 Beledung und so anbelangt. Und es ist einfach ganz anders, das kann man mit einem
167 Bösendorfer oder so einem Metallrahmenklavier gar nicht vergleichen. Und es ist für die
168 Pianisten schon immer eine Herausforderung, weil die jetzt zum Teil gewöhnt sind, da so
169 richtig reinzuhauen. Und es ist ja alles kleiner, enger. Dann auch die Männer sind jetzt viel
170 größer als früher, jetzt kommen die, passen die fast nicht drunter. Dass sie mit den Füßen,
171 auch mit den Pedalen, dass sich das irgendwie alles ausgeht. Also sie sitzen alle immer
172 irgendwie ein bisschen anders. Aber sie sind alle so beseelt und so begeistert, wenn sie darauf
173 spielen. Weil das anscheinend, also wenn man sich jetzt für Originalinstrumente interessiert,
174 ist das schon was ganz Besonderes. Und die sind alle ganz beseelt, wenn sie darauf spielen
175 dürfen. Und brauchen zwar, sagen immer, sie brauchen ein bisschen, bis sie sich anfreunden.
176 Das ist ja immer ein bisschen eine Diva, das Klavier. Aber wenn, dann sind das alles
177 Wiederholungstäter. Also die, die da waren, wollen alle immer wieder kommen und drauf
178 spielen.

179 I: Das ist auch schön.

180 B: Ja, total. Also es ist wirklich ein sehr, also ein richtiges... Und es war auch, wir hatten es
181 ja fast ein Jahr, war es nicht hier, weil es restauriert worden ist. Und dann war es in der
182 Sonderausstellung im Kaiserhaus. Die Mitarbeiter haben es sehr vermisst, dass das irgendwie
183 schon, eine Person, die hier im Haus dazu gehört irgendwie [lacht]. Also es ist ein richtiges
184 Lebewesen für uns.

185 I: Sie haben ja zwar gesagt, Sie waren nicht an der Planung beteiligt, aber vielleicht wissen
186 Sie trotzdem was darüber, ob es Überlegungen gegeben hat bei der Planung zu den
187 Funktionen der hörbaren Musik. Also was soll damit erzielt werden? Gibt es da Unterschiede
188 bei den einzelnen Stationen? Oder war wirklich das Ziel, dass man möglichst viele Werke
189 von Beethoven, die er in Baden geschrieben hat, einfach hörbar macht?

190 B: Nein, also ich glaube, das eine war schon, dass ganz bewusst überlegt worden ist, der
191 Wechsel aus Information, Musikstation, Ruheraum, Musikstation. Also dass das so ein
192 bisschen, wie soll man sagen, dramaturgisch. Der Ablauf war ein bisschen auch
193 dramaturgisch überlegt, dass auch die Musikbeispiele nicht als erstes zum Beispiel kommen.
194 Weiß ich auch deshalb, weil die Kuratoren, die hier das gemacht haben, die haben dann auch
195 vor ein paar Jahren bei uns diese Beethoven-Sonderausstellungen im Kaiserhaus gemacht,
196 und da war das auch so, dass wir drei Räume hatten, und erst im vierten hat man dann die
197 Musik gehört. Also es ist schon ein bisschen so, also vielleicht hier die Strategie gewesen,
198 man beginnt mit Information, auch weil man das erwartet, wenn man nach Beethovenhaus
199 Baden kommt, über Beethoven in Baden und über Beethoven und so weiter. Und dann
200 kommt man zur Musik. Und dann wurden schon Musikstücke ausgewählt, die eben die
201 Vielfalt zeigen, er war ja doch 15 oder 16 Mal in Baden, also er war viele Jahre in Baden,
202 dass man auch das jetzt von den frühen Werken bis zu den Spätwerken abdeckt, die er hier
203 komponiert hat. Und dann war es aber auch rein pragmatisch, dass es natürlich eine Platz-
204 und eine Kostensache war. Mehr Hörstationen, das kostet natürlich auch, und das ist auch
205 etwas, was ich jetzt sehe, natürlich alles, was technisch ist, braucht wesentlich mehr
206 Aufwand, wesentlich mehr Betreuung. Man muss es immer kontrollieren, es sind immer
207 irgendwo dann, allein die Stecker gehen raus, die Kopfhörer werden kaputt, abgesehen
208 davon, dass es keine Kopfhörer gibt, jeder Besucher braucht einen anderen. Die einen
209 brauchen die Dings mit drehbar, die anderen sagen, drehbar geht gar nicht, die wollen das, die
210 wollen das. Also das ist extrem schwierig und aufwendig auch, insofern bin ich eher so, dass
211 ich sage, möglichst *low-tech*, weil je mehr Technik, umso mehr kann halt kaputt gehen. Auch
212 hier diese Tablets, das ist oft irgendwas. Und ich finde ein Haus, das Technisches, also das

213 jetzt Musikbeispiele anbietet, wenn die dann nicht funktionieren, das ist ein *No-Go*. Also das
214 ist, finde ich, wenn wir jetzt zu uns kämen, wenn ich mir das vorstelle, wir kämen zu uns, und
215 die Hörstationen wären ausgefallen, der Raum der Neunten wäre ausgefallen, und das
216 Hörlabor, da würde wirklich was fehlen. Das muss man schon wirklich sagen, das ist
217 vielleicht in anderen Häusern anders, aber hier ist das schon ein ganz wesentlicher Punkt.
218 Wobei man auch, es gibt Leute, die sicher nur durchgehen, und spätestens im Raum der
219 Neunten bleiben sie hängen, also ich glaube, das habe ich noch nie erlebt, dass einer
220 reinschaut und gleich wieder rausgeht. Also es gibt sicherlich welche, die sich bei weitem
221 nicht alle Hörstationen anhören, aber den Raum der Neunten, den macht wirklich jeder. Und
222 wie gesagt, ich bin immer froh, wenn ich eine Führung mache, und ich komme rein und ich
223 sehe, dass wir schon ziemlich am Ende sind, weil ich weiß, ich kann die Gruppe nicht
224 loseisen, ich kann mich selber nicht loseisen, wenn ich bei Minute 5 reinkomme, kann man
225 nicht gehen. [lacht] Das ist so oft, dass ich es jetzt schon gesehen habe, also das funktioniert
226 einfach wirklich gut.

227 I: Ja, das ist schon faszinierend.

228 B: Und das war aber schon, diese Erlebbarkeit war schon den Kuratoren und Gestaltern ganz
229 wichtig.

230 I: Okay, das wäre auch eine Frage von mir gewesen, ob das eben so intendiert war, dass das
231 wirklich ein ganzes Erlebnis ist, auch ein körperliches Erlebnis?

232 I: Ja, das glaube ich kann ich sagen, weil ich die beiden ja auch ein bisschen kenne, das war
233 der Christian Rapp und seine Frau Nadja Rapp-Wimberger. Also das war denen sicherlich ein
234 Anliegen, das Besondere eines Musikermuseums auch spürbar zu machen. Weil das eben
235 andere Parameter sind, als wenn das ein Schriftsteller wäre oder so. Also das war ganz
236 bestimmt ihnen wichtig, weil sie auch jetzt gerne Ausstellungen machen, die eben nicht
237 unbedingt erlebnisorientiert sind, aber für alle Sinne sind. Und das ist hier halt einfach das
238 Hören, das geht gar nicht anders.

239 I: Hat es auch Überlegungen dazu gegeben, ob man Musik einsetzt, um Stimmungen zu
240 erzeugen oder Emotionen zu erzeugen, war das auch irgendwie ein Thema?

241 B: Das kann ich nicht sagen, glaube ich aber fast nicht, ich glaube, dass sie das eher als zu
242 viel abgetan hätten. Ich glaube, dass man, wenn man will, die Musik verfügbar hat, aber nicht
243 unbedingt... Also im Raum der Neunten ist es schon so. Da ist es glaube ich schon so, dass

244 man mit der Stimmung, wenn man reinkommt, hört man sie automatisch, da kann man sich
245 dem nicht entziehen. Oben bei den Hörstationen muss man es konsumieren wollen. Aber ich
246 glaube, das haben sie schon ganz bewusst eingesetzt, dass man es einmal nehmen kann und
247 im Fall der Neunten aber wirklich erlebt, ob man will oder nicht.

248 I: War das dann auch oben in dem Hörraum auch so ein Grund, warum man Kopfhörer
249 verwendet hat, damit man eben entscheiden kann?

250 B: Ja, dass man entscheiden kann und schon natürlich auch, dass sich die Leute nicht
251 gegenseitig stören. Das ist auch bei den Führungen, das ist auch rein praktisch jetzt gesehen
252 für den Ablauf in einem Haus, das halt...

253 I: Das nicht so groß ist.

254 B: Ja genau. Das ist sicherlich bei uns immer der Knackpunkt gewesen, dass es ja so klein ist,
255 wobei das ja alle mögen, weil es so eine gute Größe hat, das ist so überschaubar. Das passt
256 auch jetzt in einen Kurort, wo man ja eben vielleicht andere Sachen macht, dass man es
257 mitmacht. Und auch die Kollegin aus Bonn, die uns ja die Briefe gebracht hat, sagt: „Ach ich
258 bin so gern hier, das ist so schön, dieses Heimelige“. Also wir haben ja, das ist ja wirklich
259 ein... Also uns ist es natürlich manchmal zu klein, auch jetzt, wenn wir Vermittlung machen,
260 wo wir für Kinder was brauchen, wir haben jetzt auch keinen Raum, wo man malen kann
261 oder irgendwas. Also man muss immer ein bisschen schauen, dass sich das mit den Gruppen
262 ausgeht, aber es hat halt auch wieder was sehr Intimes, was auch ein Vorteil ist. Also das
263 Kleine ist manchmal mehr, aber das ist natürlich jetzt vom Ablauf und zum Arbeiten unter
264 Umständen schwierig. Also bei uns sind, wenn Gruppen geteilt werden zum Beispiel, egal ob
265 jetzt Erwachsene oder auch Schulklassen, da sind meine Mitarbeiterinnen schon sehr findig.
266 Da sagt die eine, ich fange unten an, ich fange oben an, dass sich das irgendwie ausgeht, dass
267 sich das nicht gegenseitig stört. Weil wenn sie auch gerade bei der Vermittlung dann so, auch
268 mit Instrumenten mal arbeiten bei den Kindern oder so, dann wird es halt lauter und das ist
269 halt, dann darf die anderen nicht zu sehr stören.

270 I: Also in der Vermittlung arbeitet man da schon auch mit Musik?

271 B: Ja, auch mit so einfachen Instrumenten oder auch natürlich noch mal mit mehr
272 Hörbeispielen. Wir verwenden ganz viele, die da sind auch, da arbeiten sie auch bei den
273 Hörstationen, dass sich dort die Kinder was anhören und dann gleich dort vor Ort zeichnen
274 können dazu. Da wird die Umsetzung gemacht von Ton in Bild sozusagen. Aber zum Teil

275 haben wir auch so eine, mittlerweile gibt es auch so eine Box, dass man das dann auch
276 woanders sich anhören kann. Aber es geht bei uns immer nur in den Räumlichkeiten. Also
277 wir haben keinen zusätzlichen Vermittlungsraum. Das haben natürlich die großen Häuser
278 schon.

279 I: Ja, wäre auch ein spannendes Thema. Aber ich glaube, das würde für die Arbeit jetzt zu
280 weit gehen.

281 B: Ja, ja eben. Nein, nein, das ist richtig. Das muss ich schon trotzdem noch ergänzen. Das
282 war eine der ersten Sachen, die ich dann schon eingeführt habe, jetzt ein
283 Kindervermittlungsprogramm. Und das Haus funktioniert gut mit Kindern. Man kann ganz
284 viel machen. Also es war jetzt nicht schwierig, was, auch weil sehr viel... Man kann mit
285 dieser Lebenswelt der Kinder jetzt, was ihren Alltag anbelangt, sei es das Bett oder der
286 Schreibtisch oder überhaupt eine Schreibfeder, also man kann ganz viel machen. Aber es
287 gehört halt schon anders kontextualisiertes als für Erwachsene. Das haben wir eigentlich
288 relativ schnell eingeführt.

289 I: Die nächste Frage hat sich eh schon ein bisschen geklärt eigentlich. Warum sind fast nur
290 Werke zu hören, die Beethoven in Baden geschrieben haben?

291 B: Ja, genau, weil wir einfach diesen Schwerpunkt zeigen wollten, wie vielfältig er allein in
292 Baden gearbeitet hat.

293 I: Und das hat sich auch schon ein bisschen geklärt, aber ich stelle es trotzdem. Welche Rolle
294 spielt Musik auf historischen Instrumenten im Museum?

295 B: Ja, also durch das Hammerklavier. Und man kann eben auch hier herunter ein
296 Hammerklavier hören, auch nochmal im Hörlabor. Weil natürlich, das finde ich extrem
297 wichtig, dass man weiß, wie die Instrumente damals geklungen haben, für die Beethoven
298 komponiert hat. Der hat ja nicht für einen Bösendorfer komponiert und der hat auch nicht für
299 den Musikverein komponiert. Diese Säle hat es ja damals nicht gegeben. Und das ist schon,
300 und das ist ja unser Haus auch ein bisschen, deshalb finde ich gut, dass das Klavier dort steht.
301 Weil das kann man zumindest, wenn man es jetzt bespricht, vielleicht erklären, dass dieser
302 kammermusikartige Charakter, das man ja früher im privaten Setting gespielt hat, dass das
303 ganz was anderes ist, als wenn man es in einem großen öffentlichen Konzertsaal hört. Und
304 was auch natürlich, aber das geht meistens wirklich nur über die Erklärung, die Verfügbarkeit
305 der Musik war ja damals eine ganz andere. Also das ist eigentlich der Knackpunkt. Da bin ich

306 jetzt auch bei den Vorbereitungen zur Neunten wieder draufgekommen. Die haben ja, der
307 Chor, die Musiker mussten sich auf ein Stück vorbereiten, das sie vorher noch nie gehört
308 haben und auch nicht auf YouTube rauf und runter alle Fassungen sich anhören konnten. Das
309 heißt, und da hatten sie dann ganz spät die Noten bekommen. Man hat nur Notenmaterial
310 gehabt, und von dem hat man das halt im Kopf sich ausge... Und auch der Beethoven, bei
311 dem ist es ja doppelt. Er hat entweder ein Ensemble gebraucht, mit dem er das proben konnte,
312 oder er hat es selber zumindest am Klavier anspielen können, da hat er es auch nicht mehr
313 gehört. Der hat das ja alles nur in seinem Kopf gehabt. Und da habe ich das Gefühl, dass das
314 die Leute schon, wenn sie hier durchgehen, irgendwie spüren, was das eigentlich bedeutet,
315 wenn man als Einzelperson so ein Werk komponiert. Das spüren die Leute, glaube ich, hier
316 irgendwie.

317 I: Es gibt ja oben diese Station „Remix Ludwig“. Was waren da die Ziele dahinter?

318 B: Also die ist unter meiner Zeit entstanden, und eigentlich eben für diese Sonderausstellung
319 im Kaiserhaus. Also da ging es um den Mythos Beethoven und Beethoven allgemein. Und
320 wir fanden das aber so eine gelungene interaktive Möglichkeit, auch der Musik, dass wir eben
321 gesagt haben, das wollen wir übernehmen. Außerdem ist es schade, wenn das nur für eine
322 Ausstellung ist. Und haben das eben hierher transferiert, weil es auch zu den Hörstationen
323 ganz gut passt. Und auch nochmal die Leute anders abholt, sich ganz bewusst jetzt auch...
324 Weil sie hören sich ja dann eigentlich ein Musikstück von Beethoven an, und dann können sie
325 es verändern. Und allein was Rhythmus, was Instrumente macht, also das ist nochmal eine
326 Erlebnistiefe zum Hören, und auch letztendlich zum Komponieren, die eine super Ergänzung
327 ist bei uns. Also das hat sich deshalb ergeben, dass wir gesagt haben, das passt einfach dort so
328 gut hin.

329 I: Und man kann ja auch selbst was ausprobieren.

330 B: Genau, man kann es auch mitschicken, auch ein bisschen diese Nachhaltigkeit, auch dieses
331 Werbung machen, hinaustragen. Also das war ein bisschen da so, das ist, sag ich mal, eine
332 zeitgenössische Ergänzung gewesen, die sich gut ergeben hat. Also es war jetzt nicht gezielt
333 für diesen Raum gemacht, aber wie sie dann da war, haben wir gefunden, die passt einfach in
334 diesen Raum so gut.

335 I: Das ist wahrscheinlich auch für Kinder sehr attraktiv.

336 B: Genau, und das funktioniert eben jetzt ganz gut, weil wir das eben auch mit den
337 Schulklassen dann machen und über die Box dann abspielen, dass sich es alle anhören
338 können. Und das ist dann schon auch interessant. Und das ist nämlich eine Sache, die ich
339 auch immer wieder feststelle, es gibt einfach, gerade wenn man jetzt auch mit Kindern,
340 Jugendlichen arbeitet, manche, die auf das total anspringen, und manche, die Hilfsmittel
341 brauchen, um sich der Musik anzunähern. Also wenn man zum Beispiel jetzt sagt, sie sollen
342 sich das Musikstück kurz anhören und dann zeichnen, gibt es welche, die hören, die fangen
343 an zu zeichnen, dann hören sie nochmal rein, dann zeichnen, also die, die das sofort
344 aufgreifen. Und andere wieder, die „Ach, ich weiß jetzt nicht, was ich zeichnen soll“. Also
345 die wenig Beziehung zum Gehör haben. Und das ist schon dann eine Möglichkeit, dass die
346 dadurch, wenn sie dann zum Beispiel selber jetzt beginnen, was zu verändern, plötzlich doch
347 einen Zugang kriegen. Also das ist oft dann ein zusätzliches Hilfsmittel.

348 I: Das heißt Sie würden sagen, dass das selbst Ausprobieren vielleicht ein bisschen, also es
349 fördernd ist.

350 B: Extrem fördernd, ja. Also es ist immer alles, was man selber macht, was man selber
351 erarbeitet oder auch erfindet oder was auch immer, das hilft einem, es besser zu verstehen.
352 Das glaube ich auch in dem Moment, wo man... Also etwas aktiv zu erleben, erfahren, mit
353 allen Sinnen, das ist immer etwas besser als wenn man es gesagt bekommt. Das ist einfach
354 dieses, alles, wo man aktiv wird, das ist immer gut. Also wir machen es zum Beispiel auch,
355 jetzt schweifen wir wieder ab auf die Vermittlung, aber im Raum der Neunten zum Beispiel,
356 wenn sich die Kinder dann, jeder sucht sich ein Instrument, das ist sein Instrument und dann
357 springt er auf, wenn dieses Instrument angespielt wird oder eine Stimme zum Beispiel. Das
358 ist dann auch so, auf einmal kriegen sie eine Beziehung zu ihrem Instrument, also dann ist die
359 Violine einfach wichtig, und dann schauen Sie wirklich genau, und dann schauen Sie, wann
360 ist die, wie klingt die. Also das ist einfach ein Hilfsmittel, dass man das besser versteht.

361 I: Also ich persönlich glaube auch, dass man sich besser an etwas erinnern kann oder mehr
362 Bezug zu etwas hat, wenn man selbst ein Instrument spielt oder selbst schon von Beethoven
363 irgendwas gespielt hat.

364 B: Ja, das natürlich, das ist richtig. Und das ist ein bisschen auch, oben sind ja auch diese
365 ganz einfachen Stücke, Für Elise oder so, was irgendwie jeder kennt oder so, oder viele dann
366 auch schon gespielt haben, das hilft natürlich dann auch. Aber es ist schon so, dass einfach
367 diese eigene Sprache, die ein Notenschreiben eigentlich ist, ja ganz viele nicht können. Das

368 heißt, man muss ja irgendwie anders vermitteln, wie man eigentlich Musik macht. Also das
369 sagen wir mal, aber dann muss man zu Hause zur Musik gehen, da gibt es das ja alles. Das ist
370 hier wirklich nur im Rahmen von Führungen möglich, dass man jetzt einfach auch Geräusche
371 selber macht, Töne selber macht, dann bleibt das total hängen.

372 I: Ja, wobei man da ja auch sehr viel bei der Hörstation im Hörlabor auch selbst ausprobieren
373 kann.

374 B: Ja, das ist wirklich, so ist es. Das ist einfach eine Sache, die wirklich für alle gut
375 funktioniert.

376 I: Welche Herausforderungen haben sich ergeben bei der Integration von Musik? Sie haben
377 schon gesagt, dass es technisch...

378 B: Ja, dass die technische Wartung, das Instandhalten, dass es immer funktioniert. Dann in
379 Corona kam das dazu, dass möglichst alles berührungsfrei sein soll, was dann wieder
380 schwierig war. Da hatten wir eine Zeit lang auch die Hörstationen mehr oder weniger außer
381 Betrieb und nur über einen QR-Code zum Hören. Also das ist eigentlich für mich die größte
382 Herausforderung und natürlich auch so, dass es die anderen nicht stört. Und auch, dass man
383 versuchen muss, es irgendwie so zu integrieren, dass es, wenn es jetzt eine Gruppe kommt,
384 die können ja nicht alle dann gleichzeitig das Gleiche hören. Also das ist dann auch immer
385 schwierig, im Raum der Neunten geht es, aber da kann man dann wieder nicht gleichzeitig
386 führen. Meine Mitarbeiterinnen, die machen das jetzt dann zum Teil schon so, dass sie
387 einfach eine Box mitnehmen und kurz ein Stück anspielen. Dann kann man das ersetzen, was
388 man in Hörstationen sonst hören würde. Oder halt, man weist darauf hin, dass man ja eh dann
389 noch Zeit hat, um durchs Haus und sich das in Ruhe nochmal anhören kann. Aber das
390 Problem des Hörens ist natürlich, dass wenn das entweder alle gleichzeitig machen, dann
391 störe ich die anderen oder bin eben beeinträchtigt mit zusätzlicher Information. Wenn Sie sich
392 ein Bild anschauen, kann ich Ihnen währenddessen was dazu erzählen, aber wenn Sie sich ein
393 Musikstück anhören, wenn ich währenddessen rede, störe ich. Also es ist ein Widerspruch in
394 sich. Also die Vermittlung von Hören und Vermitteln akustisch ist einfach schwierig. Es ist
395 schon eine andere Herausforderung. Aber es macht natürlich den Besuch extrem
396 abwechslungsreich. Also nur schauen und nur lesen ist ermüdend. Und das Hören ist halt
397 wieder was anderes. Eine andere Erlebnis-Ebene oder -Tiefe.

398 I: Da wird noch ein anderer Sinn angesprochen.

399 B: Genau, das ist ganz wichtig, finde ich. In jeder Ausstellung, wo ich mehrere Sinne
400 bediene, ist es einfach gut. Bei den Kinderführungen machen wir es auch, dass die an
401 Schwefel schnuppern dürfen, Schwefelwasser. Also das sind einfach so Sachen, die dann...
402 Da kann man erklären, warum er in Baden war und und und. Das sind so Dinge.

403 I: Waren Finanzen auch so ein Thema?

404 B: Glück muss ich sagen, das war ja vor meiner Zeit, dass die Stadt damals gerade finanziell
405 gut aufgestellt war. Und aber es ist schon, dass der zuständige Stadtrat auf höchste Qualität
406 und wirklich auf internationales Niveau Wert gelegt hat. Das Haus davor, das werden Sie
407 wahrscheinlich nicht gekannt haben, das war eine Beethoven-Gedenkstätte der alten Schule.
408 Also mit einem Perserteppich mit Gummibäumen, mit Topfpflanzen. Also das war wirklich
409 sehr veraltet. Und waren eigentlich nur zwei Räume im oberen Stock, unten war ursprünglich
410 ein Antiquitätengeschäft. Wie das frei geworden ist, hat man die Gelegenheit ergriffen und
411 das ganze Haus beschlossen. Man hat dabei saniert, hat die Malereien... Es ist ihnen passiert,
412 also ich glaube es war nicht vorsätzlich gedacht, dass man es so macht. Aber es hat sich dann
413 ergeben. Und dann war schon zum Glück genug Geld da, um das sorgfältig zu restaurieren,
414 das ganze Gebäude, und auch so nach internationalem Standard einzurichten. Das ist schon
415 dem Engagement des zuständigen Politikers zu verdanken. In Kombination mit dem, dass er
416 gute Kuratoren geholt hat, dass er gute Bauhistoriker gehabt hat. Das hat in einer Ebene
417 gespielt, wo Gott sei Dank das Geld da war. Das würde im Moment nicht möglich sein.

418 I: Ich kann mir auch vorstellen, dass diese Installation, die Neunte, auch nicht so günstig war.

419 B: Ja genau, das war... Ja, so ist es, das war alles. Es waren die Vitrinen hochpreisig, es war
420 wirklich alles, das ist alles designt und in einem Guss gestaltet worden. Aber es ist schon so,
421 dass wir wirklich da, glaube ich, auf einer Ebene mitspielen, die bei weitem nicht provinziell
422 ist. Wir halten da wirklich den Standard und merken das ja auch. Wir haben viele
423 internationale Besucher und wir haben extrem viel positives Feedback. Wir haben dieses
424 Gästebuch, wo man sich nicht eintragen muss, das ist ganz freiwillig, also da sagt keiner von
425 uns... Da kommen wirklich, wenn Sie das durchblättern, wirklich euphorische, begeisterte
426 „Ich bin Beethoven begegnet, habe ihn ein Stück kennengelernt.“ Also es ist wirklich
427 extrem... Wir haben auch die Besucherzahlen steigend, weil es sich herumspricht, dass es so
428 interessant ist. Oder wahrscheinlich auch wenn man es googelt, kommt es halt dann im
429 Ranking, wie auch immer. Das merkt man schon.

430 I: Gleich vielleicht da anknüpfend, wie reagieren die Besucher:innen auf die musikalischen
431 Elemente der Ausstellung? Gibt es da, Sie haben schon gesagt, in dem Besucherbuch [Satz
432 abgebrochen]

433 B: Ja, das Feedback. Welches Feedback man bekommt?

434 I: Genau, also zu den musikalischen Stationen.

435 B: Ja, also zu den Hörstationen kann ich jetzt wenig sagen, weil das machen die Leute mehr
436 oder weniger allein. Und wenn ich mit einer Gruppe gehe, weise ich darauf hin und biete
437 ihnen das ja nicht. Aber im Raum der Neunten bleibt wirklich jedem der Mund offen, das
438 muss man wirklich sagen. Auch hier im Hörlabor, da kommt auch das Feedback, weil da die
439 Leute auch, weil sie es wirklich eben selber ausprobieren können. Die kommen einfach total
440 gut an. Das wird auch kommuniziert, wenn man Kontakt tritt mit den Besuchern.

441 I: Das kann ich mir auch vorstellen.

442 B: Ja und wir hatten ein Erlebnis mit Gehörlosen. Das war das Highlight meiner Tätigkeit
443 hier. Wir hatten diesen White Hands Chorus, der war im Februar in Österreich. Das ist ein
444 japanischer inklusiver Chor, die zum Teil mit Gebärdensprache singen, zum Teil mit Stimmen
445 singen.

446 I: Sehr interessant.

447 B: Wahnsinnig. Das ist auf unserer Website, wenn Sie auf unsere vergangenen
448 Veranstaltungen gehen, können Sie ein YouTube-Videos sehen. Das waren ungefähr 50
449 Kinder und Jugendliche, die haben im Parlament gesungen, die haben bei einer UNESCO-
450 Veranstaltung gesungen. Und kurz vor ihrer Abreise sind sie noch hierher gekommen, waren
451 total getaktet. War irre aufwendig, weil der Bus musste möglichst nahe stehen bleiben, dass
452 die überhaupt alle bis da her kommen. Dann haben sie zuerst einen Teil der Neunten vor dem
453 Haus gesungen, was wirklich berührend ist. Sie heißen deshalb White Hands Chorus, weil sie
454 haben weiße Handschuhe an und die mit der Gebärdensprache machen das... Das heißt sie
455 singen und gleichzeitig singen sie in Gebärdensprache, ist wirklich total berührend. Dann
456 sind sie ins Haus rein und ich habe mir zuerst gedacht, unser Haus ist überhaupt nicht
457 barrierefrei, überall Stufen und eigentlich hören. Aber im Raum der Neunten konnten sie
458 mitsingen, weil sie ja gesehen haben, was da gespielt wird. Da hat es total gut funktioniert,
459 dass auch ein Gehörloser die Neunte, auch durch diese Instrumente, die kommen, durch die
460 Partitur, der kann das genauso konsumieren wie wir, nur dass ihm das Hörerlebnis fehlt. Und

461 dann hier unten war das großartig, weil da haben einige haben durch das Knochentelefon die
462 Melodie zum ersten Mal gespürt. Also mir kommen jetzt auch die Tränen, das war unfassbar.
463 Die haben endlich gespürt, was sie singen. Da waren Emotionen, also wirklich, das waren
464 Emotionen im Haus, das war großartig.

465 I: Ja, das glaube ich. Das klingt nach einem sehr schönen Erlebnis.

466 B: Ich habe das jetzt auch vor, dass wir eine Art Gehörlosen-Schwerpunkt hier anbieten, weil
467 es so gut funktioniert.

468 I: Wie würde das ausschauen?

469 B: Dann mit einer Gebärdensprachlerin, dass man wirklich eine Führung macht, wo sie ein
470 bisschen was erklärt bekommen. Und dann im Raum der Neunten, das können sie sich
471 anschauen und hier unten kann man auch viel mit der Musik erklären. Die haben mir nachher
472 noch geschrieben „*about the machine*“, das war *the machine*. Und wo wir das her haben, wie
473 wir uns das ausgedacht haben und wie das ist, weil sie das anscheinend nicht gekannt haben,
474 dass man das mit den Schallwellen so gut spüren kann. Wir haben gesagt, wir müssen die
475 Maschine jetzt sichern [lacht], irgendwann kommt jemand aus Japan und stiehlt *the machine*.
476 Das war echt total lustig. Also insofern muss man auch sagen, dass dieses Haus sogar für
477 Gehörlose funktioniert. Was ja in dem Zusammenhang, dass Beethoven ja auch taub war,
478 auch noch mal sich der Bogen schließt. Das finde ich besonders schön. Andererseits gibt es
479 aber auch genug zum Anschauen, dass eben auch die Gehörlosen eine Vorstellung davon
480 kriegen, wie Beethoven in Baden gelebt hat. Die normale Präsentation funktioniert ja
481 genauso. Sie haben aber trotzdem das Hörerlebnis. Oder das Erlebnis der Vermittlung der
482 Musik, auch wenn sie es nicht hören. Das ist bei uns, glaube ich, einmalig. Das muss man
483 schon sagen. Bin ich draufgekommen, ich habe das vorher, ich habe mir gedacht, was tun wir
484 mit den Armen und ja es war wirklich...

485 I: Das hat sich dann nachher so ergeben.

486 B: So ist es.

487 I: Sehr schön.

488 B: Wie gesagt, es lohnt sich, dieses Video anzuschauen, weil alleine dieser Chor so großartig
489 war. Es war wirklich irre aufwendig für uns, dass sie parken können und dings. Aber es war
490 ein irres Erlebnis.

491 I: Das kann ich mir sehr gut vorstellen.

492 B: Dieses Haus funktioniert so großartig. Die Leute haben immer so positive Emotionen, das
493 ist wirklich ein Glück. Ja, ich meine, letztens hat eine gesagt, ob man im Raum der Neunte
494 eine Bank zum Anlehnen haben kann. Also solche Dinge werden kritisiert, sage ich jetzt
495 einmal. Aber sonst ist es wirklich so, dass das Haus eine Stimmung erzeugt oder das Haus hat
496 so einen Charakter. Ich sage immer, man glaubt jeden Moment der Beethoven kommt um die
497 Ecke. Das spüren die Leute irgendwie. Irgendwie haben wir ihn da ein bisschen... Also er
498 geistert noch herum [lacht]. Manchmal wenn etwas runterfällt, sagen wir, es war er. Aber es
499 ist ein Haus mit Emotionen, auch alle, die hier arbeiten. Es ist wirklich ein besonderes Haus.

500 I: Ich hätte noch eine abschließende Frage. Würden Sie aus heutiger Sicht etwas anders
501 machen bei der Integration von Musik?

502 B: Das ist eine gute Frage. Ich glaube, es gibt mittlerweile schon ein paar Möglichkeiten, dass
503 man das wahrscheinlich noch barrierefreier machen kann. Dass man es nicht mehr mit
504 Kopfhörern und so machen muss. Ich glaube, da gibt es technisch schon ganz gute
505 Möglichkeiten. Auch vielleicht mehr nochmal so Klangkabinen, dass wenn man reingeht oder
506 durchgeht, das einfach hört oder so etwas. Ich glaube, noch niederschwelliger die
507 Möglichkeit des Hörens. Nicht über diese Kopfhörer und auch, dass man warten muss, bis
508 das Stück fertig ist oder so etwas. Ich glaube, da hat sich einiges getan. Das könnte man
509 wahrscheinlich...

510 I: Meinen Sie zum Beispiel Richtlautsprecher?

511 B: Ja, da müsste ich mich technisch damit beschäftigen. Aber dass man vielleicht das Gefühl
512 hat, wenn man sich der Vitrine nähert, schon die Musik ertönt, während man das liest und
513 nicht erst lesen und so. Also dass es noch komfortabler zum Zuhören und noch weniger
514 berührungsintensiv oder zum Drücken oder irgend sowas. Da tut sich im Moment ja sehr viel.
515 Sonst ist die Mischung von Hören und Nicht-Hören gut gewählt. Es wäre naheliegend, dass
516 man in den ersten Raum reingeht, dass schon Musiker erklingt. Ich glaube fast, dass das zu
517 viel ist, weil es so intensiv ist, das Hörerlebnis. Wenn es noch mehr wäre, wären die Leute bis
518 sie im Raum der Neunten sind schon zu gemüllt mit Schall. Ich glaube, dieses Konzentrierte
519 und doch sehr Wenige, Punktuelle ist sicherlich ausreichend für unsere Größe. Und ich
520 glaube auch, das, was man letztendlich aufnehmen kann. Wenn dann noch etwas wäre...
521 Alles, was zu viel ist... So, sage ich einmal, können wir eigentlich froh sein, dass das Haus so
522 klein ist. Weil dadurch hat man dieses Problem nicht.

523 I: Sonst wäre es vielleicht eine Reizüberflutung.

524 B: Ja. Man darf nicht vergessen, früher waren die Leute akustisch nicht so überfrachtet wie
525 jetzt. Jeder, der anreist, ob er mit der U-Bahn kommt oder ob er im Bus sitzt oder was auch
526 immer, der hat schon ständig Beschallung gehabt. Ich glaube, da ist es sogar gar nicht
527 schlecht, dass man in den ersten Räumen gar keine Musik hat, dass man sich in die Zeit
528 einfindet. Und erst dann schrittweise zu den Instrumenten kommt, also zum Hören. Ich habe
529 eigentlich noch nie darüber nachgedacht, aber jetzt, wo wir darüber reden, glaube ich, dass
530 das doppelt gut ist. Dass es in der Stille beginnt und dann erst, dass es im Raum der Neunten
531 so intensiv wird. Es wäre auch schade, wenn man mit dem Raum der Neunten beginnt oder
532 so. Meine Damen sagen eh immer, zuerst in den ersten Stock hinauf und so. Also eigentlich,
533 das würde ich gar nicht anders machen. Deshalb haben wir gesagt, das war immer die Idee.
534 Ich habe auch jedes Jahr ein Budget gehabt, wenn wir etwas verändern wollen. Bei mir ist es
535 so, das, was wir im Budget haben, brauchen wir für die technische Nachjustierung. Aber
536 nicht, dass ich sage, ich brauche ein neues Ausstellungskonzept. Glaube ich nicht. Wie
537 gesagt, dass wir das mit der Neunten noch mal verdichtet haben, mit den Informationen. Das
538 ist, glaube ich, ganz wichtig, weil es so viel über die Neunte zu sagen gibt und das schon
539 auch mit Baden zu tun hat. Und auch für das internationale Publikum total interessant ist, wo
540 die eigentlich hin ist oder wie das begonnen hat. Aber sonst sehe ich keine Notwendigkeit,
541 glaube ich. Das werde ich jetzt mal abfragen.

542 I: Was mir jetzt noch eingefallen ist, es gibt ja auch einen Audioguide.

543 B: Ja.

544 I: Aber da ist keine Musik zu hören. Ist das so entstanden, dass der Audioguide im
545 Nachhinein dazu gekommen ist?

546 B: Genau, da tut sich ja irre viel. Wir hatten zuerst so kleine, also einen Audioguide, den man
547 sich ausborgen konnte, ein Gerät zum Umhängen. Da war im Prinzip der Text vor allem in
548 mehreren Sprachen drauf. Das war das Wichtige. Wir haben schon gehofft, dass
549 internationales Publikum kommt. Statt einer Beschriftung in allen Sprachen haben wir gesagt,
550 wir machen das mit diesem Audioguide. Der sollte das sprechen, was zu lesen ist. Das
551 Einzige, was neu ist, ist, dass man auch ein Hörbeispiel hat vom Hammerklavier. Das andere
552 kann man sich trotzdem anhören. Es ist nur das übersetzt worden, was eine Sprache braucht.

553 I: Da ist es hauptsächlich um die verschiedenen Sprachen gegangen?

554 B: Ja, vor allem um die Sprachen. Und schon auch, weil nicht alle Leute gerne lesen. Das
555 muss man schon sagen. Das ist einfach so, manche Kinder, Jugendliche oder auch
556 Erwachsene können mit den Hörbeispielen ad hoc nichts anfangen. Denen erschließt sich
557 Musik nicht. Und die sind auch nicht die Menschen, die gern zuhören, die müssen alles lesen.
558 Für die, die lieber hören, gibt es diesen Audioguide. Und schon auch wegen der vielen
559 Sprachen. Die Hörbeispiele kann man sich einfach anhören. Das war der Hintergrund.

560 I: Gibt es sonst noch irgendwas, was Sie gerne erzählen möchten oder etwas hinzufügen
561 möchten?

562 B: Das Haus funktioniert für alle Altersgruppen. Das ist, glaube ich auch besonders gut.
563 Obwohl es nicht speziell kindgerecht war, also es nicht der Schwerpunkt war. Aber die
564 wenigen Objekte, die wir haben, sprechen Kinder total gut an. Da kann man extrem viel
565 erzählen oder auch mit den Erfahrungen der Kinder arbeiten. Es funktioniert für
566 Musikliebhaber, finde ich, weil die sich auch wirklich vertiefen können. Sie können sich eben
567 alle Hörbeispiele anschauen. Oder dass man in unterschiedliche Fassungen der Neunten
568 hineinhören kann, dass man schaut oder hört, wie der Karajan dirigiert, wie der dirigiert. Das
569 machen auch manche, die da gezielt hineinschauen. Auch für internationales Publikum, aber
570 auch für die Badner. Gerade am Anfang, die Badner waren sehr skeptisch, was mit dem alten
571 Beethoven-Haus da jetzt passiert ist. Die Farbe war ganz ungewöhnlich, die hat ihnen gar
572 nicht gefallen. Da sind am Anfang die Badner hinein und haben die Damen an der Kasse...
573 Also da waren immer Emotionen da. Es ist auch nicht so, dass die Badner uns gestürmt hätten
574 am Anfang. Also jetzt ist jeder „Ah, jetzt bin ich schon 10 Jahre da, da war ich überhaupt
575 noch nicht drinnen, das ist neu.“

576 I: Das ist in der eigenen Stadt immer so.

577 B: Ja, da ist immer so. Aber es funktioniert wirklich gut. Es können die Badner kommen, es
578 können internationale Gäste kommen, alt, jung, Musikliebhaber, Nicht-Musikliebhaber. Also
579 ich finde, dass das Haus extrem gut für alle funktioniert. Und ich finde auch, dass diese
580 Kleinheit, die fordert uns manchmal, wenn wir zwei Gruppen gleichzeitig haben oder so
581 etwas. Aber dadurch ist es auch intim. Auch wenn die Leute alleine da sind, sie haben nie das
582 Gefühl, sie sind in einem riesengroßen Haus und finden es komisch, dass sie alleine sind.
583 Also es ist eigentlich ideal. Wobei ich Ihnen ehrlich sage, als das Beethoven-Jubiläum war
584 2020, da kam ja dann Corona, und nachträglich bin ich nicht so unglücklich. Weil wenn wir
585 wirklich so gestürmt worden wären, wenn dann nur noch die Mengen so durchgehen wie im

586 Mozarthaus in Salzburg, das ist für die Atmosphäre auch schwierig. Ich finde, den Luxus, den
587 man bei uns hat, dass man unter der Woche doch auch oft alleine oder in kleinen Gruppen ist,
588 das ist schon was Schönes.

589 I: Das ist schon angenehm.

590 B: Die Atmosphäre kommt mehr rüber. Ich denke mir auch, im Beethoven-Haus in Bonn, wo
591 ich war, also das ist wirklich großartig, gefällt mir auch sehr gut. Aber wenn ich halt dann in
592 diesem Raum, egal wo ich bin, mit ganz vielen Leuten dicht stehe bis ich dann zur Vitrine hin
593 kann und mir das anschauen kann, dann ist es halt nicht die Atmosphäre, die bei uns so
594 wichtig ist. Weil es ja die Originalräume sind und vermitteln, dass der Beethoven da
595 möglicherweise gesessen ist. Wenn das knallvoll wäre, kann ich mir das nicht vorstellen. So
596 komme ich in die Wohnung rein und wenn ich glücklich bin, ist keiner drinnen. Das heißt ich
597 schaue hinein und habe wirklich das Gefühl, da war er gerade. Das ist eine Qualität, die
598 besser ist. Auch bei den Hörstationen. Wenn ich mich anstellen muss und... Im Raum der
599 Neunten ist es, wenn eine Gruppe drinnen ist, auch schon eng. Aber da ist es so fokussierend
600 auf die Bildschirme, dass es nicht stört, wenn neben mir Leute stehen. Da geht das ganz gut.
601 Aber wenn das sieben Räume wären, wo das ist, wäre es inflationär. Das finde ich im
602 Beethoven Museum Wien, ohne das jetzt... Ich möchte das auch nicht konkurrieren. Aber
603 dort ist es eben so, da gehe ich da die Stufen rauf, dann habe ich das, dann gehe ich da rüber,
604 dann ist dort auch noch was, dann ist da auch noch was. Also es ist nicht leicht zu bespielen
605 und es ist unübersichtlich, mehrere Eingänge zu haben. Bei uns ist die Wegführung ist auch
606 nicht ganz einfach, aber es ist einfacher zu erklären. Und letztendlich wenn ich hier herunteren
607 anfangen, passiert auch nichts. Aber das war sicher eine Herausforderung in Wien, was tue ich
608 wohin?

609 I: Ja, ich glaube, da hat jedes Haus so seine eigenen Herausforderungen, weil es bautechnisch
610 anders ist.

611 B: Genau, weil es bautechnisch anders ist und natürlich auch die Geschichte, die es erzählen
612 will. Das ist bei uns eindeutig, Beethoven in Baden. Die Wiener erzählen Beethoven in Wien
613 und die Bonner erzählen Beethoven in Bonn. Aber nicht nur, die müssen weitergreifen. Ich
614 war nämlich heuer erst dort und die meinten „Er war eh 22 Jahre in Bonn und er ist eh
615 überall. Aber das ist so... Sie haben halt wenig, wo es noch so...

616 I: Er war halt noch sehr jung.

617 B: Ja, er war sehr jung. Und das Haus ist ein Glück, dass es da ist. Die hatten lange Zeit oben
618 unter dem Dach die Geburtsstube oben. Dann sind sie im Rahmen der Neugestaltung
619 draufgekommen, das war sicher nicht oben, weil sie hat unten die Küche gehabt und das war
620 das erste Kind, das war sicher anders. Dann haben sie ja diesen Ort, hier wurde er geboren,
621 das haben sie entmythisiert oder weiß ich nicht, wie man sagen soll. Was uns auch ein
622 Anliegen war oder den Kuratoren, dass man zeigen wollte, dass Beethoven nicht nur die
623 Neunte in Baden gemacht hat. Dass seine Aufenthalte hier schon viel mehr andere
624 Musikstücke hervorgebracht haben, auch sein Netzwerk bedient hat, er hier viele Leute
625 getroffen hat, seiner Gesundheit gedient hat. Ich glaube, das war auch sehr wichtig, dass man
626 die Facetten von Beethoven in Baden zeigt und nicht nur auf die Neunte fokussiert. Das
627 kommt auch ganz gut rüber, weil man eigentlich erst im Raum der Neunten darauf kommt, ah
628 hoppla, er hat ja die Neunte hier gemacht. Deshalb ist auch die Dramaturgie gut, dass man
629 nicht mit der Neunten beginnt. Und früher war es eine Gedenkstätte, da war es natürlich
630 schon mehr die Neunte.

631 I: Gut, dann vielen Dank, dass Sie das Interview mit mir gemacht haben.

632 B: War spannend, Ich mag das immer gern, wenn man gefragt wird, was das Haus kann oder
633 leistet. Dann ist das immer ganz gut. Fein.

Transkript Online-Interview mit Nicole Kämpken (Leiterin des *Beethoven-Haus Bonn*)

Geführt von Vanessa Bundschuh am 04.07.2024

1 I: Dann können wir eh schon mit der ersten Frage loslegen.

2 B: Ja.

3 I: Okay, also danke nochmal, dass Sie da dieses Interview mit mir machen.

4 B: Ja, mach ich gern, nichts zu danken.

5 I: Und meine erste Frage wäre gleich: Wie wichtig ist es Ihrer Meinung nach, Musik in
6 Musikergedenkstätten oder Komponistenmuseen hörbar zu machen?

7 B: Also für mich ist das extrem wichtig, weil das ist ja tatsächlich letzten Endes der Inhalt,
8 um den es geht in dem Museum. Das Problem ist eben, dass die Musik halt immateriell und
9 flüchtig ist und dadurch unheimlich schwer nur dargestellt werden kann und wir uns eben
10 verschiedener Medien bedienen müssen, um die überhaupt erfahrbar und hörbar zu machen
11 im Museum. Und das ist zum Teil, je nachdem, wie die Gegebenheiten der einzelnen Museen
12 sind, eben dann wieder relativ kompliziert. Das ist schon eine Herausforderung. Aber ich
13 halte es für sehr wichtig, die Musik wirklich auch hörbar zu machen im Museum, im
14 Musikermuseum.

15 I: Welche Rolle spielt hörbare Musik im Beethoven-Haus Bonn konkret?

16 B: Wir haben uns im Beethoven-Haus eben aufgrund der räumlichen Gegebenheiten dazu
17 entschieden, keine Raumbeschallung zu machen. Wir haben sehr kleine, sehr dicht
18 aneinander liegende Räume und das würde also das ganze Haus beschallen. Wir haben auch
19 nur 300 Quadratmeter knapp Ausstellungsfläche in dem historischen Geburtshaus
20 Beethovens. Und wir haben dann die Idee verfolgt, einen sehr ausführlichen Mediaguide zu
21 machen, der ganz viel Musik enthält. Also alles, was man im Museum an Noten, an
22 Erstausgaben, auch an Handschriften sehen kann, kann man eben dann in dem begleitenden
23 Mediaguide anhören. Und dieser Mediaguide ist wirklich Bestandteil der Ausstellung. Man
24 kann den runterladen über die Stores, man kann auch Geräte bei uns ausleihen. Und das ist
25 sehr wichtig, eigentlich den Mediaguide zu haben, wenn man durch die Ausstellung geht,
26 einfach um die Musik dazu hören zu können. Wir haben einen Raum ein bisschen abgetrennt
27 im Hinterhaus, also im Geburtshaus. Da gibt es eine größere Hörstation, wo man sich
28 hinsetzen kann. Da gibt es eine kleine Installation, eine Zusammenfassung von Beethovens

29 Musik aus seiner Bonner Zeit, die er hier in Bonn komponiert hat, als kleines Art Hörspiel,
30 das ist sehr nett zusammengeschnitten, dauert so zwölf Minuten. Dort sitzen unsere Gäste
31 auch sehr gerne und hören sich eben die Musik an. Und dann haben wir noch in einem
32 anderen Gebäudeteil ein richtiges größeres, kleines Musik-... also einen kleinen
33 Konzertraum. Dort haben 42 Personen Platz und dort sind zwei historische Hammerflügel
34 ausgestellt, auf denen regelmäßig Live-Konzerte stattfinden. Am Wochenende, jeweils einen
35 Tag, haben wir da ein Konzert von einem ausgewiesenen Hammerklavier-Spezialisten. Sehr
36 gefragt und man kann eben diese Konzerte auch mit Reisegruppen buchen. Das ist auch eine
37 sehr schöne Sache, wird auch sehr gerne immer wieder angenommen. Wenn dort gerade kein
38 Live-Konzert stattfindet, also meistens läuft da eine Installation, also ein Film eines
39 Notenmanuskripts, was bei uns hier im Haus liegt, die Sonata quasi una fantasia, also besser
40 bekannt als die Mondschein-Sonate. Und dort wird das Autograph durchgeblättert und man
41 hört gleichzeitig die Musik auf einem Hammerflügel eingespielt und kann eben den
42 Fortschritt der Noten dann sehen. Das Manuskript wird durchgeblättert, während man es hört,
43 also Listen and Score nennen wir das. Das sind eigentlich die Hauptmusikpunkte, wie wir die
44 in unserem Museum realisiert haben.

45 I: Vielleicht dazu gleich eine Zwischenfrage, warum hat man sich dazu entschieden, dass man
46 diese Konzerte nicht innerhalb der Ausstellung stattfinden lässt, sondern als Zusatzangebot?

47 B: Das hat verschiedene Gründe. Also erstens mal können wir aus konservatorischen
48 Gründen die Instrumente nicht in die Ausstellung stellen, die erfordern also bestimmte
49 klimatische Bedingungen. Wir mussten da eine sehr komplizierte Befeuchtungsanlage
50 einbauen und das wäre in dem historischen Teil gar nicht gegangen. Da hätten wir es vom
51 Denkmalschutz ja gar nicht genehmigt bekommen. Und wir haben uns auch in dieser kleinen
52 Dauerausstellung, also in diesem, es ist eigentlich eine inhaltsreiche Ausstellung, aber sie ist
53 eben auf sehr kleinen Räumen modernisiert, darauf beschränkt wirklich authentische
54 Exponate aus Beethovens Zeit, die aber auch wirklich mit ihm zu tun haben, zu zeigen. Und
55 die beiden Hammerflügel, die noch spielbar sind, die wir haben, sind zwar, der eine ist
56 baugleich mit Beethovens Flügel, aber ist eben nicht von Beethoven selber gespielt worden.
57 Und der andere ist von dem gleichen Klavierbauer in Wien, Konrad Graf, der auch
58 Beethovens letzten Flügel gebaut hat, hat also auch nur um eine Ecke herum einen Bezug zu
59 Beethoven. Und Beethovens letzter Flügel wiederum, der steht in der Dauerausstellung, aber
60 der ist nicht mehr spielbar.

61 I: Ah ja okay, verstehe.

62 B: Das ist eigentlich ein bisschen der Hintergrund dazu, dass wir gesagt haben, wir lagern
63 diesen Ort des Live-Konzerts aus. Früher war das mal anders, vor der Neugestaltung stand
64 eben dieser noch spielbare Graf-Flügel, der aber nicht von Beethoven gespielt wurde, unten
65 in der Dauerausstellung. Das war aber sehr störend, denn wenn dann dort Konzerte
66 stattfanden, konnte man oben quasi kaum noch das Museum besuchen, weil die knarrenden
67 Dielen so stark nach unten die Geräusche abgegeben haben, dass die Konzertbesucher sich
68 doch sehr gestört gefühlt hatten. Und dann musste man eben auch einen mobilen
69 Luftbefeuchter, der auch starke Geräusche gemacht hat, dort in den Konzertraum stellen und
70 die Situation war einfach nicht optimal. Und die haben wir jetzt für alle Gruppen, glaube ich,
71 deutlich optimiert, wie wir das jetzt gelöst haben. Aber es sind eben immer diese
72 Rahmenbedingungen, Denkmalschutz, Raumgröße, wo kriegt man auch Publikum unter, die
73 man einfach mit bedenken muss, bei so einer Museumskonzeption.

74 I: Mhm, das ist wohl auch bei jedem Museum ein bisschen anders. Also das kommt auch
75 auf...

76 B: Genau, das ist bei jedem Haus unterschiedlich.

77 I: Genau, auch auf die Architektur. [Satz abgebrochen]

78 B: Man versucht halt, das beste daraus zu machen aus den vorhandenen Gegebenheiten.

79 I: Ja. Und das heißt, also würden Sie sagen, dass Musik eine große Rolle spielt bei Ihnen im
80 Haus?

81 B: Ja, also ich sage mal, Musik ist natürlich die Sache, um die es sich dreht, Beethovens
82 Musik. Und wir wollen natürlich als Hintergrundspur sozusagen die Musik schon immer
83 mitlaufen haben. Es ist auch so, dass ursprünglich sogar noch viel mehr Konzerte geplant
84 waren in diesem Musikzimmer, nämlich jedes Wochenende drei, also Freitag, Samstag und
85 Sonntag. Dann kam aber die Pandemie dazwischen und dann gab es eben gar keine Konzerte
86 mehr. Und mittlerweile haben wir eben jetzt auch gemerkt von der Auslastung her, auch von
87 der Belastung der Instrumente her, dass es Sinn macht, dann lieber beide Instrumente
88 anzuspielden. Also nicht nur den Graf-Flügel, sondern auch den Broadwood-Flügel und dafür
89 nur ein Konzert in der Woche zu machen, plus die Mietkonzerte. Wir haben eben auch am
90 Anfang nicht gedacht, dass das so stark nachgefragt wird von Besuchergruppen, dort ein

91 Konzert hören zu wollen und dadurch die Instrumente natürlich noch zusätzlich belastet
92 werden, strapaziert werden.

93 I: Die nächste Frage wäre dann auch schon: Welches Bild von Beethoven soll im Beethoven-
94 Haus Bonn vermittelt werden und inwiefern trägt die zuhörende Musik dazu bei?

95 B: Das Bild, was wir vermitteln wollen, ist eigentlich, wir wollen einmal Beethoven ein
96 bisschen von diesem Genie-Sockel herunterholen. Er soll also wirklich als Mensch wie du
97 und ich mit allen Nöten, Sorgen und Problemen dargestellt werden. Das haben wir bei uns in
98 der ersten Etage versucht, indem wir ein Thema Netzwerke haben, wo Beethoven mit seinen
99 Freunden, mit seinen Mäzenen und auch mit den Personen aus seinem engsten Umfeld
100 gezeigt wird, eigentlich im Prinzip interagieren. Also es gibt zu jedem Bild jeder Person dann
101 eine Geschichte, die sich auf ein Exponat aus unserer Sammlung bezieht und möchten so
102 eigentlich ein ziemlich facettenreiches Bild der Persönlichkeit Beethovens zeigen. Es gibt
103 auch einen Raum Arbeit und Alltägliches, der seine täglichen Routinen aufzeigt und es gibt
104 einen Raum, der sich dem Thema Schicksalsschläge, also beim Hörverlust und auch seinen
105 sonstigen Krankheiten widmet, wo wir die Hörrohre zeigen. Da ist es zum Beispiel extrem
106 wichtig, dass man dann, wenn man diese Gerätschaften sieht, diese Hörrohre in dem
107 Mediaguide sich anhören kann, wie Beethoven gehört hat, also wie sich für ihn seine Werke
108 in seinen letzten Lebensjahren anhörten. Da gibt es eben Untersuchungen zu und da gibt es
109 Einspielungen zu, wo man das versucht hat nachzustellen. Das kann man dann im
110 Mediaguide nachhören. Ich finde es zum Beispiel auch wichtig bei dem Raum Mäzene, da
111 werden dann Originalausgaben ausgestellt, die Beethoven seinen Mäzenen gewidmet hat.
112 Und es ist schon sehr schön, wenn man dann auch die Musik dazu hören kann, wie das Werk
113 klang. Aber dafür braucht man eben den Mediaguide. Insofern ist es schon sehr wichtig, die
114 Musik auch dazuhören zu können. Ich habe eben ganz vergessen, wir haben auch noch eine
115 Schatzkammer. Das haben wir nämlich auch seit der Neugestaltung, ist das ein neues
116 Element, wo wir wirklich unter konservatorischen Gesichtspunkten Originale ausstellen
117 können für bis zu drei Monaten. Das ist ein dunkler Raum, der auch entsprechend befeuchtet
118 und klimatisiert ist. Und da gibt es eine Mediastation, wo erklärt wird, wie Beethoven
119 komponiert hat, von der ersten Skizze bis zum fertigen Werk. Und am Ende erklingt dann
120 eben auch wieder ein Werk, die Waldsteinsonate ist das. Ich finde es schon wichtig, das ist
121 wirklich ein integraler Bestandteil der Ausstellung bei uns. Auch wenn man das auch im
122 ersten Blick nicht sieht, und wenn man den Mediaguide nicht nimmt, es einem leider auch
123 entgehen kann. Also deswegen weisen wir immer wieder darauf hin, auch auf den

124 Eintrittstickets, im Support mit QR-Code, wie man eben an diesen Mediaguide kommt. Wenn
125 wir Führungen haben, nehmen die Museumspädagoginnen kleine Lautsprecher mit und
126 lassen eben in der Ausstellung selber die entsprechende Musik auch laut laufen.

127 I: Mhm. Hat es Überlegungen gegeben bei der Planung des Museumskonzepts zu den
128 Funktionen der hörbaren Musik im Museum? Also hat man sich vorher überlegt, welche
129 Funktion soll jetzt die Musik zum Beispiel in dem Musikzimmer einnehmen? Oder hat sich
130 das dann einfach quasi ergeben?

131 B: Ne, wir haben das schon überlegt. Also für das Musikzimmer zum Beispiel war für mich
132 wichtig, auch immer eine Brücke zu schlagen, oder überhaupt auch immer eine Brücke zu
133 schlagen zu unserer Sammlung. Wir haben ja eine riesige Beethoven-Sammlung, die größte
134 eigentlich, mit Unmengen von Handschriften. Und wir können - natürlich auch
135 Originalausgaben in der Bibliothek -und wir können in der Dauerausstellung nur einen ganz,
136 ganz kleinen Teil der Sammlung zeigen. Und so war es dann zum Beispiel im Musikzimmer
137 für mich wichtig, dass dort eben eine Originalhandschrift virtuell in einem Film einsehbar ist
138 und dass man eben darauf verweist, die befindet sich auch in unserer Sammlung. Und die
139 kann man dann eben auch hören. Auch in der Schatzkammer finde ich das wichtig, das ist
140 quasi eine Dependance unseres Ressorts, und da liegen eben immer Originalhandschriften,
141 die normalerweise im Tresor liegen, die dann dort gezeigt werden. Also so diese Brücke zur
142 Sammlung, weil ja nicht jedes Museum so eine große Sammlung hat, da sind wir wirklich,
143 sag ich mal, besonders gut dran, dass wir eben so eine riesige Sammlung haben, aus der wir
144 schöpfen können, die aber in der Dauerausstellung wirklich zugespitzt auf diese einzelnen
145 kleinen Themenblöcke pro Raum gezeigt wird. Und das war auch für die Musik wichtig. Wir
146 haben schon überlegt, wozu haben wir Tonbeispiele, wozu haben wir Klangbeispiele, was
147 macht Sinn zu zeigen. Wir haben zum Beispiel eine überprüfte Abschrift mit einem eigenen
148 Titelblatt Beethovens, von dem zweiten und dritten Satz von Les Adieux, von der Sonate Op.
149 81a. Und da ist es genau so, dass wir die zeigen, und man kann dann eben eine wunderbare
150 Einspielung von Sir András Schiff im Mediaguide dazu hören. Man braucht dazu natürlich
151 ein bisschen mehr Zeit, also diese, sage ich mal, Besucher oder Touristen, die eine Highlight-
152 Führung oder nur 20 Minuten Zeit haben, einmal schnell durchs Haus gehen, die nehmen
153 etwas von der Atmosphäre des Hauses mit, aber die haben natürlich keine Möglichkeit,
154 wirklich die Musik kennenzulernen. Man kann den Mediaguide, das sage ich dann auch
155 immer, jederzeit zu Hause herunterladen und kann dann auch von zu Hause aus alles noch
156 hören. Man muss das ja nicht im Haus machen.

157 I: Weil Sie gesagt haben, es gibt so eine große Sammlung, da vielleicht gleich die Frage da
158 anschließend. Wie ist es entschieden worden, welche Werke Beethovens im Museum zu
159 hören sind oder im Mediaguide zu hören sind? Also wie entscheidet man da, was wichtig ist
160 oder hörbar ist?

161 B: Ja, ich war Assistentin, Assistentin der damaligen Museumsleitung. Und 2016 haben wir
162 dann angefangen, die Neugestaltung zu planen. Da wurde ich dann mit der Projektleitung
163 beauftragt, hatte aber am Anfang nur 10 Stunden in der Woche. Und dann ab 2017, glaube
164 ich, ein bisschen mehr. Und 2018 habe ich dann die Museumsleitung von meinem Vorgänger
165 übernommen. Und wir hatten zuerst ein Team im Haus, ein kleines Team im Haus mit unserer
166 Kustodin, die eben die Sammlung betreut, mit unserer Kunsthistorikerin, einer
167 Museumspädagogin, unserem Direktor und mir. Und haben dann über Ausschreibungen, über
168 öffentliche, war sogar eine europaweite Vergabe, unseren Ausstellungsgestalter gefunden,
169 Holzer Kobler Architekturen, die sitzen in Zürich. Und haben dann mit denen zusammen
170 einzelne Workshops gemacht. Mehrere immer wieder hier in Bonn. Und durch diese
171 Workshops sind erstmal die Themen entstanden, die im Museum jetzt erscheinen oder
172 vorkommen. Und in dem Zusammenhang war dann natürlich über die Themen auch relativ
173 schnell klar, welche Musik dann dort gezeigt wird. Wenn man jetzt zum Beispiel Netzwerke
174 hat und die Mäzene zeigt oder die Freunde, machen wir mal besser ein Beispiel Freunde,
175 zeigt, und zeigt dann den Grafen Gleichenstein, und weiß, dass ihm eben die Cellosnate
176 Opus 69 gewidmet ist, dann kommt in die Vitrine eben die Cellosnate. Also in der Regel
177 sind es außermusikalische Aspekte gewesen, die dazu geführt haben, die Werke auszusuchen.
178 Aber natürlich haben wir dann dafür gesorgt, dass man die Werke dann auch hören kann.
179 Aber es waren erst die Geschichten da, die wir erzählen wollen. Das Museum ist nicht aus der
180 Musik heraus konzipiert worden, sondern über die Geschichten, die wir erzählen wollen im
181 Museum. Und dann kam eben die Musik dazu. In erster Linie ging es um die Person
182 Beethovens und sein Umfeld. Es gibt auch einen Raum, den hatten wir auch früher nicht, wo
183 es ganz konkret um Beethovens Musik geht, wo wir versuchen zu erläutern, warum
184 Beethoven überhaupt so ein großer Komponist ist, nämlich weil er Grenzen gesprengt und
185 Konventionen überschritten hat und wirklich neue Maßstäbe gesetzt hat in der Musik. Und da
186 haben wir einzelne Werke, die wir dort rausgepickt haben, die das an speziellen Dingen
187 besonders gut erklären. Zum Beispiel die 9. Symphonie mit dem Vokalfinale oder besonders
188 lange Streichquartette oder die Diabelli-Variationen, wo er gebeten wurde, eine Variation zu

189 schreiben, aber dann 33 schreibt, also wo er wirklich Grenzen gesprengt hat in verschiedenen
190 Gattungen. Die man dann natürlich auch wieder hören kann.

191 I: Das heißt, man hat schon auch darauf Acht gegeben, dass quasi so außergewöhnliche
192 Werke dann auch zu hören sind.

193 B: Also das war eigentlich in diesem letzten Raum, über den ich gerade berichtet habe, da
194 haben wir uns schon überlegt, was sind die außergewöhnlichen Werke, wo können wir
195 zeigen, was das Besondere an seiner Musik ist, an welchen Werken können wir das besonders
196 gut zeigen. Und die haben wir dann eben dort hineingelegt.

197 I: Ist man auch davon ausgegangen, dass Personen bestimmte Werke schon kennen oder geht
198 man da wirklich davon aus, dass niemand irgendetwas weiß über Beethoven?

199 I: Das geht eigentlich beides. Man kann sowohl ohne irgendwelche Werke überhaupt zu
200 kennen, in das Museum gehen und lernt die Werke dann eben kennen. Und wenn man die
201 Werke schon kennt, dann freut man sich vielleicht über eine besonders schöne Einspielung
202 des Werks. Meinetwegen die Klavierwerke in der Einspielung von András Schiff oder wir
203 haben auch eine Fortepianistin, eine hervorragende, Olga Pashchenko, gebeten, uns Werke
204 auf dem Hammerflügel neu einzuspielen. Das ist dann auch eine ganz neue Klangerfahrung
205 für jemanden, der die Werke zwar schon kennt, der hört die aber dann mal auf so einem
206 historischen Instrument wieder ganz anders. Also da haben wir versucht, so ein Mix zu
207 schaffen.

208 I: Das heißt, man ist nicht davon ausgegangen, dass zum Beispiel jeder die 9. Sinfonie kennt?

209 B: Nein, gar nicht, überhaupt nicht Also die kann man dann eben sich da anhören, der Teil,
210 der thematisiert wird oder in Anpassung. Also wir gehen da wirklich von einem sehr ganz
211 geringen Level eigentlich aus. Also es ist kein Museum, was sich an Spezialisten richtet,
212 sondern es soll sich wirklich an jeden richten, der Lust hat, etwas über Beethoven und seine
213 Zeit und seiner Musik zu erfahren. Es kommen auch viele zu uns, die wirklich wegen des
214 historischen Hauses dorthin kommen, einfach weil sie mal das Geburtshaus gesehen haben
215 wollen und die dann die Architektur und sich das Haus als Haus einfach angucken. Das ist ja
216 auch unser Alleinstellungsmerkmal in Bonn. Die Ausstellung, mal jetzt unabhängig von den
217 Exponaten unserer Sammlung, könnte man ja theoretisch auch woanders zeigen, wenn man
218 sich die Leihgaben holen würde bei uns.

219 I: Das stimmt.

220 B: Für uns ist wirklich sehr wichtig, das Haus an sich auch als unser größtes
221 Ausstellungsobjekt zu präsentieren. So ist auch die Ausstellungsgestaltung angelegt. Wir
222 hatten ja in der zweiten Vergabephase dann noch fünf Kandidaten und wir haben dann letzten
223 Endes eigentlich die genommen, die am schönsten die Verbindung zwischen Haus und
224 Ausstellung schaffen. Sodass das Haus als Haus eben auch noch wirkt. Es gab auch eine Idee,
225 alle Wände mit Vorwänden zu bebauen, damit man überall Medien dahinter anlegen kann.
226 Dann hätte man aber von dem Haus eigentlich und von den historischen Wänden nichts mehr
227 gesehen. Und genau dagegen haben wir uns entschieden. Also auch wirklich das Haus als
228 Gebäude noch zu zeigen und erlebbar zu machen.

229 I: Also es ist wirklich ein Gesamtkonzept.

230 B: Auf jeden Fall, klar.

231 I: Inwiefern kann Ihrer Meinung nach Musik im Museum dazu beitragen, ein Erlebnis für
232 Besucher:innen zu schaffen?

233 B: Ich spreche auf jeden Fall den zusätzlichen Sinn des Hörens an, was ich sehr wichtig
234 finde, weil das fehlt ja sonst. Wir haben das auch in dem hinteren Gebäudeteil, also in den
235 Räumen, wo die Familie Beethoven wirklich gelebt hat und die zum Garten rausgerichtet
236 sind, gemacht, dass wir im Erdgeschoss einen... Wir haben also am Anfang immer
237 Sinnesräume und später dann Erlebnisräume genannt. Da haben wir einen Raum, wo speziell
238 das Sehen angesprochen wird. Da gibt es ein Diorama, da sind überhaupt keine Geräusche in
239 dem Raum. Und da drüber eben den Raum, wo das Hören angesprochen wird mit dieser
240 Hörstation. Und ganz oben in dem Raum, der als Geburtszimmer tradiert wird, wo wir aber
241 heute sagen, es ist ja unwahrscheinlich, dass Beethoven dort geboren worden ist, da haben
242 wir eine Installation, die wiederum auf so ein poetisches Moment aus ist. Man steht vor einer
243 großen Spiegelfläche und dort entwickelt sich dann eine Animation, die dann ein sehr
244 schönes Beethoven-Zitat zeigt und sich dann in ein Skizzenblatt wandelt. Also das Hören ist
245 auf jeden Fall ein zusätzlicher Sinn, der so ein Erlebnis erweitert. Da bin ich mir sehr sicher.
246 Auch die Möglichkeit, in diesem kleinen Musikzimmer sich halt niederzulassen und sich
247 diese Mondschein-Sonate anzuhören in dieser Interpretation von Olga Pashchenko. Das ist
248 auch ganz schön, kann ich jetzt vielleicht gerade mal ganz aktuell sagen, wir haben aktuell
249 eine Ausstellung über Bernsteins Beethoven, also Leonard Bernstein und Beethoven. Und da
250 können wir das Musikzimmer auch anders nutzen, da läuft nämlich im Moment ein Film oder
251 eine Videoaufnahme dieses Konzerts, was Bernstein 1989 am 25. Dezember in Berlin

252 gegeben hat, nach dem Mauerfall, wo er in der Ode an die Freude das Wort Freude in der
253 Neuen Symphonie, immer durch Freiheit ersetzt hat. Also dieses Freiheit, schöner
254 Götterfunken, da gibt es dann auch die Partitur dazu, die haben wir aus New York
255 ausgeliehen, wo Bernstein wirklich überall, wo Freude steht, in Rot Freiheit überschrieben
256 hat. Und das Zimmer ist eben schön oder dieser Raum ist schön, weil man dort solche Sachen
257 dann auch machen kann. Da hätten wir in dem historischen Gebäude gar keine Möglichkeit
258 gehabt.

259 I: Okay. Also kann man dann ein bisschen variieren, was wirklich gezeigt wird.

260 B: Genau, ja. Aber das Hören ist natürlich immer beteiligt. Wir haben da auch eine sehr gute,
261 entsprechende Soundausstattung gewählt für den Raum, dass man wirklich da eine sehr
262 angenehm diese Klangerfahrung bekommt.

263 I: Wird an manchen Stellen im Museum oder im Mediaguide Musik dafür eingesetzt, eine
264 bestimmte Stimmung zu erzeugen oder Emotionen bei den Besucher:innen hervorzurufen?

265 B: Das haben wir nicht gemacht.

266 I: Okay.

267 B: Also da haben wir darauf verzichtet, Musik eben zu unterlegen, quasi. Es geht also im
268 Prinzip, in der Regel immer um das Werk selber, was dann gerade thematisiert wird. Und
269 manchmal ist es so gemacht, dass die Musik in den Text reinläuft, weil sich das einfach ganz
270 schön gestalten lässt. Es ist aber jetzt nicht so, dass wir gedacht haben, da brauchen wir die
271 und die Stimmung und unterlegen das mit der und der Musik. Höchstens in der Einleitung, da
272 begrüße ich die Besucher im Museum und dann war die Frage, was hinterlegen wir denn da
273 als Musik? Und dann habe ich halt etwas gewählt, was ich schön fand, eine Bagatelle, die so
274 ganz schön sich anhört einfach. Das ist aber die einzige Stelle, wo das wirklich bewusst
275 ausgewählt wurde. Ansonsten geht es wirklich konkret um die Werke und nicht darum,
276 Stimmungen zu erzeugen.

277 I: Sie haben ja vorher schon angesprochen, dass es ein paar Herausforderungen gibt bei der
278 Integration von Musik. Darüber hinaus, welche Herausforderungen haben sich ergeben im
279 Beethoven-Haus Bonn?

280 B: Was mir jetzt gerade noch einfällt, das war auch ein Thema in den Musikzimmern, die
281 Rechte, die man einholen muss. Das ist wirklich auch eine Herausforderung, die man echt

282 bedenken muss, dass man Musik bekommt, die man auch bezahlen kann. [lacht]
283 Ursprünglich hatten wir nämlich mal gedacht, in dem Musikzimmer eine sehr moderne
284 Präsentation, da hätte man dann auch so etwas mit Stimmungen gemacht und hätte vielleicht
285 auch Flashmobs und sowas. Also da sollte ein ganz bunter Film entstehen von verschiedenen
286 Einsätzen von Beethovens Musik für verschiedene Gelegenheiten und verschiedene Dinge.
287 Und das war nahezu unmöglich, dort die Rechte einzuholen für so eine dauerhafte
288 Museumsnutzung. Das ist auch neben den Beschränkungen, die so ein denkmalgeschütztes
289 Haus bietet und eben die Besucherströme - wir haben auch sehr viele Besucher, 100.000
290 Besucher im Jahr - die natürlich sich auch unterhalten im Museum und allein deshalb konnten
291 wir schon keine Raumbeschallung machen. Wir haben da kurz darüber gedacht, aber bei uns
292 wär das überhaupt nicht möglich gewesen, sowas zu machen. Aber die Rechte sind auch eine
293 Sache, die man echt bedenken muss. Wir hatten da ein großes Glück, weil wir die neue
294 Gesamtausgabe von Beethovens Werk bei der Deutschen Grammophon gefördert haben. Die
295 haben also von uns ganz viel Bildmaterial bekommen zur Illustrierung und im Gegenzug
296 konnten wir dann die Werke nehmen, um die dann in unserer Ausstellung zu verwenden und
297 können die auch nach wie vor für Sonderausstellungen dort anfragen. Das war dann einfach
298 so ein Vertrag, den wir miteinander geschlossen haben. Trotzdem muss man natürlich
299 GEMA-Gebühren zahlen.

300 I: Ja. Wie schaut es da generell mit finanziellen Möglichkeiten aus? Also das spielt natürlich
301 auch eine Rolle, oder?

302 B: Ja, auf jeden Fall, wie viel Geld man eben zur Verfügung hat. Bei uns war das so, dass das
303 Budget begrenzt war. Dadurch, dass 2020 250. Geburtstag gefeiert wurde, hatten wir eine
304 Finanzierung für die neue Gestaltung, eine öffentliche, über vor allen Dingen den Bund, aber
305 auch das Land Nordrhein-Westfalen und den Landschaftsverband. Wir haben aber trotzdem
306 noch ungefähr 800.000 Euro selber eingesammelt an Spendengeldern. Und die Familie
307 Bodmer, das ist auch noch mal eine andere Geschichte, Bodmer war ein Schweizer Arzt, der
308 seine Beethoven-Sammlung nach seinem Tod folglich dem Beethoven-Haus übergeben hat.
309 Das war 1956, die Familie ist dem Haus nach wie vor sehr verbunden. Und wir haben dann
310 im Rahmen der Neugestaltung noch mal 150.000 Euro zusammengelegt für die Ausstattung
311 dieser Schatzkammer, also für die Vitrinen und so weiter. Wir haben da schon auch wirklich
312 Geld suchen müssen, sag ich mal. [lacht] Aber in dem Zusammenhang des Jubiläums haben
313 wir öffentliche Gelder bekommen. Normalerweise werden wir zu 50 Prozent öffentlich
314 finanziert und müssen 50 Prozent selber erwirtschaften, was jedes Jahr wieder eine neue

315 Herausforderung darstellt. Und Sonderausstellungen, da gehen wir jetzt dazu über, auch
316 wirklich die über Stiftungen und über Projektfinanzierungen zu finanzieren, was natürlich
317 immer sehr mühsam ist. Das wird auch noch heftiger werden in den nächsten Jahren, weil
318 einfach die Personalkostensteigerung, dadurch dass wir alle im Tarifvertrag Land sind, die ist
319 fest. Und wenn die Förderung nicht steigt, dann führt das dazu, dass wir immer weniger Geld
320 für die Sachkosten haben. Das heißt, am Ende haben wir zwar alle hier noch unsere Stelle
321 und bekommen unsere Arbeit bezahlt, aber wir können eigentlich keine Arbeit mehr machen,
322 weil wir keine Sachkosten ausgeben können. Das ist ein echtes Problem. Da muss man jetzt
323 wirklich gegensteuern. Wir haben jetzt auch aufgerufen, alle Möglichkeiten der Förderung
324 und Finanzierung, die sich irgendwo mieten, über Stiftungen und so weiter, auszuschöpfen.

325 I: Ich hätte noch drei abschließende Fragen. Eine davon wäre: Wie reagieren die
326 BesucherInnen auf die musikalischen Elemente der Ausstellung? Gibt es da Erfahrungswerte
327 oder Rückmeldungen von den Besucher:innen, was ihnen besonders gut gefällt zum Beispiel?

328 B: Ja, wir haben tatsächlich doch eine Menge positiver Rückmeldungen zu den Mediaguides.
329 Obwohl die natürlich den Nachteil haben, dass jeder Besucher für sich mit seinem Gerät
330 durch die Ausstellung läuft. Es hindert so ein bisschen an der Kommunikation in der
331 Ausstellung. Das ist eben der Nachteil von diesen Mediaguides. Man kann mehr in diese Welt
332 eintauchen, auch die Ausstellung wahrscheinlich mehr genießen, aber was um einen herum
333 passiert, die Interaktion mit den anderen Besuchern oder auch wenn man mit einer Familie
334 ins Museum geht, die leidet natürlich etwas darunter. Das muss man auch bedenken. Deshalb
335 haben wir und das finden die Besucher auch sehr, sehr schön, das Angebot auch einer
336 Familienführung, die relativ günstig ist. Man kann also mit der Familie sich einfach eine
337 Museumspädagogin sag ich mal dazu buchen, die einen dann durchs Haus führt und da hört
338 man dann die Musik wiederum über Lautsprecher, so kleine JBL-Boxen, die die mitnehmen
339 und das dann über das Handy abspielen. Das ist dann wiederum sehr kommunikativ. Es
340 kommt immer ein bisschen darauf an, was die Besucher wollen. Konzipiert ist das Museum
341 eigentlich eher für die Individualbesucher, die dann auch durch das Haus flanieren, aber diese
342 Angebote für Schulklassen, für Gruppen, für Familien, haben wir natürlich nach wie vor und
343 die werden positiv aufgenommen. Die Leute freuen sich tatsächlich, wenn sie dann in der
344 Ausstellung, auch wenn sie bei einer Gruppenführung sind, immer zwischendurch, wenn
345 dann die Musik ertönt. Und alle drumherum hören ja dann auch mit. Also insofern ist das
346 schon ein positives Feedback zur Musik. Ich erlebe auch viel, dass die Hörstation, da sind
347 acht Plätze, dass die wirklich voll besetzt ist und die Leute sich dann auch diese Viertelstunde

348 dort Ruhe gönnen und sich wirklich dann der Musik klar hingeben. Das ist schon ganz schön,
349 das auch zu sehen, weil das mir wirklich auch ein Anliegen war. Und es ist wirklich
350 kompliziert in so einem Haus das hinzukriegen, dass die Musik nicht zu kurz kommt.

351 I: Ja, das kann ich mir vorstellen. Zwei Fragen hätte ich noch, wenn es sich noch ausgeht. Hat
352 man sich beim Erstellen des Museumskonzepts mit den anderen bestehenden Beethoven-
353 Häusern, also zum Beispiel in Baden und in Wien, abgestimmt?

354 B: Abgestimmt haben wir uns nicht, weil wir gesagt haben, jedes Museum ist sowieso anders.
355 Da kann man sich nicht viel abstimmen. Baden hat ja auch neu gemacht damals die
356 Ausstellungen, ungefähr zum gleichen Zeitpunkt wie wir. Und Wien, ich habe die natürlich
357 vorher alle besucht und habe mir dort auch Anregungen geholt bzw. habe mal geguckt, wie
358 machen die das denn, also das Pasqualatihaus auch und auch das Mozarthaus in Wien, auch
359 das Haydn-Haus in Wien, das ist ja auch sehr schön, das Haydn-Museum. Die waren alle ja
360 ungefähr, ja, das Pasqualatihaus hat ja nichts neu gemacht, aber das Beethovenhaus in Baden
361 eben schon. Aber wir haben uns nicht untereinander abgestimmt. Also so eng war die
362 Abstimmung nicht. Was wir öfter machen und auch in dem Jahr 2020 hatten, ist, dass wir
363 Leihgaben gegen austauschen. Wir haben also häufiger schon mal, beziehungsweise in der
364 Regel fragen die Leihgaben bei uns an, weil wir eben diese große Sammlung haben. Aber
365 konzeptionell haben wir uns da nicht abgestimmt.

366 I: Okay. Und würden Sie aus heutiger Sicht bei der Integration von Musik im Beethoven-
367 Haus Bonn irgendetwas anders machen?

368 B: Also da kommt wieder so ein bisschen, was ich eben schon als Kritikpunkt gesagt habe,
369 dass eben der Mediaguide so abschließend wirkt. Aber ehrlich gesagt ist uns noch keine
370 bessere Lösung eingefallen. [lacht] Und für dann, wie man die nicht hat. Wir haben damals
371 über eine Klangdusche nachgedacht, das hätte ich sehr schön gefunden. Statt dieser Station,
372 wo man sitzt und die Kopfhörer aufsetzt und jeder dann auch wieder so nebeneinander sitzt,
373 wollten wir so eine Art, ich sag mal ganz grob Matratzenlager, also irgendwas, wo man sich
374 eben gemütlich hinsetzen kann und oben drüber so eine winzige Klangdusche machen, wo
375 man dann eben die Musik wirklich gezielt von oben bekommen hätte. Das wäre dann ein
376 Gemeinschaftserlebnis gewesen. Das ging aber wiederum auch sowohl aus akustischen als
377 auch aus Denkmalschutzgründen nicht. Wir durften nicht an die Decke, wir durften an der
378 Decke nichts befestigen, an den historischen Decken. Man hätte dann ein großes Ständerteil
379 machen müssen, das ging wieder akustisch nicht. Also das wäre ein Wunsch gewesen, was

380 ich gerne gehabt hätte, dass man so an einer Stelle im Museum, sag ich mal, so alle
381 zusammen sich unter so einen Beethoven-Klang hätte begeben können, was auch so einen
382 immersiven Aspekt gehabt hätte. Aber das ging halt einfach nicht.

383 I: Da gibt es dann doch ein bisschen mehr Hindernisse immer als man denkt.

384 B: Genau.

385 I: Gut, ja dann bedanke ich mich bei Ihnen für das Interview.

386 B: Ja, nichts zu danken.

6.3 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Einsatz von klingender Musik in Musikergedenkstätten. Anhand der Beispiele *Beethoven Museum – Wien Museum*, *Beethovenhaus Baden* und *Beethoven-Haus Bonn* wurde untersucht, welche Rolle klingende Musik in Musikergedenkstätten spielt, mithilfe welcher Präsentationsformen sie in die Häuser integriert wird und welche Funktionen sie einnimmt. Auch wurden Herausforderungen, die sich bei der Integration von klingender Musik ergeben, in der Arbeit erläutert. Um diesen Aspekten nachzugehen, wurden mehrmalige Besuche in die ausgewählten Institutionen unternommen. Zusätzlich wurde eine Fokusgruppendifkussion durchgeführt, welche die Wahrnehmung der Musik in Musikergedenkstätten aus Sicht der Besucher:innen untersuchte. Die Teilnehmer:innen der Fokusgruppendifkussion besuchten das *Beethoven Museum – Wien Museum* gemeinsam mit der Autorin, anschließend wurde die Diskusion durchgeführt. Interviews mit den Leiterinnen und Kuratorinnen der drei Häuser dienten dazu, die Integration von Musik und deren Schwierigkeiten aus Sicht der Museumsmacher:innen zu erläutern. Sowohl aus Sicht der Museumsmacher:innen und der Besucher:innen ist das Abspielen von klingender Musik in Musikergedenkstätten unabdingbar. Jedoch ist die Integration abhängig von verschiedenen Faktoren, die bei jeder Institution variieren können, je nach räumlichen Gegebenheiten, finanziellen Mitteln und weiteren Aspekten. Wie Musik wahrgenommen wird, steht einerseits im Zusammenhang mit der Art der Präsentation und andererseits mit Erfahrungswerten des Publikums. Musik kann in Musikergedenkstätten verschiedene Funktionen erfüllen wie etwa zu einem Erlebnis beitragen oder Emotionen wecken. Jedoch wird dies in den meisten Musikergedenkstätten nicht bewusst eingesetzt. Die untersuchten Musikergedenkstätten gehen beim Museumskonzept nicht von der Musik aus, sondern von einem Narrativ, zu welchem Hörbeispiele ausgewählt werden. Somit spielt Musik zwar eine große Rolle, wird aber eher unterstützend zum Narrativ verwendet.